



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de nom

Memòria del Treball de Fi de Grau

La representació del cos patològic a Egon Schiele i Oskar Kokoschka (1900 – 1920)

Ana Elena Dumpfhart

Història de l'Art

Any acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: X4957658P

Treball tutelat per Dra. María Sonsoles Hernández Barbosa
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Cos patològic, Schiele, Kokoschka, La Salpêtrière, histèria, panòptic de Präuscher.

Resum

A principis del segle XX podem veure un augment en la producció de cossos patològics dins el context de l'expressionisme austríac. En aquest treball mostrarem que això és fruit de la influència que van suposar les publicacions de l'hospital de la Salpêtrière i les visites a hospitals vienesos que van fer tant Schiele com Kokoschka. A més, relacionarem l'aparició d'aquesta estètica patològica amb el context social i cultural de la Viena *fin-de-siècle*. Els seus habitants sentien fascinació per allò estrany o patològic, donant pas a un mercat artístic interessat en la producció patològica, fet que va permetre que es consolidés aquesta estètica.

Paraules clau: cos patològic, Schiele, Kokoschka, La Salpêtrière, histèria, Panòptic de Präuscher.

Abstract

At the beginning of the 20th century, the production of pathological bodies grows, specially in the context of Austrian expressionism. In this essay we will show this is because of the publications provided by la Salpêtrière and the visits in other Viennese hospitals, which influenced the works of Schiele and Kokoschka. We will also show how this new pathological aesthetic is conditioned by the sociocultural context of Vienna. Its inhabitants felt intrigued by the weird and pathological. This led to the appearance of a new art market interested in the pathological production, which also allowed to establish this kind of aesthetic.

Key words: pathological body, Schiele, Kokoschka, La Salpêtrière, hysteria, Präuscher's Panopticon.

Índex

1. Introducció.....	4
1.1 Mètode de treball.....	4
1.2 Marc teòric.....	5
1.3 Objectius.....	5
1.4 Estat de la qüestió.....	6
1.5 Estructura del treball.....	10
2. Definició de cos patològic i context d'aparició.....	11
3. El cos patològic masculí.....	16
3.1 La iconografia de la Salpêtrière.....	18
3.2 El Panòptic de Práuscher.....	21
3.3 Les arts escèniques.....	22
4. El cos patològic femení.....	24
5. Un tipus de cos patològic: el cos demacrat.....	28
6. Conclusions.....	31
7. Bibliografia.....	33
8. Annex gràfic.....	36

1. Introducció.

L'elecció d'aquest tema ha estat fruit del interès personal, sobretot per les figures d'Egon Schiele i Oskar Kokoschka. L'expressionisme austríac, i en particular aquests artistes, no són tan coneguts al nostre entorn si els comparem amb altres moviments d'avantguarda com el cubisme, o amb artistes com foren Picasso o Miró. A més, l'estètica del cos patològic és quelcom que no he estudiat a la carrera, però em sembla un tema prou interessant, ja que és una estètica que existeix a la història de l'art a diverses èpoques, però sembla que rep un impuls durant les avantguardes, aleshores seria interessant conèixer perquè fou així.

1.1 Mètode de treball.

Aquest treball pretén entendre l'estètica del cos patològic, un tipus de cos que respon a una psicologia depressiva. Aquesta mentalitat es tradueix a una producció figurativa en la qual hi apareixen cossos físicament malaltissos, ja sigui a partir d'una primor extrema, ferides i hematomes, o cossos descuidats, entre d'altres que analitzarem posteriorment. Alhora existeixen tipus de cossos patològics, com ara el demacrat, que seria aquell més ferit o que presenta hematomes o algunes malformacions, i tal vegada el més extrem.

Per tal d'elaborar aquest treball, primerament hem fet una recerca del màxim d'obres possibles que mostrin el cos patològic. A partir d'aquí, hem elaborat un catàleg en el qual diferenciava quines són les característiques d'aquests cossos, conclouent que la majoria mostraven un cos demacrat, ple de ferides i hematomes, a excepció d'alguns cossos femenins que reben un tractament diferent.

Un cop marcada aquesta distinció, hem passat a fer una extensa recerca de recursos bibliogràfics, que, a causa de les circumstàncies del COVID-19 i el confinament, són sobretot en línia. No hi ha bibliografia que tracti el cos patològic com a tema principal, tot i així, ha estat possible recopilar informació a partir de monografies dels artistes, explicacions contextuais i altres articles i llibres que tractin temes similars. Tot i així, és evident que hi ha alguns llibres bàsics que no hem pogut consultar, com per exemple el llibre d'Esperanza Guillén titulat *Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial: correspondencia, diarios y memorias*, de manera que he hagut de suplir la manca d'aquesta informació a partir d'altres recursos.

Pel que fan els aspectes formals d'aquest treball, he seguit el document publicat per la biblioteca de la UIB anomenat "Orientacions metodològiques per a la presentació de treballs acadèmics"¹, així com "la guia d'exemples en estil APA"², en la qual s'especifica el mètode de citació emprat.

1.2 Marc teòric.

Aquest treball es podria emmarcar dins els estudis de *Medical humanities*, molt conegut a l'àmbit anglosaxó, que relaciona els estudis de medicina amb les humanitats, com l'art i els estudis socials. Respon a un treball interdisciplinari entre els diferents estudis de medicina amb tot tipus d'humanitats, com ara la filosofia, la literatura, la antropologia, la història, i, com és el nostre cas, la història de l'art. Una de les publicacions més conegudes és *Journal of Medical Humanities*³, que es publica des dels anys 1980, fins avui en dia.

Una de les autores que estudia específicament el cos seria Olga Sabido Ramos, doctora en Ciències Socials i professora a la Universitat Autònoma Metropolitana d'Azcapotzalco, Mèxic. Una de les seves principals línies d'investigació és el cos relacionat amb els sentits i l'afectivitat des del punt de vista sociològic. També ha estudiat amb profunditat les teories de Georg Simmel. Una de les seves publicacions més recents, i relacionades amb el cos, és "Cuerpo y sentidos: el anàlisis sociològic de la percepció" dins *Debate feminista*, publicat el 2016.

1.3 Objectius.

Aquest treball pretén respondre a perquè l'estètica del cos patològic rep un clar impuls durant les dues primeres dècades del segle XX, sobretot a partir de les figures d'Egon Schiele i Oskar Kokoschka. Veurem com l'estètica patològica està condicionada per la influència de la fotografia de la Salpêtrière i un mercat emergent interessat en aquest tipus d'art. Aquesta estètica també rep altres influències del món cultural i científic, com ara el Panòptic de Präuscher o les arts escèniques. A més, veurem com les

¹ Orientacions metodològiques per a la representació de treballs acadèmics. Recuperat de: https://ad.uib.es/estudis1920/pluginfile.php/171327/mod_resource/content/2/Orientacions%20metodol%C3%B2giques_rev.pdf [consultat 20/04/2020]

² Guia d'exemples en estil APA. Recuperat de: https://biblioteca.uib.cat/digitalAssets/398/398729_exemples_apa.pdf [consultat 20/04/2020]

³ *Journal of Medical Humanities*. Recuperat de <https://www.springer.com/journal/10912>

obres són també una mostra de la societat austríaca del moment, en la qual existia la fam i la misèria, que culminà amb l'esclat de la Primera Guerra Mundial.

Per poder respondre a aquesta qüestió, un primer objectiu seria conèixer com influencià el context de la Viena de principis del segle XX en la formulació del cos patològic. A més, ens demanarem com arribà l'estètica patològica a l'art d'avantguarda austríac, sobretot liderat per la figura de Klimt, que generà una escola. També veurem com Schiele i Kokoschka van participar en l'estètica del cos patològic ja que tingueren contacte amb l'escola secessionista.

Una altra qüestió que cal entendre és perquè difereix el tractament entre el cos femení i el masculí. Intentarem explicar a que es deu aquesta diferència de solucions formals, de manera que estudiarem com es representaren les dones específicament dins aquest context. En aquest cas, també haurem de veure com es representen els autors a sí mateixos, i si aquesta representació és diferent als altres retrats masculins que produïren.

A causa de l'estudi d'aquests cossos patològics, hem pogut establir un tipus que anomenarem demacrat, que seria el cas més extrem. Veurem a què es deu aquest tipus de cos, sobretot a partir de la crisi, tant social com econòmica, de la qual sofria l'imperi austrohongarès entre el 1900 i el 1920.

1.4 Estat de la qüestió.

Per tal d'elaborar aquest treball hem usat un tipus de bibliografia variada, de manera que l'ordenarem a partir de tipus de publicacions, per tal de mostrar com es complementen aquestes obres i com s'han usat a dins aquest treball. En primer lloc ens centrarem en manuals que han permès fer una primera aproximació al tema, llavors explicarem publicacions que es relacionen amb el tema del cos patològic. Aquestes publicacions es complementen amb obres específiques sobre els artistes, per tal de relacionar les seves carreres amb el tema principal del treball. Finalment, comentarem unes obres que permeten entendre el context específic de la societat vienesa, que alhora ajuden a matisar el tema del cos patològic.

Les primeres obres que hem consultat són dos manuals que permeten una primera aproximació a l'expressionisme i l'art d'avantguarda vienès, ambdós són complementaris i donen visions diferents d'un mateix tema. Per una banda, hi ha la obra de John Willet, anomenada *El rompecabezas expressionista*, del 1970. Aquest llibre presenta un estudi interdisciplinari de la literatura, la música, la filosofia i l'art expressionista europeu, denotant la clara influència entre tots els gèneres artístics.

S'analitza la significació de l'expressionisme europeu de manera cronològica, mostrant la importància i influència de totes les arts del moment. Respecte altres manuals, cal destacar com es tracta la idea de l'expressionisme, lligat a varis gèneres artístics, donant una visió àmplia del concepte i demostrant que és un concepte que va més enllà de les avantguardes.

Per altra banda hi ha el manual de Peter Vergo, anomenat *Art in Vienna, 1898 – 1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, del 1981. Aquest llibre permet una visió àmplia sobre la Secesió vienesa i l'expressionisme austríac, explicant no tan sols l'art plàstic, sinó també el disseny, l'arquitectura i l'escultura d'aquest moment. Fa referència als esdeveniments de manera cronològica, explicant qui foren els artistes, els mecenes i com aquest art es va rebre a la societat. És una obra crucial per la sistematització de l'art d'avantguarda austríac que va suposar, a més de donar un enfocament cultural al desenvolupament artístic.

D'aquestes dues obres hem pogut discernir com l'estètica patològica és quelcom que existeix a varies èpoques de la història de l'art, i que l'art d'avantguarda austríac recupera aquesta estètica. També hem trobat unes primeres solucions als objectius proposats, com ara la influència filosòfica que reben els secessionistes.

Segurament el gruix de la bibliografia d'aquest treball es troba vinculat a la definició i la explicació del cos patològic, i tot i que no existeixin publicacions que tractin aquest tema en específic, hi ha varies obres que tracten de temes molt similars. En primer lloc, cal mencionar la obra de Didi-Huberman, anomenada *La invención de la Histeria*, publicada el 2008. Aquesta obra analitza com era l'hospital de la Salpêtrière durant la època de Charcot, així com les seves publicacions, per tal de fer un anàlisi de la histèria. Fa explicacions clínics i experimentals, com ara la hipnosi, que donava pas a expressions corporals exagerades o teatrals.

En segon lloc hi ha la obra de Gemma Blackshaw anomenada *The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture*, del 2007. Aquesta obra ha estat crucial per l'elaboració d'aquest treball, ja que demostra com tant Egon Schiele com Oskar Kokoschka van tenir accés a les fotografies publicades per la Salpêtrière, a més de poder visitar altres hospitals. Aquest article analitza els autoretrats d'Egon Schiele a partir de la influència mèdica, que va donar pas al que coneixem com a cos patològic.

