

Irene Gras

FATALITAT



1. Jan Toorop, *Fatalitat*, 1893.

La mitologia grega ens parla d'Ixió com un ésser que, després d'haver adquirit la condició de semidivinitat, és condemnat a patir un turment indescriptible per tota l'eternitat. El càstig era inevitable: havia incorregut en «hybris» vàries vegades. Estava posseït per la vanitat i per la perversió. I els déus no perdonen: a partir d'aquell moment i fins a la fi dels temps romandria lligat a una roda incandescent que mai deixaria de girar. Ixió fou així llençat des de l'Olimp cap a les obscures profunditats del Tàrtar, el regne dels morts i de l'infern. I d'ençà aleshores que és turmentat pel mateix sentiment: el de frustració i impotència, davant la impossibilitat d'acabar amb el cicle fatal.

No només els grecs fan esment de la figura d'Ixió, sinó que posteriorment el mite és recollit i aprofitat per exemplificar de manera al·legòrica una idea semblant, però estesa a tota la humanitat: l'angoixa de l'home enfront de la roda inacabable del desig. Schopenhauer també es faria ressò del «samsâra»



2. Odilon Redon, *Destí*, carbonet sobre paper, 48,5x34,5 cm.

oriental, és a dir d'aquell cercle etern de naixement, d'envel·liment, de mort i de reencarnació, provocador d'un dolor de dimensions còsmiques. Segons el filòsof alemany, si l'home és esclau dels seus desigs i es troba submergit en un perpetu estat d'anhel i de manca, és a causa d'allò que l'arrossega inexorablement i constitueix alhora l'essència del món: la voluntat de viure. Força cega, inexplicable, sense finalitat, que no pot sinó *aspirar* sempre, així és definida la voluntat. Té un caràcter semblant a una altra tipus de força o energia, igual de brutal, incontrolable, inflexible i omnipotent, coneguda sota el nom de *destí*. De fet, aquest no seria sinó una mena d'àlies de la mateixa voluntat. Els antics empraven diversos termes per designar-la: «moira», «fatum» o «ananké». Però tots feien referència al mateix: al *destí* o *necessitat*, un tipus de poder ineluctable que sotmetia a Déus i homes.

Donat que la seva direcció resultava absolutament desconeguda, aquest poder era concebut, altrament, com l'encarnació del misteri i de l'enigma, perpetus turmentadors de l'esperit humà. Fins i tot l'atzar, en el pla fenomènic, es trobaria sotmès a aquesta necessitat, de manera que, segons Schopenhauer, tots els esdeveniments es succeïrien d'acord a aquest «fatum».

No existeix, doncs, possibilitat de fugida. La roda segueix girant i nosaltres hi romandrem empresonats per sempre. Encadenats al jou de la *Fatalitat*.

Jan Toorop pinta una obra que titula precisament així, *Fatalitat* (1893) (fig. 1). I és en ella que ens centrarem. Però no és l'únic. Hi ha un dibuix de Redon, la data del qual es desconeix, que du per títol un mot que hi fa referència: *Destí* (fig. 2). I ja R. Nicolau Roland Host, un any abans, havia representat la seva inquietant *Ananké*. Com veiem, el tema pertorbava la sensibilitat pessimista de finals de segle. En les tres obres apareix una escena semblant: una figura és sotmesa a partir d'un gest d'indiscutible dominació. En la de Redon és una mà sorgida de la foscor la que es posa sobre un cap de rostre lívid i paralitzat per l'horror. En *Ananké*, són les urpes d'una àliga tricèfala les que es claven en el cap d'una figura captiva. I en l'obra de Toorop, és un enigmàtic i encisador personatge, abillat amb llargues vestidures negres, el que diposita la seva mà sobre el cap d'una estranya figura femenina.

Parem atenció en aquest darrer. Resulta difícil apartar la mirada dels seus ulls hipnòtics. Les seves faccions, pàl·lides i misterioses, fan pensar en el rostre de les ambigües figures de Khnopff, que pertanyia, com Toorop, al Grup dels xx. Especialment en el de la figura principal que apareix a *Amb Verhaeren. Un Àngel* (1889), per l'afegit de la semblança en la hieràtica i

altiva postura, amb un dels braços reposant sobre un cap femení. Ambigüitat, doncs, en la condició sexual dels personatges —ens trobem davant la viva imatge decadent de l'*andrògin*, en el qual es veuen materialitzades les ànsies de fusió dels dos sexes—, però ambigüitat també en la seva identitat. Qui és en realitat el protagonista de *Fatalitat*? Hem deixat entreveure la possibilitat que fos la personificació del mateix «*fatum*». Però potser es tracti d'una mena d'«alter ego» de l'artista, entès com a mag o profeta. O fins i tot de la mateixa mort, com *L'Intrusa* de Maeterlinck (1890). En aquest darrer sentit, el color negre reforçaria la sensació d'immaterialitat que sembla emanar del personatge, talment com si aquest fos una pura ombra o fins i tot una prolongació dels obscurs fossars que s'obren amenaçadors sota els seus peus.

