

Trabajo Fin de Grado
Universidad de Valladolid
Grado de Historia del Arte
Curso 2018/2019

Una expresión pictórica desgarrada: Viena entre dos siglos a través de la obra de Egon Schiele

Javier Palma Martínez



Anton Josef Trčka. *Egon Schiele (en una pose de las manos)* 1914.

Viena, Graphicsche Sammlung Albertina

Tutora: María José Martínez Ruiz

INDICE:

<u>1.- Presentación</u>	1
<u>2.- Introducción</u>	2
<u>3.- Viena entre dos siglos: La ruptura del imperio y la pérdida de la objetividad</u>	3
3.1.- Austria y Viena: una ciudad en renovación dentro un imperio dividido.....	3
3.2.- Filosofía: Ernst Mach y una nueva construcción del mundo.....	7
<u>4.- El expresionismo de Egon Schiele como trasunto de las tensiones del individuo moderno reveladas por el pensamiento de su época:</u>	9
4.1.- Biografía.....	9
4.2.- Hofmannsthal y la nueva concepción del sujeto en el ámbito artístico.....	14
4.3.- La herencia del pensamiento Friedrich Nietzsche en Egon Schiele.....	16
4.4.- Freud y la dimensión psicológica de la obra de Schiele.....	19
<u>5.- La expresión pictórica desgarrada de Egon Schiele:</u>	25
5.1.- La herencia de Gustav Klimt: La <i>femme fatale</i> modernista en contraste con el cuerpo expresionista y la sacralización de la figura del pintor.....	25
5.2.- La expresión de la Viena de comienzos del siglo XX en las series pictóricas de Schiele.....	28
5.2.1.- El retrato del entorno moderno: Ciudades y naturalezas muertas....	29
5.2.3.- Schiele como mártir: la alegoría religiosa.....	31
5.2.4.- Una visión introspectiva dividida: Autorretratos.....	32
5.2.5.- El nacimiento como antesala de la muerte: Madres muertas.....	33
<u>6.- Conclusiones</u>	34
<u>7.- Apéndice de imágenes</u>	37
<u>8.- Bibliografía</u>	44

1.- Presentación

Egon Schiele fue un pintor que volcó toda su capacidad expresiva en su pintura. Su obra responde a una época de crisis y conflictos. Constituye el reflejo del cambio de siglo, la nueva concepción del sujeto y la amenaza de la I Guerra Mundial. La obra de Schiele muestra la presencia de todas las grandes ideas que confluyeron en la Viena de Fin de Siglo y permite profundizar en éstas dividieron Europa, a través de la ruptura personal del propio pintor. Fue el único artista capaz de aunar Eros y Tánatos de una manera expresiva y que al mismo tiempo reflejara una exploración introspectiva tan sórdida. Su obra, especialmente contemplada a través de su contexto, genera un gran interés, tanto por comprender su complejidad, como por profundizar en la figura de este polémico pintor.

Egon Schiele ha sido bien estudiado, si bien es un artista que se encuentra en un segundo plano detrás de otros nombres como el de su mentor, Gustav Klimt. La figura del pintor está bien documentada, con numerosos estudios editados preferentemente en inglés, también en español, así como en otros idiomas. Se conocen la mayor parte de sus detalles biográficos y familiares. El propio pintor se encargó de fechar sus obras, por lo que se conoce cuándo y dónde se realizaron. Algunas de ellas se han perdido por el expolio que se produjo en la II Guerra Mundial, si bien se tiene localizada la mayor parte. El problema más importante que puede sobreponerse a la hora de conocer la figura de Egon Schiele surge con la consideración actual del pintor, envuelta en polémica por el carácter explícito en los desnudos de muchas de sus obras.

El primer paso a la hora de comenzar el trabajo fue hacer una búsqueda bibliográfica en la biblioteca de la Universidad de Valladolid sobre los temas tratados en el trabajo. El siguiente paso fue recurrir a bases de datos, de las cuales cabe destacar JSTOR y Dialnet. Fueron de gran ayuda a la hora de encontrar publicaciones y artículos que han enriquecido la información del trabajo. La mayoría de publicaciones sobre Schiele en España son catálogos, por lo que las imágenes han sido accesibles. Por otra parte, se ha podido extraer mucha información de los recursos que ofrece el Gobierno de Austria a través de las páginas web del Ayuntamiento y el Parlamento de Viena, si bien la información no está disponible en español, lo está en inglés. Sobre recursos digitales, cabe destacar la existencia de una web dedicada a catalogar la obra de Schiele, con un gran criterio de búsqueda, ordenación y todo tipo de detalles sobre las obras y sus vicisitudes: egonschieleonline.org. Esta web es fruto del Kallir Research Institute, institución creada en honor al historiador austriaco Otto Kallir (1894-1978), especialista en la obra de Schiele.

Dos pilares fundamentales a la hora de establecer las bases del trabajo han sido la publicación de Josep Casals: *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*, y el libro escrito por Wolfgang Georg Fischer publicado por Taschen: *Egon Schiele 1890-1918: Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*. También hay un gran número de publicaciones de Carla Carmona Escalera, profesora en la Facultad de Filosofía en la Universidad de Sevilla. Cabe destacar una película estrenada en 2016, que se apoya sobre fuentes fiables y hacen un retrato muy veraz del autor, sus pretensiones artísticas y sus relaciones personales: *Egon Schiele: La muerte y la doncella*, dirigida por Dieter Berner.

El aspecto más sencillo del trabajo ha sido la localización de las imágenes. Por otra parte, ha resultado compleja la labor de síntesis de la nutrida cantidad de autores e ideas que han afectado la obra de Schiele. Muchos de estos factores han sido objeto de extensas tesis por sí mismos, por lo que reducir los elementos que afectan a Schiele en particular ha resultado ser una labor intrincada.

El motivo para dedicar este trabajo a Egon Schiele radica en la atracción que me sugiere su obra. La capacidad del arte para transmitir emociones o conflictos a un espectador ajeno al autor es una cualidad fascinante. Las obras expresionistas se dedicaron precisamente a la transmisión de esas emociones que no se aprecian a simple vista, a conflictos internos que el nuevo siglo deparaba con una sociedad en evolución constante y desenfadada. Quizá es inevitable establecer ciertos paralelismos cien años después. Schiele consiguió transmitir sus sentimientos con su trabajo de una manera que pocos lograron. Su obra descarnada, así como el por qué y cómo trató temas como la sexualidad y la introspección en una época tan truculenta, fue el motivo de mi interés por el pintor. Este trabajo me ha brindado la oportunidad de conocer mejor lo que inspiró a este artista y poder llegar a entender lo que realmente pretendía expresar en su pintura.

La estructura del trabajo está dedicada al estudio de las distintas influencias que recibió Schiele en su tiempo y cómo fueron materializadas de manera única en su producción. En primer lugar, su situación física e histórica, así como la original visión del mundo que aportaron las nuevas ideas emergentes, suponen una base sobre la que se erige su obra. Para entender los acontecimientos que marcan su vida, y por tanto su obra, estos dos elementos encabezan el discurso. A continuación, se da paso a una exploración de la figura de Schiele y su obra a través de las grandes influencias que marcan su mensaje. Para apreciar los matices que posteriormente se desarrollarán en el estudio de los distintos factores que afectan a su obra, hay una biografía cuyos detalles van a estar presentes en el análisis de su obra. Al hablar de Hofmannsthal se desarrolla un paralelismo entre pintura y literatura en el que el sujeto responde al cambio de siglo de una manera muy similar. El pensamiento de Nietzsche está siempre presente en cualquier estudio de arte contemporáneo ya que constituye un referente constante para los artistas de comienzos de siglo XX, en el caso de Egon Schiele, de una manera muy personal. Como última referencia, las teorías de Freud aportan un trasfondo a la obra de Schiele sin el cual no podría entenderse de ninguna otra manera. Finalmente, una vez exploradas las distintas ideas que se cristalizan en la pintura, cabe ahondar en la propia obra y cómo expresa este trasfondo tan complejo, tanto por la influencia Klimt, su maestro, como en su producción más personal.

2.- Introducción

Egon Schiele es uno de los artistas clave para entender la situación de Europa en las dos primeras décadas del siglo XX. Se trata de un artista con un estilo individual y reconocible a simple vista, que por otra parte, dispone una compleja serie de influencias y al mismo tiempo refleja una compleja introspección. Un pintor polémico tanto en su tiempo como a día de hoy. Ningún otro artista ha sido capaz de representar el aspecto sórdido del mundo y del propio sujeto como lo hizo Schiele.

En un contexto en el que se desarrolló la *Secession* con grandes artistas como Gustav Klimt, Schiele brilló con luz propia, manifestando un estilo que lo diferenció de todos los artistas de su alrededor. El contexto en el que sobresalió es único. Por herencia de Kant, los filósofos como Mach destruyeron la objetividad, dejando claro que la visión subjetiva era la única que podía existir. Los autores sufrieron una crisis de identidad, el sujeto no volvió a ser el mismo y Hofmannsthal en su poesía fue uno de los máximos exponentes en mostrar esa ruptura interna. La herencia de Nietzsche estuvo muy presente y Schiele respondió a su pensamiento como si éste hubiese sido escrito para describirle. Freud desarrolló una gran cantidad de teorías que exploran el subconsciente, revolucionó la introspección y marcó una generación de artistas que emplearon recursos en base a sus hipótesis. Por último destacó como pintor en su entorno, tanto por el carácter polémico de su obra, como por su visión privilegiada, que lo convirtió en un referente del expresionismo.

3.- La ruptura del imperio y la pérdida de la objetividad:

3.1.- Austria y Viena: una ciudad en renovación dentro un imperio dividido

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Viena se dio una situación excepcional hasta ese momento en Europa. Se creó un espacio de intercambio cultural e ideológico en el seno de una sociedad cambiante, en la que contrastaban los últimos ecos del Absolutismo, y el progreso desenfrenado de la industrialización con el avance tecnológico. En Viena coinciden en este tiempo algunas de las figuras más influyentes del siglo XX, tanto desde el ámbito del pensamiento como de las artes: Freud (1856-1939), Klimt (1862-1918)... Un foco cultural apreciado por su importante legado artístico. Sin embargo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, grandes personalidades afirmaban lo contrario, como el poeta Hofmannsthal, quien sostuvo que Viena era el “Centro del vacío de valores Europeo”¹.

En el ámbito político se vivía la época del imperialismo y competición entre naciones. Viena como capital de un Imperio no sólo tenía que lidiar con sus colonias, sino con los conflictos que surgen a raíz de las unificaciones de Alemania e Italia. El Imperio Austriaco en el último tercio del Siglo XIX venía de sufrir una importante derrota que llevaría a Francisco José I de Austria (1830-1916) a adoptar cierto carácter liberal en las medidas de su gobierno. La Guerra Austro-Prusiana supuso un gran fracaso para el Imperio. El resultado del conflicto fue de rotunda derrota militar y moral. El desequilibrio consecuente hizo que el emperador dirigiera su mirada hacia el este de su territorio, articulando dos estados separados por el río Leith. En el Compromiso Austrohúngaro acordado en 1867, una parte correspondería al pueblo húngaro gobernado por Francisco Deák “El sabio de la Patria” (1803-1876), un territorio denominado Transleithania. La otra parte estaría gobernada por el Consejo Imperial de Viena, designada como Cisleithania y gobernada por Francisco José I correspondería a la parte Austríaca.

En Diciembre de 1866 el emperador hubo de aceptar una constitución de cierto tono progresista en la que se aprobaba la libertad de conciencia y el sufragio censitario para los austriacos. La libertad de conciencia tendría unas importantes consecuencias, las

¹ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003 (p. 30)

cuales constituirían la masiva afluencia de población judía, cuyo resultado pudo verse reflejado en la situación económica de Austria como una mejoría para la misma. Es en estas circunstancias donde se apreciaron los primeros atisbos de dualidad en la situación austriaca: Francisco José I pretendía mantener una ilusión de corte absolutista de tradición barroca, mientras al mismo tiempo apoyaba a la burguesía judía creciente, en aras de mantener una fachada en la que aparentaba sensibilizarse con el liberalismo. Pretendía dar prestigio a las milicias con todos los ornamentos que éstas acarreaban, mientras apoyaba las 80 grandes familias de tradición noble de Austria. Al mismo tiempo que alumbraba su palacio con lámparas de queroseno y era transportado por las tradicionales carrozas de caballos, Viena se estaba electrificando e instalaba el tendido del ferrocarril.

En este contexto Cajetan Felder fue el alcalde de Viena entre 1868 y 1878, con lo que el espíritu liberal se hizo patente en el desarrollo de la ciudad. Este progreso se manifestó a partir de 1860, cuando se comenzó a edificar la Ringstrasse, una amplia avenida con numerosos edificios de carácter público, parques, el palacio real Hofburg, el ayuntamiento, la bolsa... Se situó en el mismo lugar en el que estaba la antigua muralla medieval del siglo XIII².