Segurament l'autor que més ha treballat el tema del cos vienès, i com aquest es construeix a partir d'influències tant pròpies de l'art com aquelles pròpies del context

social, sigui Nathan J. Timpano. Les seves obres estan influenciades per la publicació de Blackshaw, de manera que té en compte la relació entre el món científic i les obres dels expressionistes, però afegeix la relació que va tenir l'art expressionista vienès amb les arts escèniques i el context històric. La primera publicació és *The Semblance of Things: Corporeal Gesture in Viennese Expressionism*, del 2010. Dins aquesta tesi doctoral, Timpano explica la iconografia gestual de la cultura visual vienesa a partir de la relació que van tenir amb les arts escèniques. Aquests gests també estan vinculats a la cultura psicològica i científica de la Viena de *fin-de-siècle*.

Una altra obra important de Timpano és *Body Doubles: The Puppe as Doppelgänger in Fin-de-Siècle Viennese Visual Culture*, del 2016. Dins aquest article explica com les pepes de les obres de teatre amb marionetes o pantomimes foren una influència per l'art visual vienès. De totes maneres, la seva obra principal és *Constructing the Viennese Modern Body*, del 2017. Dins aquest llibre Timpano articula la majoria de les seves teories, explicant com es relaciona l'expressionisme vienès amb les fotografies clíniques, les arts escèniques i altres trets de la societat i cultura austríaca. Per elaborar aquest treball hem consultat les tres obres, ja que permeten articular les influències que van rebre els expressionistes per l'elaboració del cos patològic.

Sobre les influències que van rebre tant Schiele com Kokoschka del món científic també hi ha les obres de Colin Martin, anomenada *Scrutinised bodies: Egon Schiele and psychiatry*, del 2014, i de Federica Usai, anomenada *Egon Schiele e la rappresentazione della patologia*, del 2016. Ambdues obres expliquen com els artistes van entrar en contacte amb les fotografies de la Salpêtrière i com van visitar alguns altres hospitals.

Les obres de Blackshaw, Timpano, Martin i Usai estableixen un tipus de línia d'investigació alternatives. Fins aleshores, les obres de Schiele i Kokoschka s'havien estudiat en clau psicoanalítica, però no existeix cap document que demostrï que ells llegissin les obres de Freud. Així doncs, aquests autors han estudiat les seves obres a partir d'influències externes, vinculades a la ciència i la medicina. Aquest treball segueix aquesta segona línia d'investigació.

Per tal de relacionar la informació del cos patològic amb les obres dels dos expressionistes, hem consultat algunes publicacions que tracten les seves carreres. Pel que fa Kokoschka, és important mencionar la seva biografia *My life*, del 1974. En aquesta obra l'artista explica tots els esdeveniments importants de la seva vida, a més d'explicar què coneixia i com ho usava a les seves obres. Aquest llibre ha permès

establir relacions de la seva carrera amb algunes institucions com el panòptic de Präuscher, que alhora permeten entendre la influència que va tenir la patologia sobre l'art de l'expressionista.

També hem consultat la obra de Claude Cernuschi, publicada al 2002 i anomenada *Re/casting Kokoschka: Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-de-siècle Vienna*. Aquest article, com ja indica el seu títol, proposa una relectura de la obra de Kokoschka des d'un punt de vista cultural i social. Cernuschi pretén desmentir algunes assumpcions que es van fer sobre la obra de Kokoschka, ja que se li va atorgar un discurs totalment lligat a la seva psicologia, de manera que proposa relacions amb la política i la cultura del moment.

Pel que fa Egon Schiele, la principal obra monogràfica que hem consultat és la d'Erwin Mitsch, publicada al 1975, anomenada *Egon Schiele, 1890 – 1918*. Aquesta obra explica la seva biografia, les seves obres principals i les relacions que va tenir amb altres artistes i mecenes. A més, apunta algunes de les seves influències, com ara les arts escèniques com quelcom indispensable per la interpretació de la seva obra.

Una altra obra important és de Magdalena Dabrowski i Rudolf Leopold, anomenada *Egon Schiele: the Leopold collection, Vienna* i publicada al 1997. Aquest catàleg primerament fa una explicació general de la vida de l'artista, especificant qui foren els seus amics i a quines exposicions va participar. Llavors, passa a una explicació centrada en obres específiques, en que les descriu formalment però també esmenta com fou el procés creatiu de Schiele per tal de completar-les.

Finalment, també hem consultat obres per entendre trets específics de la societat vienesa que permeten establir vincles amb el cos patològic. En primer lloc hi ha la obra de Gabriele Edelmann, del 2009, anomenada *Zurschaustellungen von "Abnormitäten" und "Freaks" in Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von Prodigien*. Aquesta obra permet conèixer quin tipus de patologies o trets no comuns existien a la Viena de *fin-de-siècle*. Fa un recorregut sobre diferents patologies que es coneixien durant aquesta època, i com es tractaven, a més de mostrar com aquestes es veien a partir de la societat. Per aquest treball ha estat especialment interessant l'explicació que fa sobre el Panòptic de Präuscher, ja que explica com era aquest i què s'hi podia veure.

En darrer lloc hi ha la obra de Günter Bischof, Ferdinand Karlhofer i Samuel R. Williamson, del 2014, anomenada *1914. Austria-Hungary, the Origins, and the First Year of World War I*. Aquesta publicació ha estat especialment clarificadora sobre la fam que es vivia a principis del segle XX i durant la Primera Guerra Mundial, fent

referència a com es vivia a la societat, i fins i tot expressant com Schiele va retratar aquest món.

1.5 Estructura del treball.

L'estructura d'aquest treball constarà en quatre apartats generals. El primer, anomenat "Definició de cos patològic i context d'aparició", té una finalitat introductòria sobre el concepte de cos patològic, denotant com és un concepte ample i que es pot concretar a partir d'una sèrie de tipus. A més, s'hi explicarà com l'estètica patològica arriba a l'avantguarda vienesa, i en conseqüència, la manera en que ho assumeixen Schiele i Kokoschka.

El segon apartat es dedicarà a la representació masculina del cos patològic. Aquest es dividirà en tres subapartats, dedicats a cada una de les influències que establím dins aquest treball. El primer està dedicat a l'Hospital de la Salpêtrière, demostrant com l'estètica malaltissa fou sobretot influència de les fotografies publicades a les revistes d'aquest hospital, i que aquesta estètica fou profitosa pels artistes, ja que van gaudir d'un mercat que consumia l'art patològic. També hi explicarem quins altres hospitals van visitar Schiele i Kokoschka.

El segon subapartat està dedicat al Panòptic de Präuscher, que fins aleshores no s'havia establert com a influència, però a causa de la lectura dels textos personals dels artistes, hem pogut establir una relació. El tercer i darrer subapartat presenta com les arts escèniques foren crucials pel desenvolupament de l'estètica patològica, a causa d'una relació bilateral entre l'art plàstic i el teatre de marionetes i pantomimes.

El tercer apartat demostrarà les diferències que es presenten respecte el tractament del cos femení, que es representa a partir de les influències de la histèria, així com altres influències socials, com la prostitució, que tant Egon Schiele com Oskar Kokoschka van poder veure als carrers de Viena.

El quart apartat analitzarà un tipus de cos patològic en concret, el cos demacrat, en el qual afinarem alguns aspectes que no hem introduït als apartats anteriors, sobretot basant-nos en la explicació de la fam que es vivia a la capital austríaca i com aquesta es tradueix a les obres dels artistes, així com una breu menció a les mutilacions.

2. Definició de cos patològic i context d'aparició.

Dins aquest apartat pretenem definir què entenem per cos patològic, ja que és un terme complex i que pot denotar varies idees. És un concepte que es pot aplicar tant als cossos masculins com femenins, i a més, engloba una sèrie de tipus de cossos malaltissos, com ara el demacrat, que comentarem a posteriori. També veurem com aquesta estètica arriba per primera vegada a l'avantguarda vienesa de la mà de Gustav Klimt. A partir d'aquí, cal comprendre com traduïren aquesta estètica Oskar Kokoschka i Egon Schiele, les dues figures més destacades de l'expressionisme austríac.

Quan parlem de cos patològic, no tan sols ens referim a una tipus d'aparença física malalta, sinó també a una mentalitat. Són cossos desiguals i plans, que tenen un sentit artificial en quant la construcció de les parts. Pel que fa allò físic, Timpano, un doctor historiador de l'art de la universitat de Florida, ho defineix com quelcom anti-classicista o anti-acadèmic, ja que no respecta la simetria ni els conceptes de perspectiva (Timpano, 2017, p. 5).

Sovint aquests cossos tenen aspectes esquelètics i amb pells poc flexibles, o que semblen desgastades. Les extremitats solen ser desmesurades o poc proporcionals, amb gests que indiquen fatiga, rostres que mostren incomoditat i, fins i tot, disgust cap al propi cos. Els ulls estan apagats i els cossos tenen postures que semblen mortes, com si fossin pepes o maniquins, tot i que alguns són tan exagerats que semblen teatralitzats. No sempre es mostren nus, poden dur robes o teles que els tapin parcialment, deixant veure mutilacions, ferides i hematomes (Timpano, 2017, pp. 5 – 7).

Aquest tipus de cos respon al desenvolupament d'un art lleig que, en lloc d'associar-se amb quelcom pejoratiu com s'havia fet fins aleshores, substitueix el concepte de bellesa com a símbol de la veritat. Artistes com Klimt, Kokoschka i Schiele pensaven que aquelles imatges que suggerien veritat eren aquelles que mostraven el cos malalt, exposat, enfadat i deformat (Simpson, 2010, pp. 1 – 3).

Està clar que aquest tipus de cos no és quelcom exclusiu de l'avantguarda vienesa, ni tan sols de l'expressionisme com a tal, sinó que aquesta tendència existeix a la història de l'art des de fa molts segles. Autors com El Greco, Goya o Munch ja usen cossos que podríem titllar d'expressionistes i certament grotescs. A més, aquesta tendència no és solament artística, sinó que també es troba a la literatura o a la filosofia, amb autors tant destacats com Baudelaire, Hölderlin o Rimbaud (Willet, 1970, pp. 12 – 14).

En aquest sentit, podem dir que existeix un ideal d'un tipus de cos malaltís que es manté al llarg d'aquests segles, però sembla ser a principis del segle XX rep un impuls destacable. Tal vegada això es deu a la influència de la filosofia de Nietzsche, que va tenir un gran impacte a finals del segle XIX. Diu Willet que “en aquella época la fuerza de Nietzsche era enorme en toda Europa, sobre todo entre los escritores y artistas” (1970, p. 21).

La filosofia d'aquest autor es basa sobretot en el rebuig d'aquest tipus d'ideologia depressiva o submissa, que físicament respon al cos que intentem explicar. Quan Nietzsche raona sobre el superhome, el contraposa a un tipus de persona que defineix com: “Els bons només són els desgraciats. Els bons només són els pobres, els febles, els humils. Els pietosos i els beneïts per Déu també són només els qui pateixen, els desposseïts, els malalts, els lletjos” (Nietzsche, 2009, p. 56).

A part de la seva clara aversió per Déu, queda clar que no apreciava aquest tipus de viure vinculat a la religiositat i la pobresa física, tot i així, demostra com era comú i existia dins la societat. És a dir, la filosofia de Nietzsche és un exemple que existia certa idealització respecte l'estètica dels dèbils o malaltissos, tot i que ell, com a pensador, no n'era partidari. Hi ha autors com Claude Cernuschi que defensen que Kokoschka coneixia les teories de Nietzsche, i que fins i tot, foren de gran influència per fer obres com *Murderer, Hope of Women* (Cernuschi, 1999, p. 130).