No tenim cap resposta. Però tant se val: tots tres significats es relacionen entre sí. I no podem pas deixar enrere les boires de la vaguetat. Constitueixen una part important de l'imaginari simbolista.

Una de les coses que s'expressa amb més claredat, en tot cas, és aquesta: la idea de dominació absoluta. Per part d'un *destí* del qual és impossible sostreure's; per part d'una voluntat que ens arrossega actuant només en benefici propi, darrera un únic objectiu: la propagació de la vida; per part d'uns desigs que no són sinó fruit d'aquesta voluntat i que ens lliguen a la fútil recerca d'una felicitat efímera; i, a la fi, per part també d'una mort a la qual ens condueixen irrevocablement tant el destí com la mateixa voluntat, i de la que tornem a renéixer només per encetar novament el cicle fatal.

Encara manca esmentar una altra forma de domini més, relacionada íntimament amb les altres: el de la natura. Natura schopenhauriana que és voluntat en el pla fenomènic i ens condemna a la desaparició un cop ha finalitzat la seva missió conservadora de l'espècie. Natura, en aquest sentit, que converteix l'home en esclau dels seus instints i l'empresona a la terra, a la vida, a l'element femení, al caos primigeni... desposseint-lo de la capacitat de l'elevació i dificultant el seu alliberament.

Toorop es fa ressò d'aquestes teories i ens presenta un tipus de natura definida en l'època com a «decadent»: allò vegetal convertit en quelcom labe-ríntic, agressiu, en constant expansió, amenaçador... Anant més lluny encara, podríem afegir que aquells romàntics van elevar la natura a la categoria del *sublim*, caracteritzant-la de fascinant però alhora de terrorífica, destructora de qualsevol projecte de totalitat. I és que, per als decadents, la natura no només ha perdut la seva capacitat balsàmica o protectora, sinó que, molt pitjor, ha esdevingut *banal*: és massa uniforme i previsible, s'acosta perillosament a la realitat. D'aquí el seu menyspreu. I d'aquí la seva inclinació cap al pur artifici, la falsificació, allò insòlit i sofisticat... és a dir, cap a tot el contrari del que és susceptible de ser considerat com a *natural*. Existeix, això sí, una atracció vers els aspectes més obscurs de la natura,

¹ K. HUYSMANS, *A contrapèl*, Barcelona, 1989, p.35

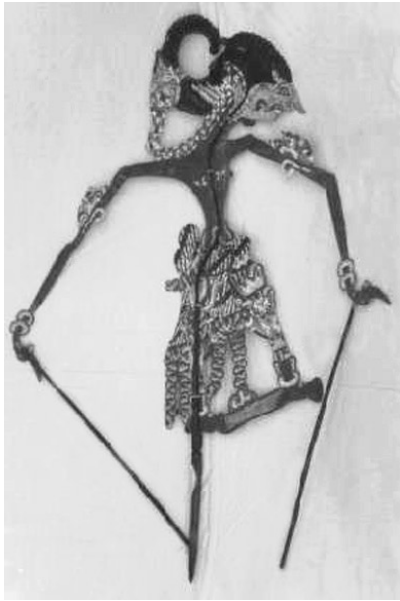
aquells el llindar dels quals limita amb allò *sobrenatural*: la nit, les visions al·lucinatòries, la boira, el crepuscle, la mort... I és a través d'aquesta mirada que Toorop ens presenta el seu paisatge, ubicant les figures en un escenari nocturn de malson. En ell veiem les raquítiques i nues branques d'un arbre estèril retorçar-se sobre sí mateixes, com si fossin membres humans. Aquestes s'han estès per totes bandes i han acabat encerclant gairebé tota la composició, com si d'una mena d'abraçada mortal es tractés. La confusió augmenta: què és branca i què cabellera o fum d'espelma? Novament les fronteres es difuminen fins a esvaïr-se.

Aquest cromatisme oníric tant típic de les obres simbolistes de Toorop, atapeït de taronges, ocres i terrossos, fa créixer la sensació d'inquietud i d'irrealitat que sentim en contemplar l'escena. Són els colors de la posta de sol, del crepuscle, d'aquell moment en què el dia comença a ser envaït per les ombres de la nit. L'atmosfera sinistra i malaltissa que originen sembla ofegar fins i tot els mateixos personatges del quadre. Però són veritablement els colors que més atreuen la sensibilitat decadent. Només cal sentir les paraules de Des Esseintes, el protagonista d'una de les obres més conegudes de Huysmans, *A contrapèl* (1884): «... els ulls de les persones debilitades i nervioses, l'apetit sensual de les quals percaça menges realçades pels fumats i la salmorra, els ulls de les persones sobreexcitades i flaques estimen, gairebé tots, aquell color irritant i malaltís, d'esplendors fictícies, de febres àcides: l'ataronjat»¹.

Fins ara hem parlat essencialment de dominació. Però què succeeix a l'altra banda? Què passa amb aquells que resulten dominats i s'inclinen sota el pes d'un jou invisible? Escoltem ara el silenciós lament de les figures femenines que deambulen com aparicions pel quadre.