El tipo de urbanización que presenta aún hoy, es una prueba de que Viena asistió a una apertura hacia una expansiva economía capitalista, que por los criterios de circulación y construcción, permitieron incluir las instituciones y construcciones de una ciudad contemporánea. Por otra parte se construyeron los llamados *Prachbauten* (edificios de esplendor)³, los cuales hacen ver el gusto imperante en la burguesía industrial y comercial que ha financiado esta construcción. A esas alturas de finales del siglo XIX todavía se recurría a una arquitectura ecléctica que mezclaba distintos elementos de diferentes estilos constructivos reviviendo formas que no se veían desde época medieval, como por ejemplo el nuevo ayuntamiento o *Rathus* con su construcción de estilo neogótico. Aún no se había instalado el modernismo vienés. En esta gran avenida se construyó también la universidad por el arquitecto Heinrich Ferstel (1828-1883), inspirado en las formas clasicistas del renacimiento italiano, trató de relacionar así la institución con el racionalismo y el humanismo. Del mismo modo se haría con la edificación de la Academia de Bellas Artes, proyectada por Theophil Hansel (1813-1891). El Parlamento está realizado por el mismo arquitecto que diseñó la Academia, instalando en la estética del edificio las formas neoclásicas con una monumental portada similar a la de un templo griego, situada frente a la plaza con una fuente de Palas Atenea⁴,

² Acorde a la información proporcionada por el Ayuntamiento de la ciudad (<https://www.wien.gv.at/english/history/overview/rising.html>) Construida entre 1200 y 1221. Consultado 11-4-2019.

³ Los edificios que responden al estilo del Eclecticismo.

⁴ Erigida entre 1893 y 1902. Diseñada por Theophil Hansen y realizada por Carl Kundmann (1883-1919). El empoderamiento de Imperio Austrohúngaro procede de la presencia de los principales ríos de la región en la fuente (Danubio, Eno, Elba y Moldava) Acorde con la información proporcionada por el Parlamento de Viena. (https://www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR_2001/PK0579/index.shtml) Consultado 11-4-2019.

tratando de enraizar el nuevo Estado de derecho con la democracia ateniense, una representación de la ley ajustada a la razón.⁵

Si bien la *Ringstrasse* era un elemento que evidenciaba el importante progreso que estaba sufriendo Viena con la corriente liberal, al mismo tiempo seguía actuando las veces de muralla tal y como hacía la medieval en 1857. Previamente el emperador ya había colocado los barrios obreros extramuros del círculo que generaba la muralla y la *Ringstrasse*, por tanto, seguía actuando como medio de separación entre ambas zonas, dejando de esta forma los suburbios apartados de la ciudad interior. Este carácter bipolar de progreso contrastado con tradición se traspasó a las instituciones públicas cuyas sedes se instalaron en la Ringstrasse. Algunos ejemplos son la universidad, el Parlamento, o la Academia, que se vería superada y obsoleta poco tiempo después por los grupos de artistas que no seguían sus dictámenes. Finalmente la *Ringstrasse* si bien fue un icono de la etapa liberal, fue también un espejismo de la élite vienesa. Existían instituciones públicas con cierto carácter bipolar, y trataban de aludir a una imagen de poder que hundía sus raíces en el pasado, tanto en la edificaciones de las sedes de estas instituciones como de la casas de la burguesía. Se procuraba de esta manera imitar las formas de palacios renacentistas y barrocos con falsos materiales.

Como se mencionaba previamente, se dieron los últimos ecos del absolutismo. La decadencia imperial comenzó con la búsqueda de un heredero válido para Francisco José I. El Príncipe Rodolfo, demostró un pensamiento más moderno, trató de adoptar posturas anti aristocráticas, estableció relaciones con la oposición de Hungría e intentó deshacer el matrimonio con su esposa a espaldas de su padre, se suicidó en 1889 con 30 años. El hermano de Francisco José I, Maximiliano I de México, fue asesinado por los seguidores de Juárez en 1867. El archiduque Carlos Luis, otro de los hermanos del rey, falleció por una infección intestinal en 1896 tras haber sido el heredero del imperio desde 1889. La tercera opción era el archiduque Francisco Fernando, el sobrino de Francisco José I, quien murió en Sarajevo en 1914. Por otra parte la esposa del emperador, Elisabeth de Wittelsbach o Sissí, no parecía estar en condiciones de gobernar de manera apropiada, puesto que padecía problemas en su estabilidad mental. Es evidente por tanto que la herencia del imperio se antojaba complicada y Francisco José I finalmente tendría un último heredero Habsburgo tras su muerte en 1916, Carlos I de Austria y IV de Hungría, sobrino del emperador. El imperio y la monarquía terminarían con su abdicación al finalizar la I Guerra Mundial que había devastado a Austria y Hungría, estableciéndose una república.⁶

La década de 1880 marcó un punto de inflexión, especialmente sus primeros años. En 1882 se presentó el *Linzer Programm*, una plataforma política para luchar contra los movimientos eslavos del país presentada por Georg von Schönerer. Por tanto, los nacionalistas alemanes en Austria pretendían defender todo lo germánico del país, destacando en particular el alemán como idioma oficial. Este ámbito político, cuyas amenazas iban dirigidas a un sector de la burguesía, escaló en tonos violentos en los que

⁵ CARIOL, E. *Un jardín de estatuas sin ojos. El legado de la Antigüedad en la Viena de Fin de Siglo*. En Congreso internacional "Imagines", La Antigüedad en las artes escénicas y visuales. Universidad de La Rioja. 2007

⁶ Información extraída de: CASALS, J. Ob. cit.

SCHORSKE, Carl E. *Viena "Fin de Siècle": Política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

el nacionalismo alemán expandió su atención sobre más sectores de la población, como la burguesía judía. Esto llevó a judíos a alejarse del movimiento germánico, siendo el caso más destacado el de Theodor Herzl (1860-1904), el fundador del sionismo, con la intención de garantizar una tierra segura para el pueblo judío en Israel. Defendió Israel como su nación de origen y de donde llevaban exiliados dos milenios. Ante este panorama surgieron figuras como Karl Lueger, el alcalde de Viena entre 1897 y 1910. En 1889 fundó el Partido Social Cristiano, atrajo a muchos de los adeptos de Schönerer, pertenecientes a la burguesía más baja, sector en el que nació el propio Lueger. Por otra parte, gracias al desarrollo del ferrocarril que fue promovido por Francisco José I, se arrebató el monopolio del transporte ferroviario al Ferrocarril del Norte, así como por la entrada de capital alemán, se propició una creciente industria que tuvo como consecuencia el fortalecimiento de movimientos obreros y la creación del primer partido socialdemócrata de Austria, dirigido por Víctor Adler, antiguo discípulo de Freud, en 1889. Este último movimiento se vio reforzado cuando el emperador aprobó una ley que permitió a Viena absorber los suburbios, haciendo que la superficie de la capital subiera de 55 km² a 178 km².

El ascenso al gobierno del Partido Social Cristiano en 1897 implicó una serie de encargos artísticos relacionados con la parte más conservadora de la *Ringstrasse*, directamente vinculados con los movimientos eclécticos que aludían a formas artísticas pasadas en un nuevo lenguaje. Los ejemplos previamente mencionados son fruto de este tipo de gobierno. Por tanto la burguesía judía veía su situación amenazada. El mecenazgo de estos burgueses que se encontraban minados frente al ascenso del germanismo antisemita, procedente principalmente del *Linzer Programm*, buscaron el control de los negocios y la cultura. Los artistas modernistas, los miembros de la Secession y los miembros de Wiener Werkstätte fueron promocionados por esta burguesía liberal judía.⁷

La generación de padres burgueses liberales vio cómo la siguiente generación comenzó a adoptar una actitud rupturista hacia el pasado naturalista o historicista. Apareció una generación que adoptó El Café de Viena como un refugio de creación cultural, y no es que hubiera escogido el arte como su principal prioridad, sino que la intención de esta generación joven de fin de siglo fue la de hacer que el arte y la vida se mezclaran en un solo elemento. Bien sea la *Secession* en las artes plásticas, o la *Jung Wien* en literatura, trataron de entrelazar la vitalidad y la belleza en su obra con una gran presencia del “Yo” y su evolución a lo largo de su vida. La lógica, la ética y el lenguaje estaban tan presentes en su filosofía y los temas de sus obras, como lo estaban el espíritu o la sexualidad. Las artes tradicionales se quedaron atrás y las nuevas generaciones arrasaron con un nuevo tipo de obra, y unos nuevos ideales y asociaciones que se alejaron de la academia, tanto como institución como líder idealista del panorama artístico.

3.2.- Filosofía: Ernst Mach y una nueva construcción del mundo

Ernst Mach (1838-1916) fue un físico y filósofo austríaco cuya obra como respuesta al tiempo y espacio en el que se enmarca, personaliza la transición al nuevo siglo y marcó la corriente de pensamiento que siguieron muchos de los artistas

⁷ JARAMILLO VÉLEZ, R. *La Viena de Freud, su contexto histórico, político y cultural*. Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalista Colombiana. Vol. 21, Nº. 1. (pp- 70-82) (2009).
SCHORSKE, Carl E. *Viena “Fin de Siècle”: Política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

expresionistas. Fue el rector de la universidad de Praga cuando ésta se dividió en una parte checa y otra alemana. Esta escisión le llevó a la Universidad de Viena en 1895 donde se creó la cátedra de Historia y Teoría de las Ciencias Inductivas. Debido a los grandes avances a lo largo de su carrera, se le llegó a ofrecer un título nobiliario y grandes reconocimientos institucionales. Aunque rechazó el primero, estuvo más que dispuesto a aceptar los segundos, demostrando así un talante que evidencia el matiz de sus ideas.

Mach en sus reflexiones sobre el conocimiento pretendía estructurar su procedencia a partir de las mínimas unidades posibles. Rechazó la filosofía y sus métodos, pues consideró que éstos solo encasillaban ciertos factores que habrían de tenerse en cuenta en el estudio y son desechados por parecer irrelevantes al pertenecer a otra clasificación distinta al objeto de investigación. Para Mach esas unidades mínimas a las que pretendía reducir el conocimiento y dedicó su trabajo, son las sensaciones: la información percibida por la recepción del estímulo. A estas sensaciones las denominó “elementos”. Éstos serían el único contenido real de la experiencia, el único conocimiento del cual el individuo puede estar seguro de poseer. La diferencia entre percepción y realidad no existiría teniendo en cuenta que lo único extraíble de una experiencia es la sensación procedente de la misma. Lo que percibimos constituiría un conjunto de haces de sensaciones o “elementos”. En el momento en el que estos haces se reciben de un modo constante y estable es cuando se define ese cuerpo o ente percibido como tal. La recepción regular de estos estímulos, y gracias al recuerdo de los mismos, permite reconocer aquello que transmite esas sensaciones, formando así una percepción que permita reconocer el entorno.⁸

Términos como “cuerpo” o “materia” o cualquier término calificativo que ayude en clasificaciones resultaban irrelevantes, puesto que son constructos para esquematizar el mundo que nos rodea con un fin utilitario. Siendo un mundo construido por la percepción subjetiva, se diluyen los conceptos entre lo físico y lo psíquico. En *Análisis de las sensaciones*⁹ se puede leer: “La oposición entre sujeto y objeto en el sentido habitual no subsiste desde nuestro punto de vista”¹⁰. Mach formuló a través de letras estos “elementos” machianos, aportando de esta manera cierto carácter científico a la exposición de sus ideas. A raíz de este sistema alfabético¹¹ estudió las relaciones que comparten los “elementos” elaborando un sistema de conexiones. Con este método se consiguió establecer que los “elementos” interconectados de la misma manera fueran siempre iguales y pertenecieran al mismo ámbito, dependiendo de la singularidad de cada relación. De esta forma distinguió entre lo subjetivo y lo objetivo en cuanto a lo que el mundo compone. Puesto que la percepción depende de la relación de sensaciones que cada individuo recibe; en cierta medida tienen un denominador común que hacen que perciban la misma experiencia, pero la singularidad de cada individuo da paso a relaciones distintas que resultan diferentes en la recepción sensible. Una persona cercana a un foco de sonido oiría mejor lo que se emite que aquella que se encuentra más lejana,

⁸ GABUCIO CEREZO, F. Ernst Mach (1836-1916). Anuario de psicología. Nº61. (1994)(pp. 103-108)

⁹ Publicado originalmente en 1886

¹⁰ CASALS, J. *Ob. Cit.* (p. 43). Véase MACH, Ernst. *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla. 1987.

¹¹ Este tipo de sistema condicionó el positivismo alemán. HATFIELD, G. *Sense data and the philosophy of mind*. Principa: an international journal of epistemology. Vol. 6, Nº 2. (2002) (pp.203-230)

puesto que los factores que relacionan ambos haces de sensaciones son distintos para cada uno, sin embargo, reciben el mismo sonido.

Por otra parte estas diferencias en la relación de “elementos” no construyen una identidad personal sólo porque una persona perciba una conexión diferente. Mach consideraba que la intención de generar una identidad a partir de algo tan sencillo constituiría una identidad débil basada en una ilusión formada por elementos que se distingue por su forma y tiene una finalidad útil. De esta forma Mach hizo ver que existe una enorme diferencia entre la identidad sustancial y el conjunto de “elementos” que conforma el receptor de sensaciones que es el cuerpo. Mach sostenía que el “Yo” que viene dado de una manera precisa y establecida, a la que se añaden cualidades transitorias es una ilusión, es un engaño “insalvable”. Éste sería el término que se usaba aplicado al impresionismo y el expresionismo: “*das unrettbare Ich*” (el yo insalvable)¹². En una carta que escribe a Hermann Bahr¹³, Mach explica el uso del término:

“Cuando digo el yo es insalvable, quiero decir que él consiste en la percepción por el hombre de todas las cosas, de todas las manifestaciones; que este yo se disuelve en todo lo que se puede sentir, escuchar, ver, tocar. Todo es efímero, un mundo sin substancia que está construido solo por colores, contornos y sonidos. La realidad es un movimiento perpetuo de reflejos cambiantes a la manera de un camaleón. Es en este juego de fenómenos que se cristaliza lo que llamamos nuestro “yo”. Desde el instante de nuestro nacimiento hasta nuestra muerte, se transforma sin cesar.”¹⁴

Para Mach lo primordial eran las sensaciones, de estas sensaciones se concebía al sujeto. El “Yo” no venía dado y se desarrollaba, sino que la identidad procedería de la influencia de los “elementos”, siendo el primero en determinar ese sujeto el propio cuerpo, como conjunto de “elementos” que porta el “Yo”. En la medida en la que el sujeto quedaba inundado por la marea de sensaciones del mundo éste quedaba como una mínima parte del mismo. En *Análisis de las Sensaciones* sostiene que “La estabilidad del yo consiste preferentemente en la continuidad, en la lentitud de los cambios.”¹⁵ Es en esta obra donde habla del “*das unrettbare Ich*”. El yo evolucionaba según lo hacía la experiencia acumulada de sensaciones y afirmaba incluso que puede desaparecer en momentos de gran éxtasis o en lo onírico.