Un altre autor que fa evident aquest impuls per l'estètica patològica de principis del XX és Paul Fechter, un crític d'art contemporani a l'expressionisme vienès. Ell atribueix aquests successos a un esperit pròpiament germànic que anomena *gotische Seele* (ànima gòtica), que perviu des de l'edat mitjana a aquest context geogràfic. Aquest esperit va conviure tant amb el racionalisme com amb el materialisme històric, així com amb el positivisme que va aparèixer a partir de la Il·lustració, i es traduïa a les filosofies de Fichte, Schelling, Hegel i Schopenhauer. Ho defineix com un impuls natural d'expressar allò inexplicable, com una compensació per l'ànima cansada, que depèn del destí de l'artista (Fechter, 1920, pp. 33 – 34).

Aquesta idea de la *gotische Seele* es vincula amb la ideologia que va dur a la idealització del cos patològic. Els artistes que participaren en la producció malaltissa semblen influenciats per un pensament comú i inherent a la cultura germànica. Hermann Bahr, un intel·lectual austríac de principis del XX que havia estudiat filosofia, dret, economia i filologia a Viena, parla d'una tendència, que es fa evident sobretot des del simbolisme a Àustria, en la qual el sofriment mental i l'ansietat donaven pas a una

producció que feia evident aquesta psicologia. Aquest pensament pessimista, diu Bahr, es posà de moda tant dins la filosofia com les arts, en la qual la malaltia es preferia per sobre de la salut, al igual que es preferia la mort sobre la vida (Daviau, 1997, p. 65). L'avantguarda vienesa no fou cap excepció, de manera que va assumir aquest tipus d'estètica i la projectà al seu art.

Tal vegada el primer que usà de manera constant l'estètica del cos patològic fou Gustav Klimt, encara dins el context de la Secessió. Una de les obres en les quals podem identificar amb més claredat aquest tema és el *Fris de Beethoven*, del 1902. Es tracta d'un conjunt monumental que es propaga per tres parets de Pavelló de la Secessió, pintat directament sobre els murs i decorat amb or i pedres semiprecioses. La finalitat d'aquest fris era fer un homenatge al compositor, però també volia ressaltar la escultura que havia fet Max Klinger de Beethoven (Vergo, 1981, pp. 68 – 70).

L'escultura de Klinger estava al centre de la sala, denotant el seu protagonisme. Era policroma i estava feta amb una tècnica mixta a partir de materials nobles com podien ser ivori, perles o altres pedres precioses. Per denotar que era Beethoven, Klinger no va usar cap atribut vinculat a la música com podien ser lires o un faristol, sinó que li va donar una noció que anomenava “música visible”, és a dir, li va atorgar un ritme compositiu que conjuntava amb el fris preparat per Klimt (Vergo, 1981, pp. 68 – 69).

Els temes principals del fris de Klimt eren tres, repartits respectivament a cada paret que ocupaven. En primer lloc hi havia “L'anhel de la felicitat”, que mostrava temes com el sofriment de la humanitat i lluita per aconseguir la felicitat. En segon lloc hi havia “Les forces enemigues”, on s'hi retrataven aquells que no deixaven a la humanitat arribar al seu destí, representats a partir d'un gegant i gorgones. En tercer lloc hi havia “L'himne de l'alegria”, que no tan sols feia referència a la composició més cèlebre de Beethoven, sinó també a la victòria de la humanitat, que aconseguia la felicitat a partir de les arts (Vergo, 1981, p. 70).

Ens interessa especialment el primer fris, “L'anhel de la felicitat”, en el qual apareix “El sofriment de la dèbil humanitat” (Fig. 1). Podem veure tres figures que ja mostren un tipus de cos que no respon als paràmetres que havien imperat fins aleshores. Apareixen una dona i un home agenollats al davant d'una figura major, i una dona just al darrere dempeus. Són cossos allargats i molt prims, gairebé esquelètics, les seves pells deixen entreveure el perfil de les costelles i les espatlles estan molt marcades.

Aquestes figures ja podrien ser exemples del que denominem cos patològic, però cal demanar-se d'on provenien. La Viena de Klimt gaudia d'un extraordinari context cultural, no tan sols per les connexions que tenia amb tot tipus d'artistes com podrien ser Gustav Mahler, Karl Moll o Josef Hoffmann, sinó també per les relacions que tenia amb pensadors com Max Burckhard, el director del Burgtheater i lector de Nietzsche (Willdson, 1996, p. 45).

Tenint en compte això, no era d'estranyar que Klimt, per tal d'elaborar aquest fris, volgués fer quelcom sinestèsic i que rebés estímuls de tot tipus d'arts. Una de les clares influències d'aquest fris és el *Faust* de Goethe, i com Nietzsche el va llegir. Klimt, al igual que el filòsof, havia comprès el *Faust* en termes del superhome, dotant al protagonista d'una voluntat de poder extraordinària, que es contraposava al món que l'envoltava (Willdson, 1996, pp. 68 – 69).

Aquest gust per la literatura que sentia Klimt no era quelcom personal, sinó que era inherent als moviments artístics de principis del XX. Diu Willet que era comú cercar un model simbolista-utòpic per les obres, i que aquest sovint es trobava als texts de Schiller o Goethe. També destaca la influència de Nietzsche evident durant a totes les arts durant aquesta època, que s'evidencia a partir de les dicotomies dels motius, com ara el bé i el mal, o en el nostre cas, el fort i el dèbil (Willet, 1970, pp. 48 – 49).

Sembla ser que per tal de traduir la dicotomia, Klimt decidí contrastar personatges forts amb aquells dèbils. En aquest sentit, "El sofriment de la dèbil humanitat" mostra a un genet vestit amb una armadura d'època moderna, que seria l'exemple de l'home gloriós, mentre que els dèbils s'agenollen davant ell (Vergo, 1981, p. 74). Klimt deia que enfrontava aquests dos humans per tal de que l'home dèbil agafés les forces per poder arribar a la felicitat (Willdson, 1996, p. 46). En aquest sentit, i si recuperem la idea de Simpson, els dèbils, que alhora eren els bons, es representaven d'aquesta manera lletja o certament patològica perquè són símbols de la veritat.

No cal oblidar que el *Faust* tenia una simbologia cristiana molt evident, i que Klimt també la traduï a la seva obra. Al cap i a la fi, són els dèbils els que arriben a la felicitat. Tot i que la idea de que el dèbil arribava als seus fins no era del tot del gust de Nietzsche, la idea d'enriquir-se i arribar a una voluntat superior a partir de les arts és una constant a la filosofia de l'autor (Willdson, 1996, p. 51).

Aquesta creació de contrastos va tenir una forta influència sobre l'art d'avantguarda austríac. Sembla ser que és la primera obra que realment usa un tipus de cos malaltís per reflectir aquest ideal profundament cristià, en que el patiment és el que

du a la salvació. Alhora associava aquest tipus de representació patològica amb la veritat o allò bo.

La resposta crítica a aquest fris fou realment negativa, sobretot a causa dels cossos que s'hi ensenyaven. Fou tal el disgust d'alguns crítics acusaren a Klimt de pintar pornografia o un art totalment obscè (Vergo, 1981, p. 73). Un exemple és l'article periodístic de Hermann Bahr, anomenat *Gegen Klimt* (En contra de Klimt), publicat al 1903. En un comentari publicat en premsa al 14 d'abril de l'any 1902, fa evident el seu disgust, acusant a Klimt d'indecorós a causa dels seus cossos nus i malaltissos, dient que aquestes pintures quedaven millor al Panòptic de Präuscher, un museu anatòmic, etnològic i patològic de la humanitat, que a un fris que havia de lloar a un gran music com era Beethoven (Bahr, 1903, p. 67).

Tot i que la crítica no estava a favor d'aquesta estètica, Klimt va tenir un gran impacte sobre els artistes posteriors a ell, creant una escola en la qual aquest tipus de cos fou realment popular. La seva influència la exercí sobretot a partir de la *Wiener Werkstätte*⁴, que era una escola de disseny i arts aplicades, però que també dirigia alguns projectes aliens a l'objectiu principal. Un d'aquests projectes era el *Kabarett Fledermaus* (Cabaret Rat-penat)⁵, en la qual l'estètica del cos patològic es projectava també a la producció de les arts escèniques (Vergo, 1981, p. 148).

Per la *Wiener Werkstätte* (Taller de Viena) feien feina tant Oskar Kokoschka com Egon Schiele, per la qual elaboraren postals en les quals es fa evident la influència secessionista i ja mostren un tipus de cos relacionat amb el que pretenem explicar. Aquestes podien fer propaganda per la institució com pels seus projectes adjacents com era el *Kabarett Fledermaus* (Houze, 2017, pp. 207). També podien mostrar esdeveniments històrics com el primer avió de Viena, així com cotxes o pornografia (Vergo, 1981, p. 153). Un exemple seria la postal que va fer Schiele al 1910 (Fig. 2), en la qual podem veure la influència sobretot de Klimt, tant pels cabells com la constitució esquelètica de la dona.

Quan més evident es fa que hi ha un canvi de concepció estilística a l'avantguarda vienesa és al 1908, en la qual es celebra la primera *Kunstschau* (Mostra

⁴ La *Wiener Werkstätte* dissenyava tot tipus d'expressions artístiques que responien a la idea d'art total, ja que totes les disciplines participaven a aquesta escola. Moltes d'aquestes produccions es podien visitar o veure exhibides al *Kabarett Fledermaus* (Timpano, 2016, p. 128).

⁵ El *Kabarett Fledermaus* era el cabaret més famós de Viena. Es va obrir el 1904, i estava format pels artistes que participaven a la *Wiener Werstätte*. Tenien la intenció de fer un espai on poguessin expressar la idea d'art total, de manera que participaven tot tipus d'artistes, ja siguin plàstics, d'arts escèniques o arquitectes (Timpano, 2016, p. 128).

d'art). Aquest esdeveniment estava dedicat a tot l'art austríac del moment, incloent el disseny industrial de la *Wiener Werkstätte*. El lema era *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada temps el seu art, a cada art la seva llibertat), que responia directament a les crítiques negatives que havia rebut la Secessió i el primers expressionistes, fent d'aquestes sales un manifest de la nova cultura visual (Vergo, 1981, p. 180).

Els artistes de la nova generació van voler fer evident el seu canvi, de manera que van formar la *Neukunstgruppe* (Nou grup d'art), en la que formaven part Schiele i Kokoschka, i altres artistes que avui denominem expressionistes com Mime van Osen. Aquest grup no tenia un estil homogeni, però compartien la idea de revelar-se contra l'Acadèmia i la seva manera de fer antiquada. Sota el lideratge de Schiele van fer un manifest, escrit el 1909 però publicat a *Die Aktion* el 1914, en que exposaven que entenien sota expressionisme i es posicionaven a favor de l'esquerra política. Van demostrar el seu canvi a la galeria de Gustav Pisko l'any 1909, on participaren tant Kokoschka com Schiele. En aquest sentit, podem dir que a partir del 1909 ja podem parlar d'expressionisme com a tal (Timpano, 2010, p. 192).