Centrem-nos primer en la processó, d'avenç lent i pesarós. Segurament Toorop s'inspirà a l'hora de caracteritzar-la en rituals javanesos, filtrats, això sí, per la cultura esotèrica i ocultista finisecular. No és pas d'estranyar, donat el gran influx que en la seva obra van tenir sempre els misteris i les llegendes procedents de la llunyana illa de Java (Indonèsia), lloc d'origen del pintor. No només l'expressió desolada de la comitiva, sinó també els seus aspectes purament formals, fan recordar una altra processó: la que apareix en *El trasllat del cos de Crist al sepulcre* (v. 1799-1800) de Blake, la influència del qual sobre l'artista és també prou coneguda. Aquesta darrera obra ha estat a més relacionada amb una altra d'estructura semblant, *Euritmia* (1895), del suís Ferdinand Hodler, que precisament s'ha interpretat com la marxa de la humanitat cap a la mort. Tornem, doncs, a la mateixa idea. Una cant apagat s'eleva a l'uníson per plànyer el destí de l'home. Qui l'escolta, però? És que potser Zeus va fer cas dels crits d'Ixió?

La sensació d'irrealitat no ens deixa pas d'acompanyar. L'evoca el paisatge, però també, ho copsem ara, ens ho suggereix l'element femení. La dona



3. Marioneta per a obra d'ombres xineses. Illa de Java.



4. Mostra de teixit amb la tècnica del «batik», Illa de Java.

representada per Toorop no pertany a la categoria d'allò corrent. És un ésser sobrenatural, incorpòri, lligat tant al cel com a la terra. La seva fisonomia és ben particular: els seus membres, llargs i prims, recorden els de les marionetes i les ombres xineses típiques de l'illa de Java (fig. 3). L'autor, però, encara arriba més lluny en la seva inspiració de caràcter orientalista. Dirigeix la seva mirada cap a un tipus de teixit tradicional javanès, el «batik» (fig. 4), i, a partir dels seus motius ornamentals, elabora altres elements: els ulls ametllats, els cabells finíssims, les vestidures de les figures femenines... Si parem atenció en la cabellera, observarem altrament com aquesta s'allarga de tal manera que acaba confonent-se amb les branques del fons, i realitza, com aquestes, un mateix moviment encerclador. Cal destacar la importància d'aquest element, ja que la cabellera constitueix una part significativa del repertori decadent: simbolitza el poder dels instints femenins, misteriosos i fatal, íntimament associat a la natura.

Encara mancaria esmentar una altra forma envoltant: el cos-vestidura de la figura femenina central que, talment com si fos una serp, mira d'apressar el fat. Tasca del tot infructuosa, ja que aquest es troba fins i tot per damunt de les forces naturals. En comptes de cames, són uns vels els que dibuixen aquesta forma ondulada. Això confereix a la figura aquella qualitat etèria, semblant a la de les ombres xineses, que hem apuntat abans. I eleva així l'element femení, associat principalment al món fenomènic, a un pla de caire més transcendent, espiritual, sense que en cap moment, però, deixin de coexistir en ell les dues realitats.

² Citat a DELEVOY, *Diario del Simbolismo*: Barcelona, 1979, p. 112.

Aquesta aspiració de l'ideal ho engloba tot. I caracteritza essencialment la línia. Només cal fixar-se en la definició que el propi Toorop fa de la seva pintura: *idealisme lineal*. El referent iconogràfic —sempre simbòlic— és important, sí, però encara ho és més el traç, l'arabesc, en tant que dipositari de significat per sí mateix. O. Maus, fundador de l'esmentat Grup dels XX, ens deixa plena constància de l'objectiu d'aquest tipus d'art. Aquest no seria altre que el de

... expresar lo todo por medio de líneas cuya disposición recreará en el espectador el estado de ánimo (dolor, pureza, etc.) del que nació la obra. Todo lo más, algunos símbolos al fondo del cuadro pueden ayudar al espíritu a interpretar el sentido de las líneas².

La importància de la línia aporta a més bidimensionalitat a l'obra, per la qual cosa gran part de la perspectiva queda abolida —tal com passa en les escenes ornamentals del «batik». La decoració adquireix, d'aquesta manera, una gran rellevància: només cal fixar-se en els motius florals dels vestits, en les filigranes que constitueixen el fum que emana de les espelmes, en els finíssims i delineats cabells de les figures, en la configuració del sòl erm, en la riquesa de detall preciosista dels guarniments...

L'arabesc, a més, atorga dinamisme als elements més hieràtics de la composició. Fixem-nos sinó en el contrast entre la cua de serp femenina i l'immòbil figura que intenta empresonar. Això evidencia encara més el caràcter de rigidesa i d'inflexibilitat atribuït al destí. No cal oblidar, però, el seu aspecte cíclic.

Impossible. La roda d'Ixió continuarà girant per sempre.

Irene Gras
Universitat de Barcelona