Por este concepto de individuo cambiante y dependiente del entorno, Mach es de gran importancia para entender la obra de la Jung Wien y en particular Schiele. El propio Freud llegó a citarlo, puesto que el hecho de que la identidad dependa del entorno conlleva, no solo que el propio individuo sea estudiado, sino todo aquello que le rodea, y por tanto es algo que revoluciona el concepto de identidad que se tenía entonces. En *Análisis de las Sensaciones* pasó a aclarar que las sensaciones necesitan el complemento del reconocimiento de las mismas, lo cual implicaba memoria y coordinación de la propia

¹² “El Yo insalvable” da nombre a un capítulo de *Dialog vom Tragischen (Diálogo de lo trágico)* de Hermann Bahr en 1904. Bahr lo dedica a la explicación del individuo impresionista o expresionista.

¹³ Bahr fue un intelectual y crítico fundamental en la élite cultural vienesa y una figura fundamental en el ámbito de los cafés. Llegaría a ser el portavoz del movimiento expresionista.

¹⁴ CRUZ REVUELTAS, JUAN CRISTÓBAL. *La incertidumbre de la modernidad: Robert Musil o la interpretación de la razón o el sentimiento*. México: Cruz O. 2002. (pp. 55-56) Cita extraída a su vez de la carta de 1908 citada por CHAVIRÉ, CHRISTIANE. *Hofmannsthal et la métamorphose, variation sur l'opera*. Éclat. 1992.

¹⁵ CASALS, J. *Ob. Cit.* (p. 45).

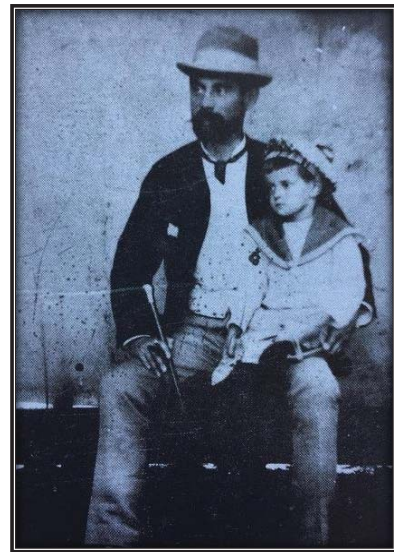
memoria. Estas huellas que permiten reconocer las sensaciones son una suerte de recuerdos que denomina “representaciones”. Las “representaciones” completan o incluso sustituyen el proceso que el estímulo de una sensación comienza, enraizando con la imaginación y la memoria abriendo paso a la subjetividad de cada individuo, quien depende de sus propias impresiones. En el momento en el que complementan las sensaciones ambas se combinan dando paso al “estado de atención”, que a su vez se asocia con la “voluntad”, la cual consistiría en un acto reflejo mnemotécnico producido por un cambio en las condiciones de vida que determina una mejor adaptación. La “atención” y la “voluntad” se combinan para crear “lo que habitualmente se denomina consciencia”.¹⁶

4.- La deconstrucción de Egon Schiele a través de su contexto

4.1.- Biografía

Egon Schiele nació el 12 de junio de 1890 y murió el 31 de octubre de 1918 a causa de la epidemia de Gripe Española. Schiele creció en el seno de una familia burguesa. Hijo de Adolf Eugen Schiele (1850-1905) y Marie Soukoup, los cuales tuvieron dos abortos y cuatro hijos: dos hermanas mayores¹⁷, Elvira (1883-1893), Melanie (1886-1974), el propio Egon y Gertrude -Gerti- (1894-1981) quien fue una de sus primeros modelos y sería la esposa del pintor Anton Peschka.¹⁸

Nació y creció en Tulln, a 30 kilómetros de Viena, hasta que comenzó el bachillerato en Krems, donde vivió con unos parientes. En 1902 se mudó a Klosterneuburg por sus bajas calificaciones. La ascendencia de Schiele procede de Alemania por parte paterna, y de Krumau, el sur de bohemia, por su rama materna. La parte burguesa procede de su rama paterna, con una tradición de pastores evangélicos, funcionarios y militares... La parte materna tiene unos orígenes más humildes compuestos por agricultores principalmente. La llegada de la familia Schiele a las inmediaciones de Viena se debió a su abuelo Ludwig (1817-1862), arquitecto e ingeniero de ferrocarriles que ostentó el puesto de primer inspector general de los Reales e Imperiales Ferrocarriles de Bohemia. El padre de Schiele también ostentó cargos ferroviarios, pero de más baja jerarquía que los del abuelo, llegando a ser jefe de estación de Tulln. La importancia del mundo ferroviario es notable para los inicios artísticos de Schiele. Se conservan numerosos dibujos del pintor con diez años que bien podían hacerse



Adolf y Egon Schiele en 1892
FISCHER, W. G. (1985)

¹⁶ Id. (p. 47).

¹⁷ Ver apéndice de imágenes 1.

¹⁸ Varias obras tratan detalles biográficos de Schiele:

ARTINGER, KAI. *Egon Schiele: vida y obra*. Colonia: Konemann, 2000

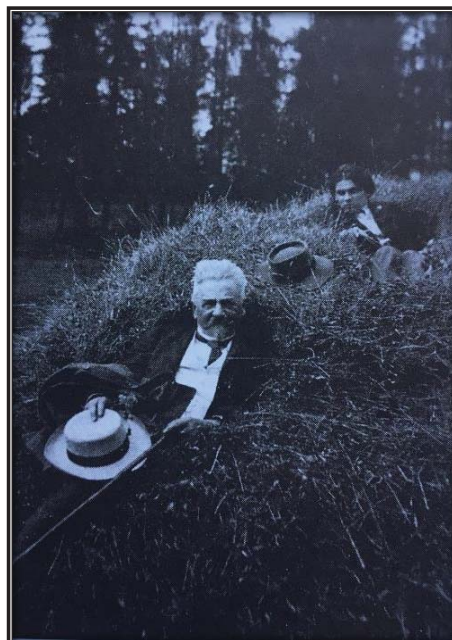
FISCHER, Wolfgang Georg. *Egon Schiele 1890-1918: Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*. Klön: Taschen, 1998.

STEINER, Reinhard. *Egon Schiele 1990-1918: El alma de medianoche del artista*. Klön: Taschen, 2005.

pasar por diagramas realizados por ingenieros que muestran el despiece de un tren. Por otra parte los numerosos viajes que realizó junto a su hermana Gerti fomentaron el interés de Schiele por viajar y ayudó a estrechar lazos con su hermana pequeña.

Su padre se jubiló de manera forzada a los 52 años en 1902. Padecía de sífilis que se negó a tratarse y no solo se lo contagió a su mujer, sino que a ello se atribuye los abortos que ésta padeció, así como la prematura muerte de una de sus hijas, que falleció a los tres años. Adolf Schiele padeció demencia los últimos años, lo cual deparó desagradables recuerdos a la familia. Sufrió alucinaciones y quemó las acciones del patrimonio familiar. El pintor destacó un arrebatado de ira en el que destruyó alguno de sus dibujos. En 1903, tras su fallecimiento, Schiele tenía quince años y pasó a la tutela de su tío político, Leopold Czihaczek¹⁹ (1842-1929), casado con la hermana de su padre, Marie (1853-1957). Éste trabajaba como inspector de la línea norte del ferrocarril “Emperador Fernando”.

Esta nueva figura paterna con la que Schiele nunca terminó de congeniar representaba la burguesía austriaca. A modo de antiguo gabinete de curiosidades tenía llena su casa de objetos varios, desde abanicos orientales, pequeñas figuras de porcelana, opulentos cortinajes, palmas como decoración vegetal, etc. Czihaczek²⁰ tenía cierto talento musical y se dedicaba en menor medida a su negocio de especulación inmobiliaria, asimismo llenaba su tiempo con las actividades habituales de la burguesía: teatro, exposiciones... Había formado un ambiente elitista que se vio turbado con la llegada de Egon, que con sus pretensiones de genio y sus aspiraciones artísticas le enfurecía constantemente, si bien no dejó de velar por él, como demuestran cartas a la madre de Schiele en las que informaba de la evolución de su hijo. En un telegrama de 1906 se informaba de que “Egon ha aprobado brillantemente”²¹ el examen de acceso a la Academia. Finalmente en 1911 abandonó el tutelaje y dejaron de hablarse, especialmente por la ausencia de respuesta de Czihaczek a los intentos de reconciliación de Schiele.



Leopold Czihaczek y Egon Schiele en 1908

FISCHER, W. G. (1985)

Nada más llegar a Viena Schiele se encontró sin medios económicos. Hizo los cuellos de las camisas con papel, reutilizó el tabaco que se encontraba en las aceras ya que el dinero facilitado por su tío apenas le daba para vivir y por ello las prendas que vestía le quedaban varias tallas más grandes, incluso llegaba a meter periódicos en el sombrero para que no se le cayese por la cara. Vivió en una modesta habitación en la

¹⁹ Ver apéndice de imágenes 4.

²⁰ FISCHER, W. G. Ob. Cit.

²¹ *Id.* (p. 11)

Kurzbaugasse, 6, en la que arrancó el empapelado que cubría las paredes y pintó de blanco para aprovechar la escasa luz.²²

Su producción artística desde que entró en la Academia en 1906 y 1907 se caracterizó por el desarrollo y el aprendizaje que no dependían tanto de la institución, puesto que se enemistó con sus profesores, que constreñían su libertad artística. Cabe destacar la figura del pintor Christian Griepenkerl (1839-1916), uno de sus profesores y con el que más conflictos tuvo, hasta que Schiele aprobó acordando con él que nunca revelaría haber sido su alumno.

El estilo único de Schiele, si bien con variaciones, se desarrolló principalmente entre 1907 y 1913. En 1907 se instaló en un taller propio y conoció a su mentor y amigo Gustav Klimt. Schiele abandonó la Academia en 1909²³. De esta manera Schiele como artista independiente buscó desarrollar su arte singular y mostrarlo a la sociedad vienesa. Una exposición a destacar fue la realizada en 1908, en la Sala Imperial del Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, donde el coleccionista y funcionario de ferrocarriles Heinrich Benesch (1862-1947) conocería la obra del pintor, y tras contactarlo dos años más tarde se convertiría en uno de sus mayores seguidores.²⁴

En 1909 participó en dos exposiciones fundamentales. La primera: la Muestra internacional de Arte de Viena (*Internationale Kunstschau 1909*), organizada por Hoffmann para mostrar el arte vanguardista europeo, en la Schwarzenbergplatz; la segunda con el Grupo del Arte Nuevo (*Neokunstgruppe*)²⁵, en el Salón Pisko, propiedad del marchante Gustav Pisko en Lothringerstrasse, 14²⁶. En la primera Schiele recibió montones de influencias del arte contemporáneo europeo (Munch, Matisse, Gauguin...), cabe destacar que pudo llegar a ver once obras de Van Gogh, en particular *La habitación de Vincent en Arles* (1889) de la que hizo un homenaje²⁷. En la segunda Schiele conoció a Arthur Roessler (1877-1955), al doctor Oskar Reichel (1869-1943) y al editor Eduard Kosmack (1880-1947). Todos ellos fueron mecenas para los que Schiele realizó varios retratos. Sin embargo, cabe enfatizar la figura de Roessler, un amigo y mecenas que le apoyaría a lo largo de toda su vida y carrera, cuyas cartas y anécdotas han permitido conocer de manera más cercana la vida del artista²⁸. A finales de 1909 abandonó la influencia de Klimt para concentrarse en el expresionismo, gracias a Erwin Osen (1891-1970) quien le abrió las puertas a la obra de Rilke (1875-1926), volcándose hacia un expresionismo sin ornamento, y a la escritura de una serie de poemas.²⁹

Schiele comenzó en 1910 gracias a Wagner, el un proyecto de retratar la sociedad vienesa, entre los que se encontraban el propio arquitecto, Roessler, Kosmack... Terminó

²² *Id.*

²³ Según la obra consultada en abril o en verano.

²⁴ SAÉNZ, MIGUEL. *Egon Schiele: en cuerpo y Alma*. Editorial de Arte y Ciencia, 2005. (p.12)

²⁵ Ver apéndice fotográfico 5.

²⁶ En Fischer W.G. Ob. Cit. se incluye un apéndice con las exposiciones más importantes del pintor, incluidas las póstumas.

²⁷ Ver apéndice fotográfico 6.

²⁸ ROESSLER, ARTHUR. *Egon Schiele en prisión: notas y dibujos*. José J. de Olañeta, 2014.