Dins la *Kunstschau* del 1909 participà Oskar Kokoschka, hi va mostrar per primera vegada la seva obra de teatre *Mörder, Hoffnung der Frauen*. Aquesta peça no fou impactant tan sols per la temàtica que reflectia, en la qual es apareixien relacions violentes entre homes i dones, sinó també pel pòster publicitari que l'acompanyava (Willet, 1970, p. 54). Aquest cartell, anomenat també *Pietà*, és especialment interessant per la temàtica patològica, ja que apareix una dona amb cos esquelètic i deformat, amb unes extremitats que surten de la part del seu ventre, i un rostre que recorda a una calavera.

Tenint en compte aquests exemples anteriors, podem afirmar que tant Kokoschka com Schiele ja estaven dins el context necessari per assumir l'estètica patològica. No tan sols per la relació de mestre-alumne que tenien amb Klimt, sinó també per participar en varis esdeveniments i projectes, com ara la *Kunstschau* o el *Kabarett Fledermaus*.

3. El cos patològic masculí.

A aquest apartat exposarem una sèrie d'influències que justifiquen l'ús de l'etiqueta l'estètica patològica a la majoria de representacions que van fer Egon Schiele

i Oskar Kokoschka, tot i que aquestes influències es poden aplicar a la gran part de les seves obres, n'hi ha d'altres que mostren cossos, com ara els femenins, que necessiten d'alguns matisos. En aquest sentit, en primer lloc exposarem com es representava el cos masculí i llavors mostrarem les nocions definitòries del cos femení, que certament difereix amb alguns trets del cos masculí. Finalment, exposarem el cos demacrat, un tipus de cos que pot aparèixer tant al cos femení com al masculí. En cap cas aquestes característiques i influències són excloents, sinó més ben acumulatives i depenen de l'anàlisi de cada obra.

Quan observem un cos patològic masculí, com per exemple l'*Autoretrat Nu en gris amb la boca oberta* d'Egon Schiele del 1910 que es troba al Leopold Museum, podem veure una sèrie de trets en comú que es repeteixen a altres obres. És un tipus de cos esquelètic, bastant allargat o, fins i tot, esvelt, que presenta una certa torsió al cos per accentuar les línies llargues i primes, a més, mostren un tipus de gestualitat poc natural, gairebé com si el cos fos mort i no es moguéssim per si mateix.

Al igual de l'exemple que hem comentat, la majoria de les representacions són nues, o al menys parcialment nues, i s'hi mostren els genitals de manera directa i desvergonyida. Són simptomàtics els rostres dels personatges representats, ja siguin d'autoretrats o d'altres models, perquè sovint són prims i amb les galtes enfonsades. Sembla que no hi ha una preferència per alguna edat en concret, ja que es representen tant nins com homes majors, com per exemple *Home nu dempeus* (Fig. 3), d'Oskar Kokoschka, del 1907.

La majoria de dibuixos de nus de Schiele i Kokoschka no presenten un tipus de fons o espai clar, fent que el cos sigui l'únic element identificable dins la obra. Tot i que la majoria de cossos es representen amb colors neutres, blancs i negres, hi ha algunes excepcions, sobretot en el cas de Schiele, en les quals apareixen colors verdosos i vermellorsos per augmentar l'efecte patològic. Un exemple d'aquest tipus seria *Nu agenollat amb les mans a l'aire (Autoretrat)*, d'Egon Schiele, del 1910.

Tenint en compte totes aquestes característiques, ens podríem demanar en quin tipus d'elements, espais, persones, documents... s'inspiraven tant Kokoschka com Schiele. Fins aleshores, l'estètica patològica s'havia justificat a partir de la influència del psicoanàlisi de Freud, tot i així, no existeixen documents que demostrin que els dos artistes havien llegit les teories del psicoanalista⁶. A aquest apartat proposarem la

⁶ El fet de que els artistes no havien llegit a Freud l'evidencien tant les obres de Martin (2014) com Blackshaw (2007).

influència d'una sèrie de mitjans externs: la fotografia mèdica de la Salpêtrière, a més d'alguns hospitals que pogueren visitar, la influència de les arts escèniques, fet que ja evidencien tant Blackshaw, Martin, Timpano i Usai, i el Panòptic de Präuscher, que he pogut afegir com a influència a partir de la lectura de la biografia de Kokoschka.

3. 1. La iconografia de la Salpêtrière.

La Viena de principis del XX era un centre important tant per la cultura, com per l'art, la literatura i la música, com també ho fou per la medicina i la filosofia. No tan sols era el moment en que Sigmund Freud estava articulant les seves principals teories, sinó també hi havia una alta esfera protagonitzada per l'aristocràcia vinculada als Habsburg i per l'oligarquia burgesa. Tot i així, aquesta és només una visió superficial de la ciutat, ja que la majoria de la societat formava part de classes socials desfavorides, en la qual existia la pobresa, la prostitució i les malalties infeccioses, entre d'altres (Martin, 2014).

Tant Schiele com Kokoschka eren conscients d'aquesta esfera social, ja que en part la consumien i la retrataven⁷. Les seves obres segurament estaven inspirades per les fotografies de l'hospital de La Salpêtrière, de Paris, en les quals s'havien retratat pacients amb estats convulsos, histèrics o amb deformacions. Schiele havia aconseguit aquestes fotografies a partir del seu amic Erwin von Graff, un ginecòleg que havia estudiat anatomia patològica entre els anys 1904 i 1908, i les havia compartit amb el seu amic Kokoschka (Martin, 2014).

Aquest hospital publicava una revista anomenada *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* cada dues setmanes, entre els anys 1876 fins 1880. Estava dirigida per Jean-Martin Charcot, que defensava que el material fotogràfic era crucial per l'estudi de les patologies. Aquesta primera publicació estava més enfocada en el cos femení i la histèria. Charcot va morir al 1893, tot i així, la revista es seguí publicant així com s'havia plantejat per l'antic director, sota el nom *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des Maladies du Système Nerveux (NIS)*, entre els anys 1888 fins 1918. Aquesta segona publicació ja s'enfocava més als dos gèneres, i sobretot mostrava fotografies de pacients amb neuropatologies (Blackshaw, 2007, pp. 382 – 384).

⁷ Schiele tenia l'afany de retratar aquells que l'envoltaven, que no tan sols podia ser la seva germana, sinó també les amants que havia tingut durant la seva vida. Al igual que Kokoschka, també mostrava altres elements de la societat, com per exemple la pobresa (que també podia ser infantil), o, fins i tot, els soldats que va conèixer quan el reclutaren per servir a la Primera Guerra Mundial (Mitsch, 1975, pp. 61).

La *NIS* ràpidament va trobar una manera de documentar els seus pacients, creant una mena de model iconogràfic que es repeteix a la majoria de fotografies. Els malalts es mostren de cos sencer a un fons neutre, que sol ser una cortina negra, sense cap element que pugui despistar a l'espectador, a menys de que necessitessin algun tipus de suport per estar drets. Excepcionalment també es fotografiaven parts del cos que eren d'interès per la patologia que presentaven. Era comú que hi hagués varies fotografies del mateix pacient, per tal de documentar la capacitat mòbil que tenia, ja que Charcot considerava que el moviment era indispensable per l'estudi malalties neurològiques (Blackshaw, 2007, p. 386).

És realment interessant que Charcot defensava que aquestes fotografies, a part de ser material mèdic, eren representacions que responien a un tipus d'estètica que s'havia de traduir a l'art. Diu Blackshaw que "Charcot considered the Salpêtrière photographs as making an important contribution to the representation of the human body in art, both growing out of and developing a visual tradition" (2007, p. 386)⁸. En aquest sentit, tant Schiele com Kokoschka, eren conscients del seu canvi d'estètica, deixant enrere el cos bell, jove i sa del segle XIX, per un nou, avantguardista, que responia a la patologia i una classe social marginada.

L'impacte que van tenir les publicacions de La Salpêtrière sobre l'art de finals del segle XIX i de principis del segle XX s'evidencia amb les publicacions de Paul Richter, anomenades *Les Démoniaques dans l'Art* (1887), *Les Malades et les Difformes dans l'Art* (1889) i *L'Art et la Médecine* (1902) (Blackshaw, 2007, p. 388), així com les obres d'Egon Schiele i Oskar Kokoschka.

Formalment, també es poden comprovar paral·lelismes entre les fotografies de l'hospital i les obres dels expressionistes. Si mirem la sèrie "Macroductyle" (Fig. 4) de la Salpêtrière, podem veure un home amb les mans deformes i desproporcionades respecte la resta del cos, a més està parcialment nu, dempeus, sobre un fons neutre. Aquesta iconografia també es pot apreciar a les obres de Schiele i Kokoschka, com per exemple l'*Autoretrat* de Kokoscha, del 1913, o l'*Autoretrat amb braç creuat* de Schiele, del 1910. A ambdues obres les extremitats no són proporcionals a la resta del cos, a més de mostrar un fons neutre.

⁸ "Charcot considerava les fotografies Salpêtrière com una gran aportació a la representació del cos humà en l'art, que estaven sortint d'una tradició visual, mentre en construïen una d'altra" (Blackshaw, 2007, p. 386).

Apart de la influència de la Salpêtrière, Schiele va poder assistir a les classes del doctor Adolf Kronfeld, que instruïa sobre com es mostrava l'expressió patològica als retrats artístics. L'impacte fou tan elevat que Schiele va elaborar una sèrie d'obres inspirades en els cossos i les fisonomies de l'hospital psiquiàtric Steinhof que es troben a un quadern de dibuixos fet entre els anys 1913 i 1915. A més, Kokoschka havia visitat un sanatori de tuberculosi al voltant del 1909, acompanyat d'Adolf Loos ja que s'hi trobava una de les seves amants⁹, i poc després també va visitar l'hospital de Steinhof (Timpano, 2010, p. 78).

És més o menys a partir del 1908 que l'estètica dels dos artistes en qüestió canvien respecte les seves influències anteriors. Al conèixer les fotografies patològiques de La Salpêtrière i haver pogut visitar altres hospitals, les seves obres giren cap un tipus d'estètica inspirada en aquestes, donant pas al cos patològic que intentem definir. De totes maneres, és crucial destacar que a partir del 1910 les obres dels artistes van començar a tenir valor de mercat¹⁰, impulsat per promotors i/o amics dels artistes, majoritàriament masculins. Això va fer que la producció patològica per part d'aquests artistes rebés un impuls ja que sembla ser que van veure l'estètica patològica com una oportunitat de vendre les seves obres. Els col·leccionistes més coneguts d'aquest tipus d'obres foren Heinrich Bernesch, Roessler, Koloman Moser, Oskar Reichel, Erwin von Graff, Alfred Spitzer i Carl Reininghaus (Usai, 2016, pp. 18 – 19).

On més clares queden les influències de les fotografies de La Salpêtrière és als autoretrats d'ambdós artistes. Sovint Schiele posava davant del mirall imitant postures que havia vist a les revistes de La Salpêtrière, per tal de retratar-se llavors a les seves obres (Usai, 2016, p. 20). No es coneix si Oskar Kokoschka feia quelcom similar pels seus retrats, però ell mateix deia que volia fer un tipus d'obres que recordin al nerviosisme i la bogeria que havia pogut veure de les fotografies (Cernuschi, 2002, p. 44). Tenint en compte el mercat emergent que s'havia establert amb l'estètica patològica, Schiele i Kokoschka es retrataven a si mateixos seguint aquesta gramàtica. Tot i així, també atorgaren aquestes obres d'un discurs de fons, certament relacionat

⁹ El mateix Kokoschka, a la seva biografia *My life* comenta com fou aquest viatge. Acompanyat d'Adolf Loos va poder visitar un sanatori suís, en el qual va conèixer a Bessie, una ballarina anglesa plena de vida tot i que sofrís de tuberculosi. La descriu de manera molt detallada, exaltant la seva voluntat de vida ja que ballava amb els altres pacients quan els doctors no eren atents, però també fa referència a la seva pell grisencia i el seu cos malaltís. Fins i tot, descriu com la va veure escopir sang a un flasc medicinal, tot i que destaca que mai perdia l'esperit (Kokoschka, 1974, pp. 49).

¹⁰ Aquest fet també l'evidencia Blackshaw (2007) a la pàgina 398.

amb les seves psicologies, fent que els autoretrats fossin el tipus d'obres més populars entre els seus compradors¹¹ (Usai, 2016, p. 20).

Pel que fa el discurs que justificava l'estètica patològica, Kokoschka deia que podia materialitzar el seu món psicològic a partir d'aquestes obres, fent d'elles una mena de teràpia. Intentava demostrar la seva psique a partir de gests i el seu aspecte físic. Diu González Ruiz que “sus retratos, en modo parecido al que lo haría Egon Schiele, sobrepasan la mera representación del individuo, convirtiéndose en una caracterización de sus fueros internos, y lo que es aún más reseñable: sus personajes pasan a ser parte de una visión de la sociedad austríaca de finales de siglo” (2017, p. 113).

Egon Schiele atorgava d'un discurs similar els seus autoretrats, ja que també eren fruits d'una introspecció en la qual intentava comprendre's i depurar-se. És a dir, l'autoretrat tenia una mena de poder purificador per Schiele, per extreure allò que no desitjava tenir al seu interior. A més, quan representava altres individus de la societat vienesa tenia una intenció de fer de mirall d'un moment històric, en la qual la pobresa era quelcom comú i l'estètica patològica era un llenguatge adequat per demostrar-la (Carmona Escalera, 2008, pp. 65 – 68). Tenint en compte que la Viena de *fin-de-siècle* estava fascinada per Freud, el discurs psicològic de fons era realment atractiu pels compradors.

3.2. El Panòptic de Präuscher.

Una altra influència per l'estètica patològica fou en Panòptic de Präuscher, que, com ja hem comentat, era un museu anatòmic, etnològic i patològic de la ciutat de Viena. Aquest museu fou fundat per Hermann Präuscher, que havia heretat del seu pare un museu itinerant que s'assemblava a un gabinet de meravelles. A l'any 1871, el museu es va assentar al Prater de Viena i es va canviar la concepció que es tenia sobre l'espai, per crear el museu anatòmic com a tal. Al 1878 es va ampliar i es va incloure una ala dedicada a l'art, i un espai que s'anomenava “gabinet artístic mecànic” (*mechanisches Kunstkabinett*). Posteriorment, no s'afegiren grans alteracions tot i que el 1896 Hermann Präuscher morís, ja que els seus descendents decidiren seguir amb la mateixa línia. No fou fins el 1945 que el museu va deixar d'existir, a causa d'un incendi que va devastar tot el Prater (Edelmann, 2009, p. 159).

¹¹ Cal clarificar que Schiele i Kokoschka no usaven solament l'estètica patològica pels retrats, sinó que la majoria de retrats, ja siguin de personatges coneguts com de la societat, es resolien amb aquest llenguatge.

A aquest museu es podien veure tot tipus de persones, cultures i patologies que existien arreu del món. Hi havia les mòmies de Pastrana i el seu fill, els quals en vida havien tengut pel per tot el cos, fins i tot, la mare havia desenvolupat una barba. També hi havia *Der Lange Peter* (El Peter llarg) que era un home que sofria de gigantisme, així com Max Zaborsky, que sofria de nanisme. A més, ja hi havia fotografies de tot tipus de patologies i condicions físiques (Edelmann, 2009, p. 160).

Gràcies a la lectura de la biografia de Kokoschka, he pogut comprovar que va visitar aquest museu, i que fou de gran influència per la elaboració de les seves obres, ja siguin les pintures, els pòsters promocionals de les seves obres de teatre que presentava al *Kabarett Fledermaus* o els vestits que preparava pels seus actors, els quals pintava destacant els seus nirvis, la musculatura i el tendons, per tal de que es pareguessin als seus dibuixos i pintures. Kokoscha diu que al museu “I had learned how primitive peoples, presumably as a reaction to their fear of death, had decorated the skulls of the dead with facial features, with the play of expressions, the lines of laughter and anger” (1974, p. 29)¹².

A més del panòptic de Präuscher, Kokoschka visità el museu de ciències naturals de Viena, que també tenia un departament etnogràfic. Allà va trobar la inspiració en les màscares, armes antigues i primitives, i tèxtils. Els va entendre com a elements d'unes cultures que estaven desapareixent o ja ho havien fet, tenint la necessitat de fer-los eterns a partir de les seves obres (Kokoschka, 1974, p. 20).

Tenint en compte les influències de la Salpêtrière, les patologies que van poder observar als altres hospitals i el panòptic, podem establir una relació formal entre algunes obres dels artistes i aquests espais. Un exemple és l'*Autoretrat agenollat* d'Egon Schiele, on podem veure que les seves extremitats són desproporcionades, molt allargades i primes. Aquest fet ens podria recordar a la fotografia “Gigantisme et Infantilisme” (Fig. 5) que es troba a la revista *NIS*, ja que hi trobem el mateix tipus d'extremitats. També és possible que Schiele conegués el panòptic de Präuscher i que hagués vist a *Der Lange Peter*.

3.3. Les arts escèniques.

Tot i així, la Salpêtrière, les visites que feren a altres hospitals i els museus etnogràfics no són les úniques influències que van rebre Schiele i Kokoschka per tal

¹² “Vaig aprendre com persones primitives, segurament per la reacció que tenien a la mort, decoraven les calaveres dels seus difunts amb les seves faccions, jugant amb les expressions, en les línies del riure i de la ira” (Kokoschka, 1974, p. 29).

d'elaborar l'estètica patològica. Hi ha una relació bicondicional entre les arts escèniques i la estètica patològica, és a dir, es retroalimenten. Com ja hem vist en el cas de Kokoschka, s'inspirava en els cossos malaltissos per fer les robes dels seus actors, entre d'altres, però, tant Kokoschka com Schiele, també s'inspiraran en les marionetes i pantomimes per la creació de les seves obres.

Mitsch defensa que la influència de les pantomimes i el ball és quelcom inherent a l'expressionisme, i que Egon Schiele i Kokoschka no en són cap excepció (1975, p. 28). Els gests que es mostren a obres com el *Póster per la exhibició de la galeria Arnot*, del 1915, d'Egon Schiele o *Home amb pepa*, del 1922, d'Oskar Kokoschka, semblen ser deutores de la influència que van exercir les arts escèniques sobre els artistes ja que la gestualitat recorda a una marioneta en el cas de Schiele, o mostra una pepa en el cas de Kokoschka.

Segurament la influència més directa que van rebre d'aquest món fou a partir de l'amistat que van tenir amb Erwin Dominik Johann Osen, que artísticament es feia anomenar "Mime van Osen", qui Schiele va retratar el 1910 (Fig. 6). Era un actor de teatre i pintor, que va participar a l'exhibició del Saló Pisko¹³ a Viena del 1910 amb els dos artistes. A més, entre els anys 1909 i 1914, Schiele i van Osen van establir una relació professional en la que van Osen no tan sols feia de model per Schiele, sinó que l'ajudava en la seva producció, ja que va acompanyar-lo a les visites que feren a diferents hospitals (Blackshaw, 2007, p. 392).

Ja Hermann Bahr parla del teatre de marionetes que es celebrava al Burgtheater de Viena, exaltant la capacitat expressiva que s'atorgava a aquestes pepes i defensant que els expressionistes havien de beure d'aquest art. Certament Kokoschka devia tenir una mentalitat similar ja que ell mateix escrivia obres de teatre que llavors s'interpretaven al *Kabarett Fledermaus*, per les quals feia les marionetes, les robes dels actors i els pòsters promocionals seguint la gramàtica de l'estètica patològica (Timpano, 2010, p. 194).

Worringer deia que els moviments d'objectes inanimats, com ara podien ser les marionetes, eren una manera d'expressar el sofriment de la humanitat. A més, es convertien en una metàfora de la corporalitat humana, ja que aquestes imitaven l'interès

¹³ Aquest saló d'art era el primer en que la "Neukunstgruppe" (el grup d'artistes nous fundat per Schiele) va poder exposar. Allà va conèixer a Arthur Roessler, un crític d'art i un dels dirigents d'aquest saló, que va veure amb bons ulls la seva obra, al contrari de la majoria de crítics contemporanis (Mitsch, 1978, p. 18).

pel llenguatge expressiu que s'havia desenvolupat a partir del torn de segle (Timpano, 2016, pp. 120 – 121).

Com ja hem comentat, Kokoschka va fer les marionetes per la majoria de les seves obres, però tal vegada les més conegudes són les que va fer per *Die Träumenden Knaben* (Els nins que somien). Eren planes, amb les extremitats mòbils que es fermaven a uns fils, mostraven un tipus de cos adolescent, altament sexualitzat que generava estranyesa a l'espectador. Volia imitar la corporalitat humana així com era, fent que es mostressin en postures incòmodes, a més de sovint tenir fisiognomies malaltisses (Timpano, 2016, p. 134).

Egon Schiele no escrivia obres de teatre o de marionetes, però sovint anava a les representacions del seu amic Kokoschka i de Schnitzler. Mitsch destaca com aquestes representacions foren especialment importants per la producció de Schiele. Sobre el *Pòster per la exposició de la galeria Arnot* (Fig. 7), Mitsch diu que Schiele traspasa el joc de la pantomima i els gests teatrals cap a la obra per dotar-la de tensions malaltisses, fent que aquest joc ja no sigui propi d'un cos mort, sinó que ell mateix el pot controlar amb moviments poc naturals (Mitsch, 1975, p. 28).

Dins aquest apartat hem establert la relació que hi havia entre Egon Schiele i Oskar Kokoschka amb fotografies clíniques de La Salpêtrière, a més d'alguns altres espais de context científic com les visites que feren a alguns hospitals. També hem mostrat com coneixien i segurament havien visitat el panòptic de Präuscher, a més de mostrar la retroalimentació que havien establert amb el món de les arts escèniques, i especialment el món de les marionetes i pantomimes.

4. El cos patològic femení.

A l'apartat anterior hem especificat trets del cos patològic masculí, de totes maneres, la majoria d'influències també són vàlides per la construcció del cos patològic femení. El que analitzarem dins aquest apartat és perquè difereix la representació de la dona respecte la de l'home.

Tal vegada fou Erwin von Graff, el ginecòleg amic de Schiele i Kokoschka, qui els introduí més clarament en la observació del cos femení. El metge treballava a la *Frauenklinik* (clínica de dones) de Viena, i va permetre que Schiele vingués a pintar i dibuixar les dones que s'hi trobaven internades, la majoria de les quals eren dones embarassades o que feia poc havien donat a llum. A més, les revistes de la Salpêtrière

també mostraven patologies femenines, sobretot basades en la histèria (Blackshaw, 2007, p. 392).

Des de finals del segle XIX, la medicina havia equiparat la majoria de les patologies que es presentaven a les dones, ja siguin físiques o psicològiques, amb la histèria. Aquesta malaltia esdevingué una *Modekrankheit* (malaltia de moda) a la Viena de *fin-de-siècle*, fent que es recuperessin els discursos de la *femme fatale* propis del segle XIX i dotant-los d'una mena de justificació científica (Timpano, 2017, p. 43).