²⁹ SCHIELE, Egon. *Yo eterno niño: Poemas*. Maldoror, 2005. Su pintura también se ha relacionado con la obra poética de otros autores: CHAPARRO, DOMÍNGUEZ, M.A. El expresionismo y el desnudo: análisis de la pintura de Egon Schiele y la poesía de Gottfried Benn. Universidad Rey Juan Carlos, 2012.

solo seis. Por otra parte, Hoffmann, que el mismo año le invitó a participar en la Exposición Internacional de Caza (*Internationale Jagdausstellung*). El emperador se horrorizó con un desnudo de Schiele que hoy se encuentra en paradero desconocido. Viajó entonces con Anton Pescka y Erwin Osen a Krumau, el pueblo natal de su madre, con la intención de escapar de Viena. Los tres propusieron la idea de fundar allí una colonia de artistas. En este momento de su producción Schiele se concentró en la representación más expresionista del cuerpo, retratando a Osen en numerosas ocasiones. Le interesó la representación de los efectos de algunas enfermedades en el cuerpo, y de este interés se conservan varias obras de la serie de *Madres Muertas* protagonizadas por mujeres embarazadas, las cuales dibujó gracias a su amistad con el ginecólogo Erwin von Graff.

En 1911 rompió la relación con su tío, quien no le facilitó más dinero provocando una situación apurada económicamente. Llegó al punto de no poder comprar material. Roessler fue un apoyo moral y económico. Su situación quedó saneada ligeramente con el éxito de su primera exposición individual en la galería *Miethkede* Viena. Sin embargo el acontecimiento más notable de este año fue la introducción de Walburga o Valerie³⁰ “Wally” Neuzil (1894-1917) a Schiele por parte de Klimt. Wally fue una modelo habitual de Klimt y se convirtió en la compañera de Schiele a lo largo de casi toda su vida, hasta que en 1915 contrajo matrimonio con Edith Harms³¹. Wally fue su inspiración más recurrente y alma afín, y se mudaron a Krumau en mayo. Allí, si bien fue una etapa productiva en términos artísticos, ambos tuvieron problema con la comunidad del pueblo. Por un lado por la situación extramatrimonial de la pareja, especialmente si se tiene en cuenta que ella aún era menor de edad. Por otra parte, en el taller de Schiele era frecuente la visita de los niños de pueblo. Se conservan algunos de los retratos que Schiele realizó de estos jóvenes. Sin embargo los adultos del pueblo terminaron generando un ambiente hostil haciendo que la pareja se mudara a Neulengbach, donde tuvieron problemas aún más graves. Mudarse de Viena fue algo que repercutió de manera negativa en los encargos del pintor dado que se alejó de la sociedad de moda, por otra parte en 1912 ya tuvo la oportunidad de participar en varias exposiciones que reavivaron su producción. Cabe destacar su intento de expandirse a Alemania, primero con la exposición de la *Secession* en Múnich y en segundo lugar su contacto con el expresionismo alemán en la Galería Goltz, exponiendo junto al Jinete Azul (*Der blaue Reiter*) por petición suya a Franz Marc, cofundador del movimiento junto a Kandinsky.



Schiele y Wally en julio de 1913
FISCHER, W. G. (1985)

³⁰ Nombre que varía en función de la fuente consultada. El diminutivo de Wally sí es constante en todas las fuentes.

³¹ Ver apéndice de imágenes 2.

En abril de 1912 se dio el momento más polémico en la vida de Schiele, lo cual interrumpió bruscamente su producción. Una noche Schiele acogió a Tatjana Georgette Anna von Mossig, una joven de 13 años que se había escapado de casa. El padre de la niña, un oficial de la marina retirado, al enterarse que se había ido con Schiele, presentó una denuncia acusándolo de secuestro y corrupción de menores. Fue detenido de manera preventiva el 13 de abril. El 30 pasó a disposición judicial. Heinrich Benesch³² le proveyó de un abogado, por último la denuncia fue retirada por falta de fundamento. Sin embargo, en su taller había multiplicidad de desnudos y las autoridades consideraron muchos de ellos inapropiados. Con el conocimiento de que varios niños habían visto estas obras, le fueron confiscados 125 dibujos, además de pasar 24 días en prisión. Durante su estancia realizó las trece acuarelas con comentarios sobre la censura y la cautividad. Cuando el juez dictó sentencia, quemó uno de los cuadros que constituían una de las pruebas. Benesch a cambio del abogado y las visitas que le prestó en prisión, le pidió que no se deshiciera de ningún dibujo ni acuarela que allí realizara. La colección en la Albertina de Viena posee la mayor colección de Schiele gracias a Benesch.



¡Preso! (1912)
Acuarela y lápiz, 48,2 x 31,7cm
Graphische Sammlung Albertina
FISCHER, W. G. (1985)

Entre 1913 y 1914 participó en varias exposiciones con altibajos económicos, ya que su obra polémica escandalizó a muchos de los jurados en concursos. 1914 fue otro año trascendente en la vida de Schiele, por un lado conoció a su esposa Edith, por otro estalló la I Guerra Mundial. Estando con Wally, Schiele utilizó ésta de excusa para poder salir con Edith Harms (1893-1918) y su hermana Adele. Schiele se vio fuertemente atraído por Edith y decidió casarse con ella. Esto fue un duro golpe para su compañera durante varios años, Wally optó irse como voluntaria de la Cruz Roja al frente tras su último encuentro con Schiele, en el cual éste le propuso, seguir siendo amigos cercanos y establecer fechas para viajar juntos cada verano. Wally falleció de un brote de escarlatina en 1917. Finalmente Schiele se incorporó al mundo de la burguesía gracias al matrimonio con Edith, quien venía de familia acomodada. Por otra parte en 1914 estalló la Gran Guerra, y si bien es rechazado dos veces para ir al frente por su capacidad física en 1915 sí se alistaría. A lo largo de 1914 participó en varias exposiciones destacando la *Werkbund* de Colonia o la *Secession* de Múnich, así como muestras en Roma, París o Bruselas.

En 1915 al ser reclutado, se casó con Edith. Su viaje de bodas es a Praga, donde a los tres días de contraer matrimonio el pintor cumplimentó la instrucción básica. En poco tiempo obtuvo el permiso para volver a Viena, concretamente al sur, con el encargo de vigilar a los prisioneros rusos. En 1916 su carrera pictórica iba en alza siendo de los pintores más populares en la *Secession* de Múnich, en la Galería Goltz y el número de

³² SAÉNZ, M. Ob. Cit. Recalca la importancia de las obras donadas por Benesch.

ARTINGER, K. Ob. Cit. Profundiza en los dobles retratos que Schiele realizó para Benesch y su hijo, muy cargados de psicología.

Die Aktion que estuvo dedicado únicamente a él. Sin embargo en el servicio militar le mandaron a Mühling, haciéndole perder algún oportunidad de exposición. En 1917 pudo volver a Viena, donde se le encargó dibujar almacenes y filiales de su departamento.

El 6 de Febrero de 1918 falleció Klimt, Schiele lo dibujó tanto enfermo, como al día siguiente de su muerte, en el tanatorio. Klimt no pudo ver cómo en marzo se le dedicó la sala principal de la 49 *Secession* a su discípulo, consagrando su éxito económico y social. Un éxito que se vio empañado pues, en los últimos días de la Guerra Edith, embarazada, cayó enferma de Gripe Española, sucumbiendo a la enfermedad el 28 de Octubre. Su marido no tardó en seguirle el día 31 del mismo mes. Según registró su cuñada Adele, sus últimas palabras fueron: “La guerra ha terminado y yo he de partir”³³



Marta Fein
Egon Schiele en el lecho mortuario (1918)
FISCHER, W. G. (1985)

4.2.- Hofmannsthal y la nueva concepción del sujeto en el ámbito artístico

En la obra literaria de Hofmannsthal (1874-1929) se puede encontrar un ejemplo de artista de otro ámbito que se preocupa por la identidad, al igual que Schiele, de una manera muy narcisista y con una gran presencia de las teorías freudianas. Viena provocó una retroalimentación de ideas que varían entre los distintos intelectuales y artistas. Se puede ver como la identidad y el sujeto son un problema que acució a la élite intelectual de Viena y en particular a los artistas.

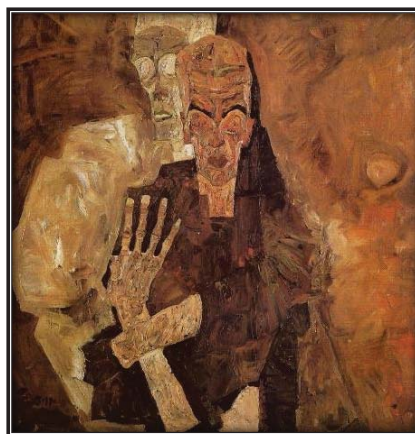
Hofmannsthal comenzó su carrera a muy temprana edad. En esta primera época publicaba sus poemas bajo el pseudónimo de Loris. La etapa bajo su alias es la fase en la que más se concentró en profundizar sobre la identidad, asimismo, es la que coincide con finales del siglo XIX, en el momento de la renovación artística de Viena. Tras esta etapa se dedicaría al teatro. Produjo multiplicidad de obras de temática clásica, destacando *La carta de Lord Chandos* (1902), agradó así el gusto del gran público burgués. Abandonó así la preocupación por el sujeto freudiana y acogió otras corrientes de pensamiento como

³³ SORELA CAJIAO, Pedro. “Del erotismo como mística. Egon Schiele en la Albertina de Viena”. *Letras libres*. Nº 53, (2006). (p. 215)

las de Nietzsche, de quien recibió gran influencia para tratar historias y mitos de la Grecia oscura que tan recurrente era en la obra del filósofo.³⁴

En los poemas de finales del siglo XIX puso voz al tipo de cuestiones que surgen sobre la identidad y se reflejaron en la literatura de la *Jung Wien* y artistas expresionistas que se sumergieron en la introspección. Un ejemplo muy ilustrativo es *El joven y la araña*³⁵. El Joven representa el “Yo” freudiano, la juventud vital que alberga belleza y se cree en control de sí misma y de todo lo que le rodea. Representa la actitud infantil, ególatra y prepotente que conlleva la inexperiencia atada a la juventud. Es la expresión del narcisismo que tanto trataron tanto Freud como sus seguidores en sus teorías. La araña representa la realidad, en este caso es un animal cruel, que quiebra la ilusión del joven, que se considera a sí mismo como aquel que lo dirige todo. En relación con las teorías freudianas estas obras muestran la lucha entre lo percibido y la realidad, así como lo consciente y lo subconsciente. Posteriormente en Schiele se pudo ver como en su serie de *Dobles retratos* hace alusión a este contraste entre realidad e introspección, así como entre impulso y control. Una ola de artistas descubrió la gran lucha entre su percepción del mundo y la realidad con la que se encuentran. La desaparición de cualquier otra dimensión, a parte de la sensible, destruye cualquier idealización que pudieran plasmar en su obra.³⁶

En un poema posterior de 1893- 1894 se habla de una cuestión completamente distinta que afecta a la identidad de una manera muy significativa, la presencia de la muerte. En *El necio y la muerte*³⁷ un joven noble, Claudio, cercano a su fallecimiento interactúa con la Muerte dándose cuenta de cómo ha desaprovechado la vida, la cual ha pasado envuelto en una ilusión. Se da cuenta del valor de la vida cuando le alcanza la muerte y ésta se acaba. En muchos artistas de fin de siglo, que comenzaron su obra en este periodo de crisis finisecular, hubo una gran presencia de la muerte. Ésta es un recurso que se empleó de distintas formas, bien puede ser un *memento mori*, en otras ocasiones se muestra como símbolo de ruptura, o directamente como lo que realmente es, la muerte en sí misma. Cuando llegó la Gran Guerra y la pandemia de Gripe Española la presencia de la muerte se vino a entender a través del contraste como una celebración de la vida, la cual se valora de manera más intensa si se tiene presente su final. En el caso de Schiele se pudo ver cómo la muerte no es una presencia oscura, sino que el



Los autovidentes II (El hombre y la muerte) (1911)
Óleo sobre lienzo. 80,3 x 80cm
Viena, colección Rudolf Leopold
FISCHER, W. G. (1985)

³⁴ También ve notablemente influenciado por *Análisis de las sensaciones* para la realización de *Carta de Lord Chandos* (1902) acorde con Eduard Carriol. CARIOL, E. Ob. Cit.

³⁵ Comprendido entre las páginas 55 y 57 de su obra *Gedichte (Poemas)*, escrita en 1897 y publicada en 1922.

³⁶ HOFFMANNSTAHL, HUGO VON. *Der Jüngling und die Spinne*. Leipzig, 1922. La consulta de la obra procede de la edición digital que proporciona la editorial Spiegel: (<https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9411/10>) Consultado 11-4-2019.

³⁷ *Der Tod und der Tod*. Otras traducciones del título lo mencionan como *La puerta y la muerte*. Se publicaría en 1900, si bien se representa en 1898.

propio pintor la tuvo como una compañera constante a lo largo de su obra, como puede verse en *Los autovidentes II (El hombre y la muerte)* de 1911³⁸, su serie de *Mujeres embarazadas* o incluso las abundantes *Ciudades muertas*.

En este poema el protagonista también hace un ejercicio de nostalgia, añorando la felicidad de la infancia. A la niñez se le da un gran valor por la inocencia que trae y en relación con el tema interior, como prueba de vida. Asimismo, acorde a las teorías freudianas y a la filosofía de Schiele, el niño es el sujeto que aprecia la realidad y el mundo tal y como es, perdiendo esa capacidad según avanza su desarrollo. Fue muy habitual encontrar a Schiele referirse a sí mismo como “eterno niño”³⁹. Por otra parte, acorde a lo que sostuvo una filósofa y psicoanalista, discípula de Freud, Lou Andreas Salomé, crecer implica ser cada vez más consciente entre la diferencia del mundo y del “Yo”. Sin embargo, hay dos elementos que nos devuelven a la base: la actividad erótica o la artística. Ambos son elementos redentores. En la obra de Schiele se verán ambos de la mano desde el comienzo de su producción, constituyeron uno de los escudos del autor para defender su obra, la pureza veraz y redentora de su pintura.⁴⁰

En su obra Hofmannsthal desdobló su personalidad en los personajes de sus textos intentando mostrar su “Yo” auténtico a través de su arte. El escritor califica de “arte terrible” este ejercicio ya que deja parte de sí en su obra. Buscando mostrar su auténtica identidad en su trabajo. La inmensa mayoría de artistas que se desenvuelven en este ámbito, pero especialmente los expresionistas como Schiele o Kokoschka, fomentan esta pérdida de sí en su obra para poder mostrar al mundo su verdad.

4.3.- La herencia del pensamiento Friedrich Nietzsche en Egon Schiele

Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue un pensador de vital importancia para comprender el pensamiento en las vanguardias europeas. Fallece en el mismo año en el que nace Egon Schiele. Nietzsche y su filosofía ejercieron un notable peso en la obra de Schiele, así como en sus ideas vitales.

*El Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*⁴¹ es la obra en la que fundamenta las bases sobre su opinión del arte. Nietzsche analizó la función de la ilusión en el terreno del arte. “Vernos transformados ante nosotros mismos tal y como si realmente hubiéramos pasado a otro cuerpo y a otro carácter”⁴². Citado de *El nacimiento de la tragedia* de 1872: “aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia e instan a vivir el instante siguiente.”⁴³ De este planteamiento procede lo que el propio Nietzsche llamó “la sabiduría de la ilusión”. A raíz de este concepto se plantean una serie de dudas. Una de ellas

³⁸ De nuevo, un doble retrato como los mencionados previamente, señalando ese desdoblamiento de la identidad del sujeto.

³⁹ *Yo eterno niño* es el título que da a su conjunto de poemas. Schiele, E. Ob. Cit. Véase nota al pie 25.

⁴⁰ HOFFMANNSTAHL, HUGO VON. *Der Tod und der Tod*. Munich, 1900. La consulta de la obra procede de la edición digital que proporciona la editorial Spiegel: (<https://gutenberg.spiegel.de/buch/der-tor-und-der-tod-1009/1>) Consultado 11-4-2019.

⁴¹ Publicado originalmente en 1872.

⁴² HOLLINGDALE, J. R. Nietzsche: *El hombre y su filosofía*. Madrid: Tecnos, 2016. (p.29).

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Gredos, 2009. (p. Al empezar 25).

cuestiona si las mentes superiores emplearían la ilusión que generaban los mitos griegos para explicar el mundo y origen de los hombres de manera consciente, y de esta forma, aportar una explicación del mundo a las mentes más primitivas. Otra de estas cuestiones duda de la capacidad de adaptar y transmitir las experiencias percibidas dejando de lado la subjetividad, y de poder hacerlo, se plantea la cuestión de tener el lenguaje apropiado.

44

Nietzsche trata toda esta cuestión en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.⁴⁵ En esta obra planteó la importancia que tiene la ficción en la vida, y por tanto la propia ilusión que aporta el arte a la misma. El intelecto humano como cualidad distintiva del resto de animales y elemento de empoderamiento es un recurso que al mismo tiempo que aporta raciocinio, engaña al sujeto sobre su propia situación y su entorno. Se señala entonces el parentesco de la filosofía con el arte y cómo ambos tienen la capacidad de construir mundos ficticios para dar una explicación del mundo, una actividad en paralelo con los mitos griegos. El arte responde a una acción creativa que en una construcción ficcional puede instruir sobre lo que es verdadero. Nietzsche aportó dos visiones sobre el arte, una en la que el arte se dedica a la representación de la verdad a través de la imagen y se liga con la vida de una manera íntima, otra en la que rebaja la categoría del arte y sostiene que las obras son una fachada estética ficcional y ocultan la verdad más profunda. Su consideración varía en función de las influencias y opiniones que sostiene a lo largo de su obra, el mayor cambio de opinión se dio cuando rechazó a Schopenhauer.

La segunda teoría más crítica procede de la reflexión de que el arte se ha dedicado a ciertas masas, siendo por tanto un objeto para lo gregario, lo cual implica modificaciones en las formas para adaptarse a esa masa y por ende una verdad a medias. Asimismo, tanto en *Ecce Homo* como en *Nacimiento de la tragedia* se habla en gran medida sobre la estética imperante en la sociedad, la cual en los años setenta del siglo XIX respondía a un gusto e ideas completamente diferentes a las que sucederían cuarenta años más tarde. Sin embargo aquello que no responde a su tiempo encuentra en Schiele un reflejo. Se pudo ver en Schiele un arte para él mismo, una producción que lo lleva al aislamiento y cuyo desdén por el dinero y la masa hacen que se concentre en la dimensión introspectiva e individual en su obra. Va en contra de aquello que Nietzsche más criticaba del artista. Tratando de proclamar la verdad a través del arte, la pintura de Schiele responde a la primera visión de Nietzsche, no tanto la figura que ofreció al pintor, la cual atenderá a unas ideas muy específicas⁴⁶.

*Humano, demasiado humano*⁴⁷ responde al largo proceso de enfermedad en el que Nietzsche estaba buscando la salud en Bad Ragaz, a través de curas de baños termales. Acompañado de Peter Gast en su regreso a Basilea, pero todavía físicamente incapaz de

⁴⁴ La cuestión de la transmisión objetiva de experiencias se ha superado gracias a la filosofía de Mach y Freud, mientras que en el tema que ocupa, el lenguaje transmisor de la verdad ya se ha formado, siendo la pintura de Schiele la proclamadora de verdad absoluta.

⁴⁵ Publicada en 1873. NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Gredos, 2009.

⁴⁶ PUELLES ROMERO, L. *Voluntad de Crear. Nietzsche o el arte contra la estética*. Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía. Nº5. (2000) (pp.283-296)

⁴⁷ Publicado en 1878. NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Humano, demasiado humano*. EDAF, 1985.

escribir, le dictó a su amigo el libro fruto de un largo periodo de enfermedad. En este libro Nietzsche habló de su dolor como una experiencia que terminó aportando cierta visión positiva. “Solo una vida repleta de dolor y denuncias nos enseña cuan impregnada de miel se haya la existencia”⁴⁸. A lo largo de sus escritos estableció una relación entre el arte y la vida. Si bien el sentido que Nietzsche le dio a la vida varía tanto como sus ideas, el arte es algo potenciador de vida, sea como un elemento positivo o negativo. En *La Gaya Ciencia*⁴⁹ explicó: “Hay dos clases de sufridores: una la de los que sufren por la sobreabundancia de vida, que quieren un arte dionisiaco, así como una visión y aspecto trágico de la vida –y luego los que sufren por un empobrecimiento de vida.”⁵⁰

En esta postura frente al arte y la vida hay una muestra del sentido ambivalente que Schiele dio al dolor y el sufrimiento. El amor equivalente a la vida y la muerte del cual el pintor siempre presumió se refleja de una manera similar a la del dolor de Nietzsche. Del mismo modo que la muerte da valor a la existencia, el dolor da valor a la vida sin él. Gran parte de la crítica que hizo Nietzsche a las artes va relacionada con la asociación de éstas a la religión y la estética que ésta impuso en el arte. Para él, el arte se alía con la metafísica y la religión como portavoz de esos errores que esta última ha provocado. En el prólogo de *El Nacimiento de la tragedia* afirmó: “Estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de la vida”⁵¹. Parte de esta teoría surge de su rechazo a la filosofía de Schopenhauer, quien sostenía que el arte es una vía de liberación que se sitúa frente al conocimiento científico que abanderaba Nietzsche.

El autor tuvo una opinión firme sobre el artista y es la de un embaucador. Es alguien que exhibiera su dolor en la obra ya que el público admira al mártir. El artista tendría un carácter infantil, estando en una adolescencia permanente que lo lleva a permanecer en un estado de soberbia. Esto lo haría ser un retrógrado por naturaleza, ocultando tras su genialidad un exceso de orgullo y de ahí que no admitiera comparación con otros artistas. Su obra no reflejó una visión aguda que penetra en la esencia del mundo, sino una expresión introspectiva que pocos pueden llegar a entender realmente. Esta descripción responde a la personalidad de Schiele por completo. Schiele era un pintor que no admitía crítica y se deleitaba en el escándalo de su obra. Proclamaba la verdad a través de su pintura como excusa para los temas más sórdidos en ella afirmando transmitir su dolor y aportando su verdad al público y por eso la gran cantidad de escenas retorcidas. Cabe destacar en cómo Schiele se recreó de su dolor durante su estancia en la cárcel como si de un mártir se tratase. Autodenominándose “Eterno niño” decía ver la verdad del mundo a través de los ojos inocentes de alguien que no crecía en espíritu. Por último algo que proclamaba especialmente era la singularidad de su obra.

En *La genealogía de la moral* de 1887 Nietzsche redujo a la moral a una serie de costumbres que crean un código de conducta. La sociedad regida por esta moral castiga severamente aquel que la infringe puesto que su supervivencia depende de ello. Un hombre libre es el que se aleja del círculo de las convenciones y pone en tela de juicio las

⁴⁸ HOLLINGDALE. J.R. *Ob. Cit.* (p.45)

⁴⁹ Publicada en 1882.

⁵⁰ DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. “*El arte como función de la vida en F. Nietzsche*”. *Contrastes: Revista internacional de filosofía*. Nº5, (2000) (pp. 256)

⁵¹ DE SANTIAGO GUERVÓS, L.E. *Ob. Cit.* (pp. 246)

supuestas verdades absolutas. Esto se expande con *Aurora*⁵². Criticó la moral en detrimento de la colectividad, favoreció aquella excepción que no puede ser regulada por los estándares de la sociedad. En esta obra habló de cuatro virtudes que ni dependen de entono del sujeto y contribuyen a un desarrollo de la comunidad. De esas cuatro virtudes cabe destacar para apreciar la huella de Nietzsche en Schiele la lealtad a uno mismo, sus ideas y sus amigos. Una valoración narcisista de la individualidad y la subjetividad que deriva de esta. Como elemento base de esta virtud se encuentra la sinceridad la cual constituiría “La característica del hombre libre”⁵³. Algo que también sostuvo Schiele como fundamento de su trabajo, la libertad de estar con quien quisiera. Si bien en el caso de Schiele esta libertad le llevó a perder a algunos de sus allegados, como será el caso de su pareja durante muchos años, Wally, al casarse con su mujer, Edith.

En *Más allá del bien y del mal* de 1886 explicó tras Zaratustra cómo la muerte de Dios concluye con el carácter culminante de la vida y negó la existencia de cualquier verdad absoluta existiendo sólo la subjetividad. Para Nietzsche sólo tuvo valor la verdad de poder, midiendo la fuerza del espíritu por su resistencia. Con la subjetividad y la fuerza del espíritu libre se forma aquel fiel a sí mismo. Es un individuo que busca la soledad y en todo caso se relaciona con seres afines a su nivel. El espíritu libre opina que:

“La dureza, la violencia, la esclavitud, el peligro en la calle y en los corazones, el esconderse, el estoicismo, las artes diabólicas de todo tipo (...) contribuye a elevar el nivel de la especie humana, al igual que su contrario”⁵⁴.

“Todo aquello que se eleva al individuo por encima del rebaño y provoca miedo al prójimo será calificado de malo”⁵⁵ proclamó Nietzsche. Con estas palabras parece que Schiele acoge la filosofía de Nietzsche como medio de vida. Especialmente después de su encarcelamiento y la quema de su dibujo sostendría que la sociedad tendería a deshacerse de lo especial, sería un gran defensor de la libertad artística y la individualidad.

4.4.- Freud y la dimensión psicológica de la obra de Schiele

Sigmund Freud (1856-1939) llegó a Viena con cuatro años en 1860. Allí vivió hasta 1938, cuando emigra a causa de la presencia nazi. Freud construyó el concepto de sujeto en torno a su alteridad. Tanto la capacidad de entender que la personalidad propia no se compone de un solo carácter, como la alteridad presente en el sujeto, son elementos básicos en los planteamientos freudianos que conforman la identidad. El sujeto estaría formado por múltiples elementos subyacentes. Freud estableció el “Yo” como un elemento de equilibrio muy delicado. Hay grandes contrastes y conflictos por la supremacía entre el interior y el exterior del sujeto así por tanto entre el consciente y el subconsciente.⁵⁶

⁵² Publicada en 1881. NIETZSCHE, FIREDRICH. *Aurora: pensamientos acerca de los prejuicios morales*. Madrid: Tecnos, 2016.