Fins aleshores, la histèria com a tal no s'havia definit ni existia aquesta denominació. Fou Charcot, a l'any 1862, que la teoritzà i nomenà histèria. La va distingir d'altres psicopatologies que sovint es confonien a causa de símptomes comuns, com la epilèpsia, que sovint es diagnosticava a dones amb algun tipus de desequilibri. Tot i així, per Charcot la histèria era una malaltia nosològica, és a dir, podia englobar símptomes molt diversos i depenia de cada subjecte (Didi-Hubermann, 2008, p. 19).

Els símptomes més comuns eren la variabilitat o inestabilitat emocional, a més de tremolors i atacs psicòtics, fins i tot, la masturbació. La histèria, tot i que havia alguns casos masculins, es diagnosticava sobretot en la població femenina, i sovint es justificava a partir de la falta de necessitats primàries com la d'afecte o traumes (Didi-Huberman, 2008, pp. 68 – 69). Com bé ja diu Timpano, aquesta malaltia es construïa a partir dels discursos masculistes que s'havien establert a la llarga del segle XIX, projectant sobre les dones una mena d'estereotip propi de la societat d'aquella època. Mentre, els homes amb símptomes similars rebien un diagnòstic vinculat altres malalties com neuropatologies o psicopaties.

Didi-Huberman ja destaca com a partir de la direcció de Charcot de la Salpêtrière, hi ha una proliferació d'imatges de dones “boges” o que semblaven tenir alguna patologia ja sigui física o mental. Durant aquesta època, hi havia una part de l'hospital dedicat exclusivament a dones, que vivien però estaven confinades del món exterior. Alguns testimonis, com Jules Claretie, titllaven aquesta espai com a *citta dolorosa*, ja que les pacients internades sofrien de manera continua, ja fos pels seus tractaments o per sentir solitud (Didi-Huberman, 2008, p. 15).

A partir del 1862, Charcot va començar a dirigir la secció de dones amb histèria, fet que li permetia reclutar material per les seves investigacions de la malaltia, com ara fotografies, que llavors arribarien a les mans de Schiele i Kokoschka. El mateix Charcot deia que la secció de dones amb histèria li recordava a un museu, literalment diu “a living museum of pathology, with its old collection and new collection” (Didi-

Huberman, 2008, p. 17)¹⁴. Aquesta idea de museu és realment interessant, ja que ho plasma a les publicacions de les revistes, com si fossin catàlegs de patologies. Això també va concorde amb la seva idea de que l'art havia de beure de la medicina, i en concret de les seves publicacions.

Un fet interessant respecte la idealització de la *femme fatale* pròpia del segle XIX, és que la *femme fatale* vienesa s'associava a allò patològic, és a dir, la seva vinculació amb malalties com la histèria era quelcom comú i desitjable (Timpano, 2010, p. 130). Això es pot demostrar amb les representacions femenines que feien Egon Schiele i Kokoschka. Quan observem *Dona ajaguda* d'Egon Schiele, del 1917, podem intuir una clara sexualitat a causa de la postura de la dona, que es troba amb les cames separades i només tapant-se els genitals. Alhora, Schiele no abandona l'estètica patològica per fer aquesta representació, ja que té una expressió perduda i algunes taques vermelles al cos que semblen ser ferides.

També cal tenir en compte que Kokoschka, a les seves obres com *Muderer, Hope of Women* demostra una ideologia antifeminista o certament misògina. Era comú que comparés les dones amb nins o animals, acusant-les de narcisistes i traïdores. També són conegudes les relacions que va tenir amb dones com Alma Mahler, les quals el van deixar profundament decebut. El desamor fou tan dolorós, que, fins i tot, va encomanar la producció d'una pepa que s'assemblés a Mahler, ja que deia que a la fi així la podria posseir. Va usar la pepa com a mitjà per desfogar-se de la ràbia que sentia per la seva ex-parella, humiliant també a la mateixa Mahler en públic a partir d'actuacions amb la pepa, fins finalment declarar-la morta (Ross, 2005, pp. 296 - 298).

Aquesta visió pejorativa que tenia sobre les dones també es va traduir al seu art, donant-les d'una estètica similar que els seus companys contemporanis. Els rostres femenins també semblen estar perduts o malaltissos, apropant-lo a les representacions histèriques que també coneixia a partir de la Salpêtrière, al igual que Schiele. Com a exemple podríem esmentar el cartell promocional de la seva obra de teatre *Muderer Hope of Women* (Fig. 8).

Un altre exemple de la diferència de com es tractava el cos femení respecte el cos masculí són les representacions de nines, que es troben en postures sexualitzades. Un exemple és *Nena dempeus nua*, d'Egon Schiele, del 1910. Aquest tipus de retrats no

¹⁴ “Un museu viu de patologia, amb la seva col·lecció nova i antiga” (Didi-Huberman, 2008, p. 17)

es poden justificar a partir de les influències del món científic ni a partir del teatre, sinó que s'ha de tenir en compte la pròpia història de Viena.

A finals del segle XIX i a principis del segle XX la prostitució infantil era quelcom bastant comú a Viena. Entre els anys 1873 i 1883, la majoria de les prostitutes registrades a la ciutat eren menors, tenint en compte que l'edat mínima per registrar-se era de 14 anys. A principis del segle XX les normatives sobre la prostitució infantil es va tornar més estricte, fent que l'edat mínima de registració fos 18. Tot i així, les lleis eren iguals per totes les persones, ja fossin nins o adults. Aleshores, aquells que atemptaven en contra dels estàndards morals de l'època, ja fossin nenes, es jutjaven al igual que un adult (Gilman, 1985, p. 42).

La societat masculina vienesa associava la prostitució a la falta d'educació que rebien les nines i les dones, sobretot referint-se a aquelles de les classes socials més baixes. Deien que des de joves estaven exposades a actes immorals o indecorosos per part dels seus pares i el seu entorn més pròxim, que sovint, a causa de la seva economia escassa, eren barris en que la prostitució, la malaltia i la mort eren omnipresents. A més, deien que a causa de la pobresa que havien viscut a les seves famílies, la vida "luxuriosa" d'una prostituta era atractiva (Gilman, 1985, p. 42).

Friedrich Hügel, un autor que va descriure la prostitució de Viena, deia que les dones pobres eren més dèbils tant físicament com psicològicament, de manera que eren més susceptibles a ser addictes a l'alcohol, la necessitat de plaer i luxe, a ser àvares i immorals. En canvi, esmentava que les dones de classes socials més afavorides, a causa de la bona educació que rebien, no es perdien en aquest tipus d'actes (Gilman, 1985, p. 42).

Aquestes afirmacions, que avui en dia ens semblen totalment incomprensibles, són denotaries del dia a dia de la societat vienesa, i Schiele i Kokoschka s'hi veien altament influenciats. El mateix Kokoschka a la seva biografia comenta com freqüentava prostíbuls, però és especialment clarificador quan explica com va veure una nena que havia venut la seva virginitat al licitador que li oferia més diners (Kokoschka, 1974, p. 55).

Schiele, especialment a partir del 1910, va començar a sentir interès pels nins de carrer que es trobaven a Krumau i que volien retornar a Viena, de manera que els va retratar seguint la seva gramàtica ja habitual, donant-los de cossos prims, allargats, a vegades ferits i bruts... Destaca sobretot el seu afany de mostrar-los en postures sexuals, a més de sovint dur atributs que tradicionalment es consideren eròtics com ara calces o

faldes, un exemple seria *Nina pèl-roja amb les cames separades* (Fig. 9), del 1910 (Dabrowski i Leopold, 1997, p. 14).

Sembla ser que Schiele sovint usava models de nines preadolescents perquè no es podia permetre pagar models adultes, però no es pot negar la fascinació que sentia també per aquest tipus de cossos encara parcialment desenvolupats. De fet, a la Viena de *fin-de-siècle* havia aparegut la moda de les *femme fragile*, un tipus de nina que encara no era conscient de la seva sexualitat, a la qual se la considerava vulnerable però eròtica. A més, autors com Adolf Loos justificaven moralment aquest tipus de moda a partir dels estudis que es feien sobre histèria, establint que les nines i les dones que sofrien d'histèria es mostressin de tal manera a causa de la seva insatisfacció sexual (Dabrowski i Leopold, 1997, p. 15).

La relació entre les *femme fragile* i la histèria es va establir a molts estudis contemporanis als nostres artistes, com ara el de Josef Breuer, anomenat *Studien über Hysterie* (Estudis sobre histèria), que ja relacionava la histèria amb la producció artística, dient que aquesta patologia era una mena de catalitzador per la inspiració. Aquest tipus d'estudis afirmaven que la histèria podia aparèixer a edats prematures, de manera que les nenes ja mostrarien alguns símptomes, que quedarien representades en l'art. En aquest sentit, s'associava aquesta nena aparentment eròtica amb la patologia, i els dos expressionistes, especialment Schiele, ho van plasmar a les seves obres (Dabrowski i Leopold, 1997, p. 15). No cal oblidar que moltes d'aquestes nenes eren prostitutes, i que a Viena hi havia una mena d'interès la sexualització infantil, com ara aquesta moda de les *femme fragile*.

Tenint en compte tots aquests punts, podem afirmar que la representació de la dona per part de Schiele i Kokoschka varia notablement respecte la de l'home. No tan sols hi havia una associació clara entre la sexualitat i la patologia, que sobretot queda clara amb la influència de les fotografies histèriques de la Salpêtrière, sinó també hi ha una relació amb el context imminent, en el qual la prostitució era quelcom comú. A més, hi havia la moda de la *femme fragile*, que clarament relaciona els cossos poc desenvolupats i les patologies, considerant allò malaltís com quelcom desitjable.

5. Un tipus de cos patològic: el cos demacrat.

El cos demacrat, al contrari del que hem explicat amb anterioritat, pot donar-se tant en representacions femenines com masculines. També pot beure de les influències

que ja hem explicat com la Salpêtrière, el panòptic o les arts escèniques, però no podem obviar el context social imminent és crucial per la seva comprensió, al igual que la prostitució ho ha estat pel cos femení.

Quan pretenem definir un cos demacrat, sobretot ens referim a cossos esquelètics, amb els rostres enfonsats, que poden presentar elements que denotin patologies com ara per exemple els ventres inflats a causa de la desnutrició, així com ferides i mutilacions. Un exemple d'aquest tipus de cos el podem veure als retrats infantils que van fer tan Egon Schiele com Oskar Kokoschka, com per exemple *Nounat* del 1910 de Schiele o *El nen anomenat Savoyard* (Fig. 10) del 1913 de Kokoschka

Com ja hem comentat, existia una classe social totalment desafavorida, pobre i que sofria de malnutrició. El problema de la fam era quelcom comú a Viena ja abans de la Primera Guerra Mundial, tot i que aquesta agreujà el problema. La monarquia austríaca no solia planificar el subministrament d'aliments i les collites havien estat escasses des del 1914 (Bischof et al., 2014, p. 177).

A partir del 1915 es va començar el racionament d'aliments, dotant a la població d'un cupó per pa, sucre, llet, cafè, patates i altres aliments de primera necessitat. Tot i així, la població poques vegades rebia allò que se'ls prometia al cupó, ja que els comerciants preferien vendre els seus productes de manera lucrativa. Els aliments eren cars, de manera que solament la classe privilegiada els podia consumir. Sovint, el proletariat s'havia de quedar satisfet amb el que anomenaven *Ersatz* (substitut), és a dir, alguns elements de primera necessitat es mesclaven amb altres elements no tan nutritius o que no estaven destinats a l'alimentació. Per exemple, quan no hi havia abastiment de farina, se la mesclava amb serradura (Bischof et al., 2014, p. 178).