⁵³ HOLLINGDALE. J.R. *Ob. Cit.* (p.115)

⁵⁴ Id. (p.177)

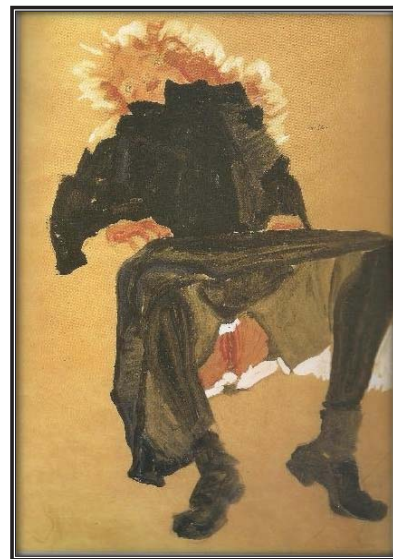
⁵⁵ Id. (p.181)

⁵⁶ BAYÓN, Fernando. “Freud y la crisis del lenguaje moderno en la Viena Din De Siglo: Broch, Hofmansthal, Kraus”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Nº. 723 (2007), (pp. 135-154)

En *Proyecto de una psicología científica*⁵⁷ Freud no concibió el “Yo” como signo de identidad, no al menos al plantear inicialmente el concepto, sino como un agente inhibitor precautorio de ciertas excitaciones y que ciertas acciones dividiendo al sujeto entre autor y actor. En *La interpretación de los sueños*⁵⁸, el “Yo” evoluciona como concepto, de tal manera que se separa el “Yo” de la acción o experiencia consciente. De esta manera se plantea que en el sujeto hay una consciencia y una dimensión incontrolada. Con esta idea se puede comenzar a apreciar el esquema binario con el que trabajó Freud, siempre contrastando dos dimensiones dispares. Esta dimensión contrastada está muy presente en la obra de Schiele desde el comienzo de su producción. Con 22 años escribió en uno de los dibujos de su estancia en prisión “Me gustan los contrastes”⁵⁹.

A raíz de esta dualidad Freud presentó dentro de la mente una separación constituida por dos procesos psíquicos: el sistema primario, y el sistema secundario. Del sistema primario surge la búsqueda del placer y la descarga de excitación. El sistema secundario tiene como función la distinción entre la información recibida en forma de estímulo y la propia realidad, generando procesos que inhiben los impulsos desiderativos. De nuevo se puede ver la marcada tendencia de Freud a separar en polos opuestos la psique. En 1911 articula este sistema distinguiendo los principios reguladores que rigen el sistema: él placer fruto de la satisfacción de un estímulo, que genera un “Yo placer” (*Lust Ich*); y la realidad que actúa como inhibidora generando un “Yo real” (*Real Ich*). Si bien ambos tienen distintos niveles de desarrollo dentro del sujeto, éste se encuentra regido por la dicotomía entre placer o realidad, consciencia o inconsciencia, impulso o reflexión...

La dualidad, tanto de personalidad, como de elementos se encuentra muy presente no solo en la obra de Schiele, sino en el movimiento expresionista. Uno de los ejemplos más icónicos del movimiento es *El Grito* de Edvard Munch (1893), en el cual la escena presenta a una desfigurada persona gritando hacia el espectador, mientras según el autor el auténtico grito está en el fondo, en la ansiedad que sufrió en el puente que hace de escena para la caricaturesca figura. En el caso de Schiele jugó tanto con la ansiedad, como con la sexualidad en su obra, dando a ésta un doble sentido. Debido a la temática de la mayoría de sus obras el “Yo placer” cobra un sentido más carnal. En la pintura *Muchacha acostada, con vestido azul oscuro* de 1910, se puede ver a una mujer recostada, que si bien se encuentra completamente vestida, deja ver sus genitales exponiendo una escena muy sexual. Con el carácter, tanto de esta obra, como de muchas similares, o incluso más explícitas de Schiele, es



Muchacha acostada, con vestido azul oscuro (1910)
Aguada, acuarela y lápiz. 45 x 31,3 cm
Colección privada
FISCHER, W. G. (1985)

⁵⁷ Obra redactada en 1895, sin embargo su publicación se dio en Londres con un carácter póstumo, en 1950.

⁵⁸ Publicada en 1900. FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. Akal, 2013.

⁵⁹ FISCHER, W.G. *Ob. Cit.* (p. 7)

complicado esquivar la calificación de mera pornografía. Sin embargo, no solo trató de atemperar los impulsos de un *voyeur*, sino captar el impulso pubescente y desmitificar el tabú que suponen los caracteres sexuales. Junta la figuración y el escándalo de la escena con unas formas de expresión novedosas que le van a deber la entrada a la vanguardia expresionista europea. La obra de Schiele se divide entre el escándalo y la “Crítica a la hipocresía sexual de Viena”⁶⁰. En 1911 dijo “El mundo del arte erótico también tiene su santidad”.⁶¹

Freud planteó que en el momento en el que surge un deseo hay dos impulsos que guían al sujeto, uno para saciar dicho deseo y otro rotundamente opuesto. Por supuesto, en función del estado del sujeto y el tipo de estímulo uno de esos dos impulsos tiene mayor fuerza o presencia que el otro. Esta escisión interna es ajena al “Yo” consciente. Un ejemplo de esta dualidad lo aportó en *La interpretación de los sueños*, a propósito de lo habitual que se da en los sueños un elemento onírico que se torna en su contrario, ya que esa dicotomía ya se encuentra en el sujeto. Los lapsus y errores surgirían de una manera similar en los que la intención de realizar una acción tiene su opuesta, y en función del proceso que se encuentre dirigiendo, esa acción puede realizarse o no. La tendencia de ejecutar una acción tiene su contraparte en el subconsciente que tiende a sofocarla, eso por ese motivo que surgen contradicciones en las acciones cotidianas. El hecho de que ambos sistemas traten de obtener el control de manera constante crea una escisión interna que desemboca en una lucha interna continua. A raíz de este conflicto el sujeto sólo puede descubrir la verdad sobre sí mismo en el momento en el que es consciente de su alteridad, conocer su parte consciente y al mismo tiempo su identidad subconsciente que responde a cada impulso con su contrario.

El “Yo” se encuentra en constante lucha interna y Schiele como resultado del contexto en el que se encuentra fue particularmente sensible a este conflicto. Una de las grandes distinciones de Schiele con el resto de artistas de Viena fue su manera única de presentar esa división. En sus dibujos y pinturas emplea un trazo basado en la línea muy afilado y brusco que refuerza la expresividad y al mismo tiempo transmite cierto dolor fruto del conflicto interno. Su narcisismo se expresa en la multitud de autorretratos que tiene a lo largo de su producción, sin embargo, dentro de esta nutrida serie, destacan aquellos en los que se representó varias veces así mismo compartiendo espacio puesto que reflejan esa multiplicidad y conflicto internos. Algunos ejemplos de este tipo de retratos son *Los profetas* (1911), *Tres figuras masculinas* (1911), *Delirium* (1911), o *Dos hombres agachados* (1918)⁶². Por un lado la tendencia al autorretrato tiene una dimensión



Delirium (1911)
Óleo sobre lienzo
Paradero desconocido
egonschieleonline.org

⁶⁰ IZQUIERDO, Violeta. *Arte contemporáneo I (1850-1910)*. Madrid: Fragua, 2008. (p. 473)

⁶¹ FISCHER, W.G. *Ob. Cit.* (p. 70)

⁶² Ver apéndice de imágenes 23.

exhibicionista causada por la sexualidad en algunos de los temas como puede verse en *Dos hombres agachados* o el dibujo *Die Selbstseher I*⁶³ (1910). Por otro lado buscó representarse a sí mismo como realmente es, pero al encontrarse con el conflicto debía desdoblarse, doblar el número de personas en la pintura, siendo por otra parte un autorretrato, trata de presentar sus distintos avatares. Este estudio introspectivo hunde sus raíces en el narcisismo que tanto trató Freud, y en relación con el propio mito de Narciso Schiele pintó *El hombre y la muerte (Die Selbstseher II)* en 1911. Por un lado está presente el desdoblamiento interno de Schiele como en el dibujo previo, algo ya presente en el resto de autorretratos múltiples, por otra parte se dispuso a sí mismo como la muerte, indicando que él mismo es su propia perdición y cómo tratar de superarse a sí mismo constituye una pérdida de la inocencia, que para Schiele como “eterno niño” conllevaba la muerte. Cabe destacar que Schiele no percibió a la muerte como algo negativo, ya que él mismo sostuvo su atracción tanto por la vida y la muerte (haciendo gala de un nuevo enfrentamiento muy rotundo), y por eso representó la muerte, no como un ser oscuro, sino como una figura clara. Para señalar de una manera más clara que el conflicto es interno, hizo que no sólo no haya ninguna referencia espacial que construya el espacio, sino que además fundió las figuras con el fondo y entre ellas, como dos siameses.

Freud comparó la percepción sensible que se recoge por los receptores físicos con la percepción de los procesos psíquicos de la consciencia. Al igual que en la percepción sensible no todo es tal y como se muestra, en la psíquica también hay elementos que no son lo que parecen. Son aquellos elementos los que captan la atención de la investigación de la introspección. También matizó que la problemática que surge de esta percepción psíquica no es tan grave ni profunda como la sensible. Freud estableció un paralelismo con el arte en el que el psicoanálisis del subconsciente es como la escultura, que elimina el material inútil elaborando la formación de constructos, el conjunto de éstos resultado de un yo subyacente.

Usó “subconsciente” con tres acepciones distintas; una en la que representa todo aquello latente o no manifiesto, la segunda como condición restringida en la que suceden procesos inalcanzables a la consciencia, y por último como sistema que contiene los procesos opuestos a los que inicia la consciencia. La tercera acepción incluye parte de la segunda y a veces se mezclan a lo largo de sus explicaciones. Al subconsciente sólo se podría llegar a entender a través del mecanismo de pulsión. El mecanismo de pulsión (definido de manera completa en 1915)⁶⁴ es el que crea representaciones psíquicas de los estímulos físicos percibidos por el cuerpo, haciendo así de enlace entre lo psíquico y lo físico. Una pulsión recoge el estímulo interpretado, por eso cuando va hacia la psique choca con el principio de realidad, quien es una defensa de la parte consciente. De esta manera lo que llega al subconsciente no es lo que puede notarse de manera consciente (apercibir) sino aquello que pasa desapercibido. Ciertos procesos son inconscientes pero pueden dejar de estarlo; otros se quedan inconscientes.

A raíz de este planteamiento se puede apreciar cómo las pulsiones (determinadas por nuestro entorno) son las que impulsan al sujeto a actuar. En línea con los

⁶³ Título en el alemán original a falta de una buena traducción. El significado sería “Los que se ven a sí mismos”.

⁶⁴ En conjunto entre la tercera edición de *Tres ensayos sobre la vida sexual, Pulsiones y destinos de pulsión y Lo Inconsciente*.

planteamientos de Mach, el sujeto actúa y percibe el mundo de una manera individual y subjetiva. Llegar a entender que parte es realidad y cual interpretación propia es la principal preocupación del momento como demuestran estos estudios del subconsciente. Schiele pretende transmitir esa verdad en su obra, sus cánones raquíticos y alargados no son tanto la búsqueda de una nueva estética como la representación de lo que Schiele percibe en la condición humana, a la cual detestaba tal y como siempre repetía. Entender que Schiele pinta su verdad, por sórdida o erótica que pueda ser, es lo que conduce al entendimiento de la figura del pintor.

En su obra Freud empleó el término “pulsaciones yoicas” como el conjunto de necesidades básicas para la preservación del individuo, siendo el hambre la más básica de todas. Distinguió entre pulsiones de auto conservación y pulsiones sexuales como motores esenciales del sujeto. En esencia, Freud dejó claro que son el hambre y el amor los dos elementos básicos que mueven el mundo. Con este mensaje se refuerza la afirmación inicial de que Freud no ha sido el inventor de nada, sino el desarrollador de ideas preexistentes.

Las pulsiones de realidad contrastan con las sexuales generándose una especie de competencia entre el “Yo” y la sexualidad. La sexualidad, a diferencia del “Yo”, no atiende a ningún principio de realidad. Cuando la sexualidad cobra mucho protagonismo el “Yo” suele crear un mecanismo de defensa. Por otra parte cuando el “Yo” se ve avasallado por una exigencia sexual insatisfecha se llega a la conclusión de la neurosis. La irracionalidad de las pulsiones sexuales es el desencadenante de conflicto interno. Estas ideas se desarrollan de manera más intensa al comenzar la Gran Guerra, particularmente a partir de 1910 y cristalizan con *Introducción al narcisismo*⁶⁵.

A través de esta teoría se puede entender por qué Schiele tuvo una relación tan visceral con la sexualidad por mucho que trató de racionalizarla. Los personajes delgados de Schiele recuerdan a siluetas decrepitas que no están muy alejadas de los cadáveres. La mayoría de sus retratos lo demuestra pero cabe destacar que incluso cuando tiene intención de retratar un recién nacido como en *Recién nacido* (1910)⁶⁶, la expresión de la vida recién creada alterna entre oscuridad y vitalidad. Su relación tan descarnada con el Eros no es igual a la de Klimt, cuyas representaciones aludían a la vida. Schiele aunaba muerte y vitalidad acogiendo su atracción por ambos. “Todo está vivo y muerto”⁶⁷ escribió el pintor.

Freud apuntó que la libido se rige por tres estadios. El primer estadio es el de narcisismo primordial. Es un estadio que tiene cierto contacto con la realidad y reacciona tanto a estímulos internos como externos. Sería un estadio infantil en el cual aún no se distingue lo masculino y lo femenino. La primera zona erógena sería la boca, por donde se satisfacen las necesidades mamarias (fase oral). Es en estas situaciones tan precarias donde el “Yo placer” y el “Yo realidad” se entremezclan y posteriormente se separarán

⁶⁵ Publicada en 1904. FREUD, SIGMUND. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Alianza editorial, 2012.

⁶⁶ Ver apéndice de imágenes 7.

⁶⁷ SORELA CAJIAO, Pedro. “Del erotismo como mística. Egon Schiele en la Albertina de Viena”. *Letras libres*. N° 53, (2006). (pp. 76-77).

Consultado en la edición digital de la revista (<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/del-erotismo-como-mistica-egon-schiele-en-la-albertina-viena>) (16-4-2019)

aunque sigan teniendo relación porque compartan sujeto. En este estadio hay un denominador común y es el “Yo” como unidad básica conceptual. De este modo desde la formación del sujeto la libido va directamente relacionada con el “Yo”.

La fragilidad del “Yo” se debe a sus muchas dependencias. Por un lado ha de atender a los estímulos externos y a las construcciones sociales establecidas para adaptarse a ellas, por el otro, no puede dejar de atender al subconsciente puesto que está biológicamente vinculado con él y genera estímulos y necesidades que necesitan ser atendidas, además de recibir energía del mismo.

Schiele como “eterno niño” siguió en un estadio de perpetuo narcisismo infantil. Consideró que la madurez es un camino hacia la muerte y la decadencia, si bien lo primero no le importó tanto, su arte critica lo segundo. Su reacción ante el sexo es similar a la de un niño cuando se le impone un tabú. La actitud infantil no sólo le lleva a saltarse ese tabú, sino que lo hace como acto de rebeldía. Como se explica a continuación, al principio fue hacia sus figuras de autoridad como la Academia o su tutor, una vez independizado cargará contra la sociedad y el ser humano. Unido a esta actitud infantil, se añade la imagen de cómo Schiele veía la condición humana. El escándalo de obcecar en un tema tabú como la sexualidad tan explícita, se vincula con su propia ideología, dejando de lado las ansias de atención para dar paso a una intención ideológica expresada en una estética propia. Arthur Roessler diría en 1912:

“En algunos cuadros pintados por Schiele se apreciaba que el pintor osaba manifestar el interior del ser humano, y uno se horrorizaba por la posibilidad de contemplar lo cuidadosamente oculto, lo putrefacto y corrompido, lo corroído en trance de descomposición... Vio y pintó ojos fríos como piedras preciosas en los rostros humanos, ojos enmohecidos en los yermos colores de la putrefacción, la muerte bajo la piel.”

Según Freud una de las identificaciones que más quedan agarradas en el sujeto es la identificación con la figura paterna. Las primeras identificaciones son las más persistentes y esta es una de ellas. En el caso del varón, la primera identificación se da con la madre por el acto de mamar y posteriormente con el padre, con una relación conflictiva y de admiración. Posteriormente con la diferenciación sexual entre ambos padres se produce un miedo de castración que aleja al sujeto de la madre y lo acerca al padre, con una relación ambivalente de conflicto y admiración. El conflicto surge por parte del desarrollo del sujeto, el cual lo conduce a superar al a figura paterna, pero sin dejar de lado la admiración que le genera, lo cual crea en el sujeto un conflicto.

Las teorías identificativas de Freud tienen un alojamiento particular en el caso de Schiele. El pintor pierde pronto a su padre, una figura a la que, hasta los últimos años de vida, había admirado. En relación con el trabajo ferroviario de su padre hizo muchos viajes con su hermana Grite. Estos viajes se han interpretado como una intención de emancipación paterna, pero en este caso no a la manera freudiana estricta, ya que su padre apenas había fallecido, sino del tutor que Schiele, Leopold Czihaczek (1842-1929). Éste abandonó su tutelaje en 1911 por el desacuerdo que tenía por la trayectoria artística de Schiele. La prematura muerte del padre hizo que Schiele buscara figuras paternas, la primera que recibió fue la de Czihaczek, la más importante para su arte fue Klimt.

Su trayectoria artística, especialmente sus primeros trabajos, se identifican como un acto de emancipación paterna. Por una lado de su tutor, por otro de la Academia y

posteriormente se emancipará de Klimt, estilísticamente hablando, y no de una manera tan personal y negativa como con los otros dos casos. Tanto su tutor como su madre desaprobaban su estilo de vida. En una carta a Roessler dijo: “Mi madre, cuando me visitaba, no me daba otra cosa que reprensiones. Mi tío, en cambio, soltaba cinco coronas todos los lunes.”. Por otra parte, de la Academia se emancipó en menos tiempo. Uno de sus profesores Christian Griepenkerl, un gran decorador de los *Prachbauten* de la Ringstrasse y de estilo conservador, lanzaba contra él varios ataques, llegando al punto de ofrecerle aprobar (con la peor calificación) si no contaba que era su alumno.

Finalmente entre 1906 y 1907 se independizó y conoció a Klimt y es donde mejor se aprecia la admiración conflictiva con una figura paterna. En obras como *Joven de pie con tela de cuadros* (1908/09) o el *Retrato del pintor Anton Peschka* (1909)⁶⁸ pintando de espaldas a su futuro cuñado. Schiele entró en conflicto tratando de defender su independencia e ideas artísticas y si bien es un amigo cercano a Klimt, su arte se alejará notablemente.

5.- La expresión pictórica desgarrada de Egon Schiele

5.1.- La herencia de Gustav Klimt: La *femme fatale* modernista en contraste con el cuerpo expresionista y la sacralización de la figura del pintor

En 1889 falleció Hans Makart, el pintor oficial del imperio, que se encargaba de la decoración del Ring. Varios de sus encargos pasaron a sus alumnos: Franz Matsch y los hermanos Ernst y Gustav Klimt. Gustav Klimt comenzó su carrera independiente del taller en el Ring. Al mismo tiempo, realizó ilustraciones de *Allegorien und Embleme*, destinadas a proporcionar dibujos acordes con el gusto historicista que traía el siglo XIX. Asimismo, recibió un premio en 1890 por parte del emperador⁶⁹, gracias a las pinturas historicistas del *Burgtheater* del Ring. Sin embargo, este tipo de obras, al igual que en el resto de Europa, enseguida quedaron obsoletas. En la década de 1890 surgieron en el ámbito de la pintura los *Die Jungen*, junto con la *Jung Wien* en literatura. Klimt constituyó la punta de lanza del arte moderno. Al fundarse la *Secession* en 1897, fue nombrado presidente, rompiendo de manera definitiva con los principios técnicos y temáticos de la academia y la Asociación Oficial de Artistas de Viena (*Genossenschaft Bildener Künstler Wiens*)⁷⁰.



Joven de pie con tela de cuadros.
(1908-1909)
Carboncillo. 140 x 52,7 cm
The Minneapolis Institute of Arts
FISCHER, W. G. (1985)

⁶⁸ Ver apéndice de imágenes 3.

⁶⁹ Casals, J. Ob. cit. p. 411

⁷⁰ NÉRET, Gilles. *Gustav Klimt*. Klön: Benedikt Taschen, 1999

Tanto Klimt como Schiele rompieron los esquemas de la concepción artística de su momento⁷¹. Ambos abandonaron el ámbito académico para fundar sus propios grupos artísticos. En la Secession que presidió Klimt se pudo ver un tremendo éxito. El propio Schiele participó en varias de sus exposiciones. Por su parte, Schiele fundó el *Neokunstgruppe* en 1909 inspirado por Klimt con una exposición en el Salón Pisko, sin embargo no tuvo la misma repercusión que la Secession. En 1909 realizó una serie de dibujos con ciertos motivos de temática religiosa. Se trata de pequeñas tarjetas postales en las que Schiele puso de manifiesto su relación de aprendiz con Klimt.

Egon Schiele y Gustav Klimt se influenciaron mutuamente, especialmente durante los primeros años en los que tomaron contacto a partir de 1907. Algunos de los ejemplos de la influencia que Schiele recibe de Klimt en su estilo se pueden encontrar en obras como *Joven de pie con tela de cuadros* (1908-09), en el *Retrato de Anton Peschka* (1909) o *Retrato de una mujer (Valerie Neuzil)* (1912)⁷². La mayor impronta que Klimt dejó en estas obras fue la pureza de líneas, que se perdió paulatinamente, hasta que Schiele abandonó el estilo de su mentor. En los dos primeros cuadros mencionados se encuentran los motivos textiles geométricos ornamentales que caracterizan la obra de Klimt, así como un dibujo fino y elegante. Sin embargo, para el retrato de 1912, si bien puede apreciarse un eco de esos textiles, ya ha desaparecido la pureza de línea. Los colores, el trazo cargado de pigmento y aplicación violenta, demuestran que el estilo de Schiele se ha alejado por completo⁷³.

Esta relación no solo se marcó por el ejemplo de Klimt a Schiele, sino por una amistad que duró hasta el fallecimiento de Klimt en 1918. Schiele llegó a retratar esta relación en obras como *Eremitas* (1912) o *Agonía* (1912)⁷⁴. Se plasman sus lazos con un tinte religioso y una dinámica paternofilial. En estas obras de índole alegórica se aprecia la capacidad de Schiele para transformar el tema general en una expresión personal. En *Los Eremitas*, por un lado ha sacralizado la relación que tuvieron los pintores, haciéndola ver como un vínculo que trasciende lo físico y llega a lo místico. La representación de ambos es similar a la de *Agonía*, en la que Klimt como figura paterna pasa su fuerza al hijo, encarnado por Schiele. En ambos, Schiele se presentó a sí mismo como el estigmatizado o el débil, como la víctima. En *Agonía* la aparente muerte del joven es algo secundario, lo que interesa es señalar cómo el viejo trata de apoyarlo y así manifestar su relación de soporte.



Los Eremitas (1912)
Óleo sobre lienzo. 181 x 181 cm
Viena, Colección Rudolf Leopold
FISCHER, W. G. (1985)

⁷¹ GONZÁLEZ KREYSA, A.M. *Klimt y Mahler de cara a la crisis de la modernidad*. El artista. Nº 13 (2016) (pp. 127-138)

⁷² Ver apéndice de imágenes 8.

⁷³ Los motivos decorativos comunes en ambos se aprecian de manera más evidente en obras de temática similar, como *Las serpientes acuáticas*. Casals, J. *Ob. Cit.*

⁷⁴ Ver apéndice de imágenes 9.

El carácter mórbido de los personajes y el papel de Schiele como mártir hablan de la vida y la muerte. Al mismo tiempo está presente el mensaje de la figura paterna que presenta Freud, en el que se da un doble carácter contradictorio. Por un lado trata de superar a la figura paterna. Sin embargo, al mismo tiempo existen sentimientos de afecto y admiración. Esta dinámica queda patente en la paleta. Los tonos rojizos ensuciados, así como el marrón y el negro, así como la incorporación de tonos azulados, hablan de la relación de dependencia que existe entre ambas figuras. El tono sombrío que envuelve a las pinturas, especialmente a *Los eremitas*, trae connotaciones oscuras. La geometrización de los trazos y la composición hablan de un tono fúnebre, vinculado con el cubismo. Esta relación tenía connotaciones negativas en el entorno de Schiele. El pintor incluyó esta síntesis de formas por dos motivos: declararse testigo de las tendencias de su tiempo y reforzar el carácter sórdido de las pinturas. En una carta al coleccionista Carl Reininghaus hablaba de la expresión que transmitía la alegoría de *Los Eremitas*:

“En este cuadro no se ve al principio la postura de ambos... La incorrección de las figuras, concebidas como si estuvieran dobladas a la par... cuerpos de seres cansados de la vida, de suicidas, pero cuerpos de hombres que sienten. Mira a esas dos figuras semejantes a una nube de polvo de esta tierra, una nube que quiere extenderse y acaba desmoronándose inerte”.⁷⁵

Ambos pintores desarrollaron en su obra el Eros y el Tánatos. La figura de la mujer es algo recurrente en la producción de ambos, aunque a pesar de las influencias mutuas, trataron de manera muy distinta al género femenino. Si bien Schiele dedicó una serie de cuadros a mujeres embarazadas, el resto de obras que realizó con protagonistas femeninas se trataban de la misma manera que las masculinas. La sensualidad está tan presente en sus autorretratos, en los que no hay detalle sin representar, como en los retratos de las mujeres que pinta. Sin embargo, Klimt nunca estuvo interesado por la introspección, y por tanto el autorretrato no fue un género que le atrajese. Afirmaba interesarse en todo menos en sí mismo: “No estoy interesado en una apariencia personal específica como un sujeto para un cuadro, pero sí en otros individuos, sobre todo mujeres, y aún más estoy interesado en otras apariencias”.⁷⁶

Un ejemplo de cómo Schiele no hizo distinción entre sus autorretratos y los femeninos son *Desnudo femenino sentado con brazo derecho levantado* (1910) y *Desnudo masculino sentado* (1910)⁷⁷, siendo ambos de la misma época. En las dos obras el título ya denota cierta impersonalidad, no trató de establecer ninguna alegoría personal a través de un tema metafísico como la muerte o la religión. Simplemente dedicó las pinturas a su visión personal sobre sí mismo y su hermana Gerti. En cuanto a la forma, no dedicó ninguna parte del fondo de la composición al espacio. Ambas figuras flotan en un limbo, si bien las posturas están contorsionadas, permiten adivinar que están sentadas.

La mayor diferencia se encuentra en la exposición del sexo, ya que en el autorretrato Schiele se colocó con las piernas separadas. La relación de Schiele con el autorretrato y la exploración de su propia sexualidad, hizo que tomara cierto carácter subjetivo en su propia representación, si bien explora esta misma sexualidad en la mujer en multitud de obras. El interés de Schiele por el retrato, propio o ajeno, siempre tuvo una

⁷⁵FISCHER, W.G. *Ob. Cit* (pp. 122-123)

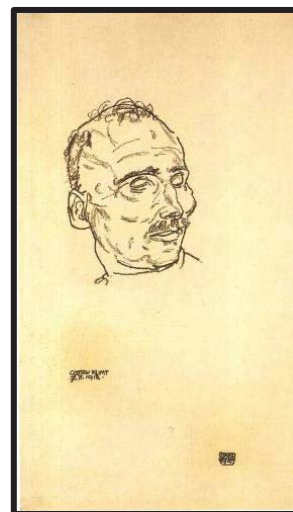
⁷⁶CARMONA ESCALERA, C. *El cuerpo femenino en las obras de Egon Schiele y de Gustav Klimt. Dos concepciones de la mujer en imágenes*. Thémata. Revista de Filosofía Nº46 (2012) (pp. 668)

⁷⁷ Ver apéndice de imágenes 10 y 11

connotación sexual, que expuso sin importar que el sujeto de la pintura fuera hombre o mujer. Otro ejemplo es la comparación entre dos de sus modelos predilectos, Wally y Osen. Ambos presentan una gran carga erótica en sus respectivos retratos, pero se demuestra cómo el interés es el mismo hacia ambos.