Aquesta alimentació insuficient també va dur a patologies vàries, com per exemple infeccions de ronyons, trastorns alimentaris o intestinals, reuma, patologies cardiovasculars i edemes de fam. A més, les condicions sanitàries de Viena mai havien estat favorables pel proletariat, però a partir de la guerra la sanitat va sucumbir totalment (Bischof et al., 2014, p. 179).

Durant aquesta època va viure Manès Sperber¹⁵, que a la seva biografia *Die Wasserträger Gottes*, publicada el 1974, especifica com la fam que es vivia a Viena li

¹⁵ Manès Sperber fou un escriptor de novel·les i articles polítics, a més de deixeble del psicòleg Alfred Adler. Venia d'una família jueva, de manera que va viure a un gueto a Leopoldstadt (Viena), on va poder conèixer la misèria i la fam que s'havia instaurat a la Viena de la dècada del 1910 (Bischof et al., 2014, p. 177).

recordava especialment a les obres d'Egon Schiele i les d'altres expressionistes¹⁶. Ell mateix diu que “durant aquella època encara no coneixia l'art expressionista ni havia comprès aquest concepte, no havia vist les obres d'Egon Schiele ni les dels cubistes. Quan, dos anys després, vaig veure de nou les obres del expressionistes, vaig reconèixer els rostres demacrats, desfets i rígids del fred de les persones (...) que esperaven que el botiguer obrís les portes per poder comprar alguna cosa abans de que no quedés res” (1978, p. 248). En aquest sentit, no podem obviar la possibilitat que els dos expressionistes s'inspirassin en la població desnodrida i desafavorida de Viena.

Un altre tret del cos demacrat són les extremitats mutilades, que apareixen a diverses obres d'Egon Schiele. Un exemple seria *Nu masculí assegut (Autoretrat)* de Schiele, del 1910, en que podem veure que les seves extremitats semblen haver-se trencat a les articulacions. Tot i així, no s'hi representa sang o altres elements anatòmics (Timpano, 2010, p. 247).

Amb la Primera Guerra Mundial cada vegada hi havia més persones que sofrien de mutilacions, aquestes es consideraven repulsives de manera que es va desenvolupar el camp de les pròtesis i la cirurgia estàtica (Feo, 2007, p. 25). Schiele va poder veure els horrors de la guerra de primera mà, ja fou reclutat per servir-hi, tot i que no fos directament al camp de batalla. També participà a la *Kriegsausstellung* (Exposició de guerra) del 1917, a més de fer un diari entre el 8 de març fins dia 30 de setembre del 1915, en que retratava els soldats (Dabrowski i Leopold, 1997, p. 351).

Fins aleshores no s'ha establert cap connexió entre els horrors de la guerra i la obra d'Egon Schiele, tot i així, per la proximitat que tenia amb els successos seria imprudent descartar-ho. A més, Egon Schiele apostava per un tipus d'estètica que havia de crear certa repulsió a l'espectador, ja que això alhora també intrigava al públic. No seria estrany que les representacions de mutilacions fossin una passa més de la representació patològica, ja que fou precisament aquest llenguatge que li va permetre triomfar¹⁷.

Al contrari del que podria semblar, no existeix una clara diferència entre les representacions del cos patològic a partir del 1914. Tant Schiele com Kokoschka vivien dins la societat vienesa, que havia sofert un crisi tant econòmica com social des de finals del segle XIX. L'imperi austro-hongarès ja estava en decadència, de manera que la fam,

¹⁶ Bischof et al. (2014) menciona el testimoni de Sperber a la pàgina 177.

¹⁷ Cal recordar que Schiele havia obtingut una clientela fidel a partir de les representacions patològiques, que col·leccionava les seves obres.

la misèria, i la malaltia a causa de la desnutrició era el dia a dia que vivien els expressionistes. Pot ser que la situació fos més extrema a partir de l'esclat de la Primera Guerra Mundial, però no es veu plasmada dins les obres dels dos austríacs.

6. Conclusions.

Tenint en compte tot el que hem exposat a les pàgines anteriors, podem concloure que l'estètica patològica va rebre un impuls durant les dues primeres dècades del segle XX per varis motius. En primer lloc, la influència de la Salpêtrière és crucial pel desenvolupament de les obres de Schiele i Kokoschka, ja que a partir de la visió de les revistes van poder apreciar una estètica que fins aleshores no s'havia explotat. En aquest sentit, les publicacions de la Salpêtrière foren importants a nivell formal, però també ho foren a nivell ideològic, ja que els artistes van veure les fotografies de dones amb histèria, que ja de per sí mateixes s'havien produït des d'un punt de vista masculista. Tot i així, les obres de Schiele i Kokoschka no es poden titllar com tal, ja que són fruit del moment que visqueren.

En segon lloc, podem afirmar que la fascinació pel cos patològic no és quelcom exclusiu de l'art del segle XX o de les obres de Schiele i Kokoschka, sinó que existia cert interès pel cos malaltís o al menys, diferent, des del segle XIX. Un exemple és el panòptic de Präuscher, que va instaurar-se a Viena a la segona meitat del XIX. Els artistes coneixen la fascinació que va suposar aquesta estètica, i foren capaços d'aprofitar-la. No cal oblidar que els dos expressionistes van triomfar al mercat artístic seguint aquest llenguatge, de manera que l'estètica patològica esdevingué quelcom continu a les seves obres.

En tercer lloc, hi havia una clara influència bidireccional entre les arts escèniques i les obres dels artistes. Estudiar aquests fenòmens per separat suposaria perdre part de la informació, ja que els dos àmbits es donen alhora i beuen de les mateixes influències. En aquest sentit, l'estètica patològica no és quelcom solament vinculat a les arts plàstiques, sinó que podríem analitzar-la a partir d'altres gèneres culturals, com ara el teatre o la dansa.

En quart lloc, la representació de la dona varia respecte la de l'home a causa de la sexualització que sofreix. Les representacions patològiques femenines estan influenciades per la visió masculista que es tenia sobre les dones, ja que Schiele i Kokoschka van fer les seves representacions a partir d'imatges de dones histèriques,

patologia la qual, per definició, es va construir sobre paràmetres masculistes. A més, no cal oblidar que la societat vienesa sentia un cert atractiu per la dona patològica, donant pas a un tipus de representació que beu alhora de l'estètica patològica, que ja podem trobar en les representacions masculines, afegint-li la sexualització vinculada a la histèria.

En cinquè lloc, no existeix una variació en el tractament de l'estètica patològica a partir de la Primera Guerra Mundial. Ambdós artistes van viure aquest succés històric, però a partir de l'anàlisi de les seves obres no és possible establir una diferenciació clara a partir del 1914. Això podria ser a causa de que ja coneixien la misèria i la fam, ja que Viena vivia una crisi social i econòmica des de finals del segle XIX.

En sisè lloc, les obres d'Egon Schiele i Oskar Kokoschka, i en conseqüència l'estètica patològica, no es poden estudiar solament a partir de la influència del psicoanàlisi o a partir de la psicologia dels artistes. El context que visqueren ambdós artistes els va influenciar altament, la fam, la prostitució i la Primera Guerra Mundial són elements que existien a la Viena que van veure els expressionistes, de manera que descartar-les donaria pas a un anàlisi parcial.

Tenint en compte les relacions de les que van poder gaudir tant Schiele i Kokoschka, sembla gairebé natural que l'estètica patològica rebés un impuls durant aquestes dècades. No tan sols van poder establir-se en el mercat artístic, sinó que també reberen el reconeixement dels seus col·leccionistes. Tal vegada van veure en l'estètica patològica la possibilitat de triomfar, com finalment aconseguiren.

7. Bibliografia

- Bahr, H. (1903). *Gegen Klimt*. Viena: J. Eisenstein.
- Blackshaw, G. (2007). The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture. *Oxford Art Journal*, Volum 30, No. 3, 379 – 401.
- Bischof G., Karlhofer, F., Williamson, Jr. (Ed.). (2014). *1914. Austria-Hungary, the Origins, and the First Year of World War I*. New Orleans: Uno Press.
- Carmona Escalera, C. (2008). Egon Schiele: El medico filosofo que se convirtió en sacerdote del cuerpo. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, No. 7, 59 – 84.
- Cernuschi, C. (1999). Pseudo-Science and Mythic Misogyny: Oskar Kokoschka's Muderer, Hope of Women. *The Art Bulletin*, Vol. 81, No. 1, pp. 126 – 148.
- Cernuschi, C. (2002). *Re/casting Kokoschka: Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-de-siècle Vienna*. Londres: Rosemont Publishing & Printing Corp.
- Dabrowski, M., i Leopold, R. (1997). *Egon Schiele: the Leopold collection, Vienna*. Nova York: DuMon Buchverlag i MOMA.
- Daviau, Donald G. (1977). Hermann Bahr and decadence. *Modern Austrian Literature*, Volum 10, No. 2, 53 – 100.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Invention of Hysteria*. Londres: The MIT Press.
- Edelmann, G. (2009). *Zurschaustellungen von "Abnormitäten" und "Freaks" in Wien. Eine Untersuchung der Aufführungspraxis von Prodigien* (Tribuna de Filosofie, Universitat de Viena). Recuperat de <http://othes.univie.ac.at/4922/>
- Fechter, P. (1920). *Der Expressionismus*. Munic: R. Piper & Co. Verlag.
- Feo, K. (2007). Invisibility: Memory, Masks and Masculinities in the Great War. *Journal of Design History*, Volum 20, No. 1, 17 – 27.

- Gilman, Sander L. (1985). *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Nova York: Cornell University Press.
- González Ruiz, J. (2017). Kokoschka: del modernismo vienés al retrato del alma. *El pájaro de Benín*, Volum 2, 107 – 126.
- Kokoschka, O. (1974). *My life*. Londres: Thames and Hudson Ltd.
- Houze, R. (2017). *Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War*. Nova York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Martin, C. (2014). Scrutinised bodies: Egon Schiele and psychiatry. *The Lancet*, Volum 1. Recuperat de [https://www.thelancet.com/journals/lanpsy/article/PIIS2215-0366\(14\)00099-6/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lanpsy/article/PIIS2215-0366(14)00099-6/fulltext) [consultat 14/05/2020]
- Millington, B. (2018). Manifestations of the Gesamtkunstwerk in Fin-de-Siècle Vienna. *The Wagner Journal*, Volum 12, No. 3, 4 – 25.
- Mitsch, E. (1975). *Egon Schiele, 1890 – 1918*. Salzburg: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nietzsche, F. (2009). *La genealogia de la moral*. Barcelona: Edicions 62.
- Simpson, K. (2010). Viennese art, ugliness, and the Vienna school of art history: the vicissitudes of theory and practice. *Journal of Art Historiography*. Volum 3, 1 – 14.
- Sperber, M. (1978). *Die Wasserträger Gottes*. Munic: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Ross, B. (2005). Oskar Kokoschka's Sex Toy: The Women and the Doll Who Conceived the Artist. *Modernism/modernity*, Volum 12, No. 2, 291 – 309.
- Timpano, Nathan J. (2010). *The Semblance of Things: Corporeal Gesture in Viennese Expressionism*. (Tesi doctoral, Florida State University). Recuperat de <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A253947> [consultat 1/05/2020]
- Timpano, Nathan J. (2016). Body Doubles: The Puppe as Doppelgänger in Fin-de-Siècle Viennese Visual Culture. Dins Barnstone, Deborah A. (Ed.), *The Doppelgänger* (pp. 119 – 146). Oxford: Interionaler Verlag der Wissenschaften.

- Timpano, Nathan J. (2017). *Constructing the Viennese Modern Body*. New York: Taylor & Francis.
- Usai, F. (2016). Egon Schiele e la rappresentazione della patologia. *Medea*. Volum II, No. 1, 1 – 35.
- Vergo, P. (1981). *Art in Vienna. 1898 – 1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. Oxford: Phaidon.
- Willet, J. (1970). *El rompecabezas expresionista*. Madrid: Ediciones Guaderrama.
- Willson, Clare A. P. (1996). Klimt's Beethoven Frieze: Goethe, Tempelkunst and the fulfillment of wishes. *Art History*. Volum 19, 44 – 73.

8. Annex gràfic

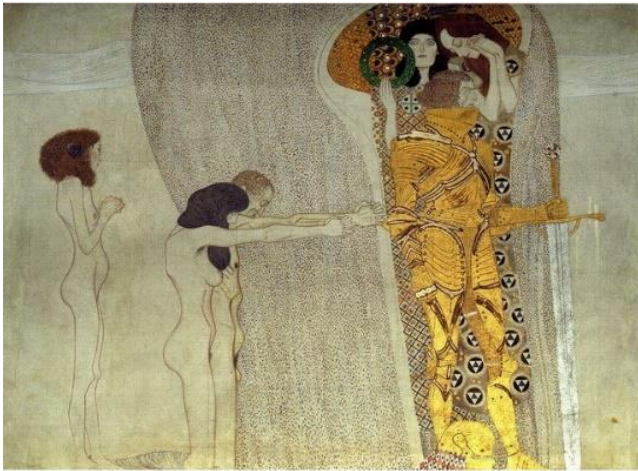


Fig. 1. Detall del *Fris de Beethoven*,
“El sofriment de la dèbil humanitat”, Klimt, 1902.

Vergo, P. (1981). *Art in Vienna. 1898 – 1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. Oxford: Phaidon. P. 69.

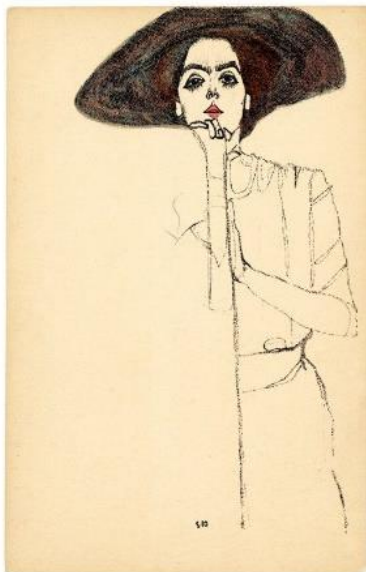


Fig. 2. Postal per la *Wiener Werkstätte*, Egon Schiele, 1910.

Imatge que es pot trobar a <https://www.wiener-werkstaette-postkarten.com/liste.php?auction=16&categorie=494> [consultat 1/06/2020]



Fig. 3. *Home nu dempeus*, Oskar Kokoschka, 1907.

Imatge que es pot trobar a <https://mercurialblonde.tumblr.com/post/37717573191>
[consultat 1/06/2020]

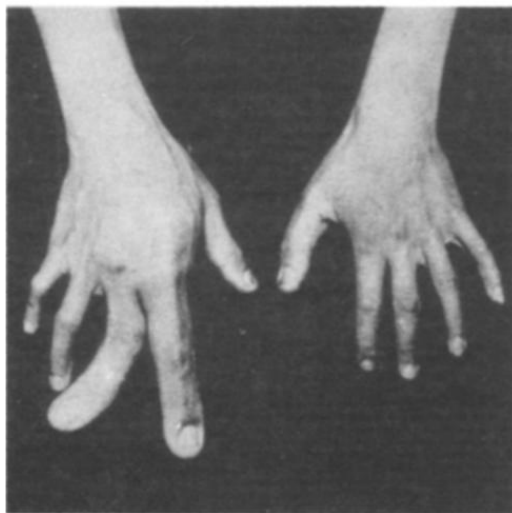
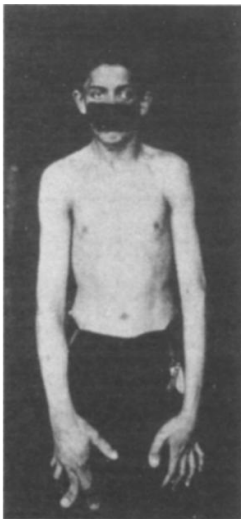


Fig. 4. “Macrodactyle”, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des maladies du système nerveux*, 1888 – 1918.

Blackshaw, G. (2007). The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele’s Self-Portraiture. *Oxford Art Journal*, Volum 30, No. 3, 279 – 401. P. 384.

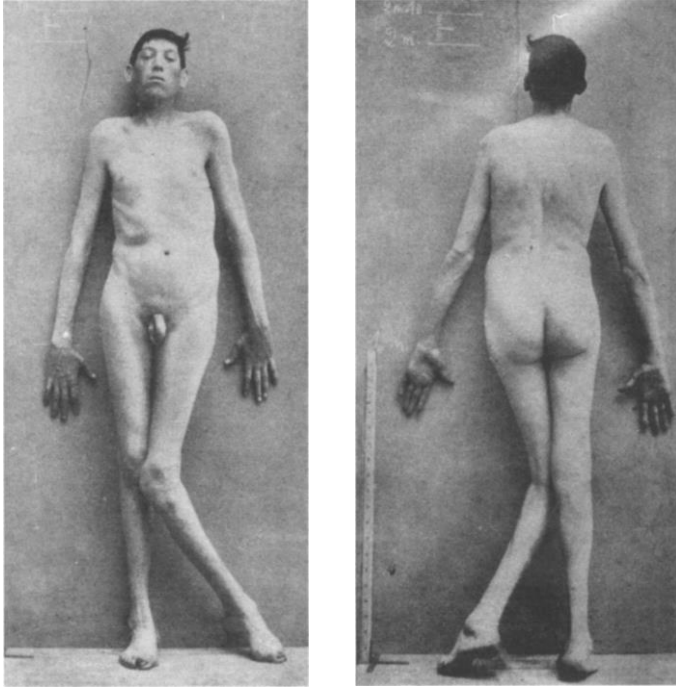


Fig. 5. “Gigantisme et Infantilisme”, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique des maladies du système nerveux*, 1888 – 1918.

Blackshaw, G. (2007). The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele’s Self-Portraiture. *Oxford Art Journal*, Volum 30, No. 3, 279 – 401. P. 385.

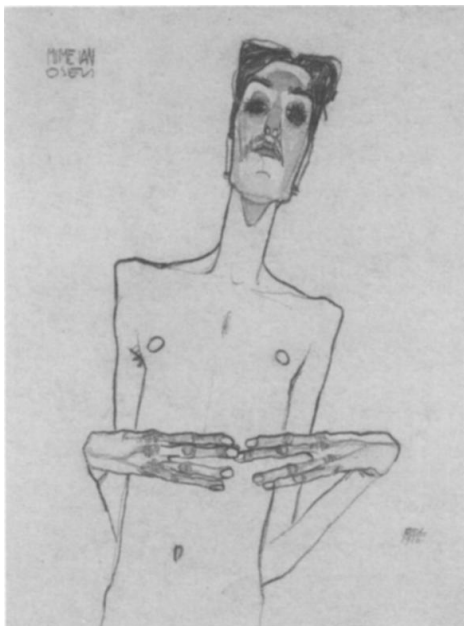


Fig. 6. *Portrait of Erwin Dominik Osen, Mime van Osen*, Egon Schiele, 1910.

Blackshaw, G. (2007). The Pathological Body: Modernist Strategising in Egon Schiele’s Self-Portraiture. *Oxford Art Journal*, Volum 30, No. 3, 279 – 401. P. 392.

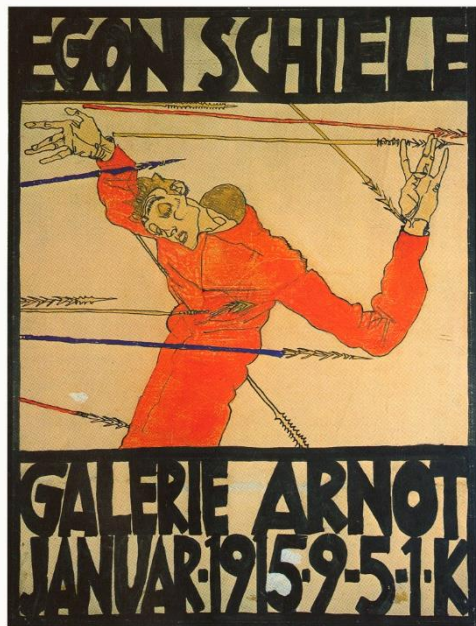


Fig. 7. Pòster promocional per l'exposició de la galeria Arnot, Egon Schiele, 1915. Mitsch, E. (1975). *Egon Schiele, 1890 – 1918*. Salzburg: Deutscher Taschenbuch Verlag. P. 28.



Fig. 8. Pòster per *Murder, hope of Women*, Oskar Kokoschka, 1909.

Imatge que es pot trobar a <https://www.moma.org/collection/works/6395> [consultat 1/06/2020].

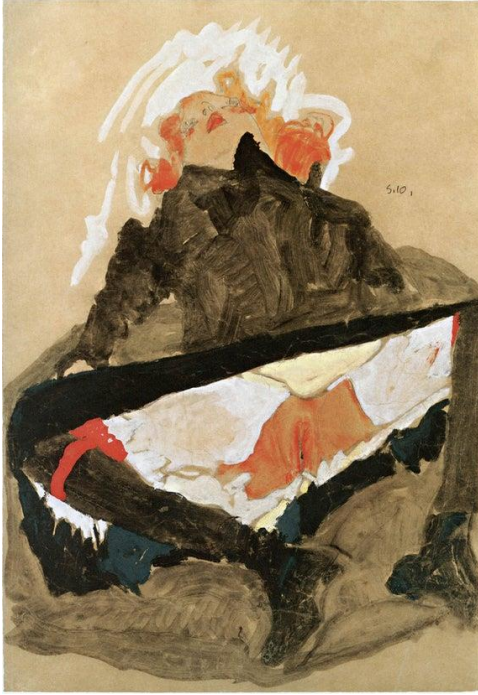


Fig. 9. *Nina pèl-roja amb les cames separades*, Egon Schiele, 1910.

Dabrowski, M., i Leopold, R. (1997). *Egon Schiele: the Leopold collection, Vienna*.
Nova York: DuMon Buchverlag i MOMA. P. 14.

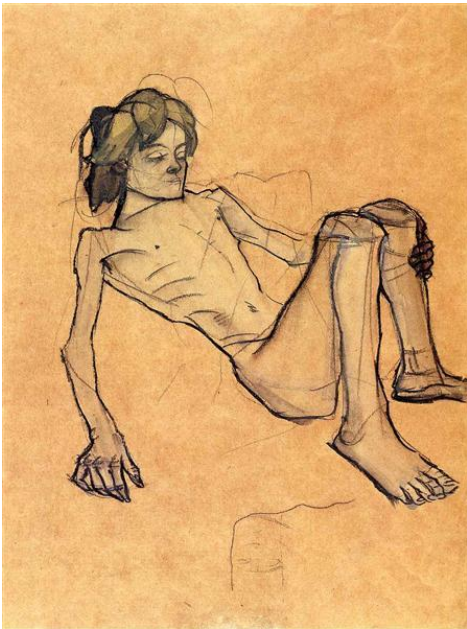


Fig. 10. *El nen anomenat Savoyard*, Oskar Kokoschka, 1913.

Imatge que es pot trobar a

https://www.eterart.com/art/0x87b10d57bad2ea39cea363561cd26ff8ed9ec00d/not_detected_235935/ [consultat 1/06/2020].