Este es un rasgo único en la pintura de Schiele. Mientras que Klimt pintó mujeres, Schiele pintó figuras femeninas⁷⁸. Klimt recoge a la mujer en sus obras acorde a los cánones simbolistas, en los que aparece una mujer real, con una gran carga de deseo. Un ejemplo es la pintura *Adán y Eva* (1918), sin finalizar a causa de la muerte del autor. En ella se encuentra Eva en primer plano, siguiendo con la tradición de la *femme fatale* de Klimt que se ha visto a lo largo de su producción. Trata a Eva con un juego de formas sinuosas que se refuerza por el giro de su cabeza, como triunfo de la sensualidad que se impone ante Adán. Por otra parte, Adán es representado con un tono de piel más oscuro, el hombre está exhausto y presenta un carácter más mortecino. Este es un ejemplo de cómo Klimt trata de introducir el Eros y el Tánatos en la misma obra. Por otra parte, en los autorretratos múltiples, Schiele lo consiguió consigo mismo.

Otro ejemplo de cómo Klimt aúna Eros y Tánatos de manera diferente a Schiele se encuentra en *Las tres edades de la mujer* (1905). Klimt aludió al ciclo vital presentando vejez y vida, combinándolo con erotismo y maternidad en ese espacio indeterminado. Quiso hacer hincapié en el paso del tiempo y la caducidad que conlleva. La idea que desarrolló con esta obra evolucionó en la primera versión de *La vida y la muerte* (1908), posteriormente mejorada en 1915. El decorativismo plano junto a la ausencia de concreción espacial, producen una mistificación del tema. Klimt trató de representar la vitalidad disponiendo de nuevo un gran conjunto de mujeres. Se vuelve a emplear el tema de las distintas edades, pero sin hacer hincapié en la fugacidad del tiempo cuando representa los cuerpos (se tapan canas, están más cubiertas...). Del *memento mori* se encarga la muerte, colocada a la derecha. No dista de la idea que planteó en la composición de *La Medicina*, en la que un grupo de vivos estaban siendo acechados por la muerte.



Klimt muerto, perfil derecho (1918)
Carboncillo sobre papel, 4,1 x 30cm
Colección privada
FISCHER, W. G. (1985)

5.2.- La expresión de la Viena de comienzos del siglo XX en las series pictóricas de Schiele

La clave de la obra de Schiele es la expresión ligada a la verdad. Schiele proclamaba ser el transmisor de la verdad, la cual conseguía ver en su forma más pura gracias a su propio carácter infantil. Todo lo representado en la obra de Schiele es transmisor de expresión de un modo u otro. Su mundo interior pasó a reflejarse a través de cualquier alegoría, desnudo, ciudad o naturaleza que pudiera representar

⁷⁸ CARMONA ESCALERA, C. *El cuerpo femenino en las obras de Egon Schiele y de Gustav Klimt. Dos concepciones de la mujer en imágenes*. Thémata. Revista de Filosofía. Nº46 (2012) (pp. 667-663)

5.2.1.- El retrato del entorno moderno: Ciudades y naturalezas muertas

La primera producción de Schiele fueron paisajes y trenes. La profesión de su padre y abuelo le permitieron acercarse al mundo del ferrocarril, lo que llevó a los paisajes y la maquinaria. Una de sus primeras pinturas, años anterior a mudarse a Viena, fue *Por Europa de noche*⁷⁹, una acuarela con tinta en la que se ha dispuesto la silueta de un tren sobre un fondo oscuro. Se trata de una obra con un gran eco romántico, que emana cierta melancolía con una composición muy simple. Este tipo de obras relacionadas con el mundo ferroviario cobraron aún más connotaciones melancólicas tras el trágico fallecimiento de su padre⁸⁰.

Tras ser admitido en la academia entre 1907 y 1908 dejó numerosos paisajes en los que se aprecia un interés por la experimentación. Se trata de una época de exploración de formas, unido a su formación en Viena. El trazo y la carga pictórica tienen un gran poso del impresionismo si bien no les dedicó la misma sensibilidad que a sus futuras ciudades muertas. Algunos ejemplos son *Pueblo con montañas* (1907) o *Paisaje en la Baja Austria* (1907)⁸¹. Fue tras vivir un tiempo en Viena cuando descubrió un carácter más sórdido de las ciudades. Por otra parte en *Puerto de Trieste* (1907)⁸² comenzó a experimentar con las afiladas líneas que marcaron su lenguaje expresionista.

Del mismo modo que se pueden encontrar deformaciones físicas en los modelos humanos de sus obras, también se dan transformaciones en el trazo de la arquitectura. Trata las ciudades como un ente transmisor de sentimiento e ideas. Cargó a las casas de los pueblos con sus propias emociones, de forma que transmitieran cierto carácter oscuro y sórdido. Para dibujar Krumau, el pueblo al que se mudó en 1911 con su compañera Wally, subía al Schlossberg, un monte cercano que le permitía ver el entramado medieval de la ciudad⁸³.

Su retrato de las ciudades constituyó una novedad de formas por la perspectiva única en la que disponía los edificios. La perspectiva que se ha situado desde un punto de vista superior crea una tensión con el paisaje. Reforzó la tensión del punto de vista gracias a los trazos angulosos con los que construía el espacio. Junto con las formas, empleó una paleta anaranjada relacionada con el otoño, para imbuir de melancolía el espacio. El retrato que realizó de las ciudades presenta una simplificación de formas que contribuyen a la manifestación de la tensión y el rechazo que éstas producían en Schiele. Reforzó los ángulos de los tejados, las iglesias, el río... Los colores que conforman las formas de las casas se han ensuciado. Son amarillos manchados, tejados de un marrón oscuro que presentan una superficie irregular a causa de la errática aplicación del pigmento. Schiele ha dispuesto las ciudades de la misma manera que se disponía a sí mismo, como entes languideciendo a punto de morir. La dinámica de Schiele con las ciudades comenzó en

⁷⁹ Ver apéndice de imágenes 12.

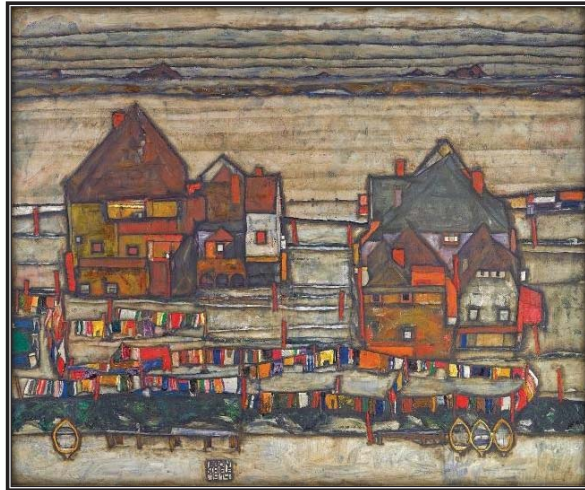
⁸⁰ ARTINGER, K. *Ob. Cit.*

⁸¹ Ver apéndice de imágenes 13 y 14.

⁸² Ver apéndice de imágenes 15.

⁸³ CARMONA, C. *Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele*. Laocoonte: Revista de estética y teoría de las artes. Vol. I, Nº 1. (2014) (pp. 38-50)

1911, como puede verse en *Ciudad Muerta III (Ciudad a orillas del río azul III)*⁸⁴, y se mantendrá a lo largo de su producción. En obras como *Casas con Ropas colgadas* (1914) los tendidos denotan cierta vitalidad en la ciudad. Asimismo, el color de los edificios es más variado en comparación al ejemplo anterior. Sin embargo, Schiele jugó con el efecto de lo inacabado en el fondo, con una perspectiva superior y superponiendo formas afiladas y desiguales. Se presenta así la tensión de lo asimétrico, el contraste de colores que no cuadran y la inquietud de lo inacabado que se manifiesta en la vacío del fondo y la ausencia de luz, la cual no aparece en ninguna de sus composiciones.



Casas con ropas colgando (1914)
Óleo sobre lienzo. 100,5 x 120,5 cm
Viena, Colección Rudolf Leopold
FISCHER, W. G. (1985)

Imbuuyó a los protagonistas de la pintura de personalidad propia. Con la perspectiva directamente frontal o cenital que ofrece con la posición del modelo, bien fuera persona u objeto, así como con el aislamiento de los mismos a través de los gruesos contornos que los aíslan del espacio que los envuelve, Schiele consiguió transmitir su estado anímico. Además, no sólo era un medio de expresión individual, sino que con su arte reflejó a la tensión neurótica de su entorno y su época.

En el momento en que pintó *Árbol Otoñal con fucsias* (1909)⁸⁵ ya había tenido contacto con la *Secession*. Sin embargo, sólo heredó el formato cuadrado. Si bien se vio influenciado por la estampa japonesa a la hora de disponer la naturaleza jugando con el vacío, las líneas quebradas y los tonos mortecinos de la planta cargan con un gran peso expresionista. Sus dibujos de plantas, al igual que todos los objetos de su pintura, están moribundos. Encontró en el otoño una de las alegorías más evidentes para expresarse. Sus producciones vegetales se caracterizan por un formato vertical que se refuerza por las propias plantas representadas. Hubo dos grandes referencias a Van Gogh⁸⁶ en su producción: la primera, *El dormitorio del artista en Neulengbach* (1911) y la segunda sus cuadros dedicados a girasoles. Schiele tomó en los girasoles el mismo significado que Van Gogh: símbolo de muerte. Schiele se recreó en la representación de las hojas mustias y los núcleos de las flores negras. Empleó la melancolía y caducidad del otoño como expresión de su estado interior.

5.2.2.- Schiele como mártir: la alegoría religiosa en la pintura de Schiele

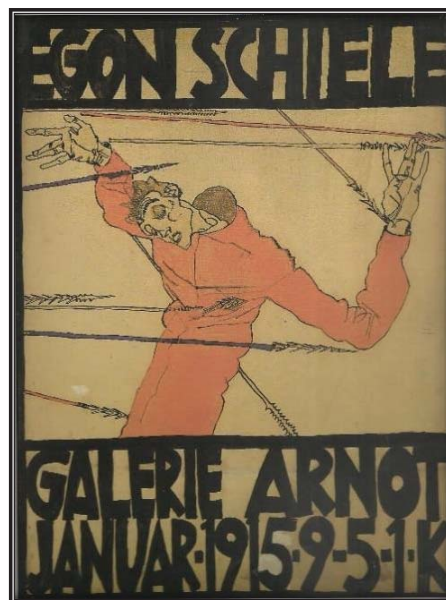
⁸⁴ Ver apéndice de imágenes 16.

⁸⁵ Ver apéndice de imágenes 17.

⁸⁶ Pudo ver las obras de Van Gogh en 1908, cuando asistió a la Muestra internacional de Arte de Viena, organizada por Hoffmann.

Schiele estableció una relación entre el artista y una condición superior. El artista veía la verdad y era capaz de retratarla, así como de modificarla a su antojo. Entre las distintas pantallas que empleó para enmascarar su transmisión de distintos mensajes, las alegorías religiosas destacaron de manera particular. Uno de los ejemplos en los que empleó un tema religioso para enmascarar un mensaje es *Autorretrato como San Sebastián* (1914), en el que se reflejó como un mártir que sufre por su arte, a través de la figura del santo cristiano.

Schiele siempre manifestó en su arte un carácter doliente. Como si de un mártir se tratase, se expuso como un artista que defendía el arte que representaba la verdad, y sufrió por ello. El artista era alguien bendecido con una mirada única, debía cumplir con su deber al difundir lo que esa visión le permitía ver. Se presentó como un profeta, asociando la soledad, la melancolía y el sufrimiento a su imagen. En relación con esta imagen alegórica, cabe señalar el abandono del desnudo en las representaciones. Los personajes en las alegorías religiosas fueron representados vestidos. Esta característica no descarta el carácter expresionista que suelen reflejar los desnudos en la obra de Schiele, aunque es destacable la necesidad de enmascarar personajes en la propia alegoría. Se trata de ropajes anchos, en relación con los hábitos de los monjes. Sin embargo no hay una atención a las calidades o los colores de los ropajes. Por otra parte, sus obras religiosas tendrán una gran simbología, ya que en la mayor parte cobrarán formas triangulares, aludiendo de esta forma a la trinidad y creando un ritmo compositivo.



Autorretrato como San Sebastián
(1914-15)
Tinta China y colores base. 67x 50 cm
Viena, Historisches Museum der Stadt
Wien
FISCHER. W. G. (1985)

Schiele empleó la temática religiosa para manifestar una idea, sin embargo su desinterés hacia el ámbito religioso lo llevó a desatender el detalle. En la pintura *Sagrada Familia* (1913)⁸⁷ es evidente cómo Schiele, si bien ha incluido numerosos triángulos en la composición y ha creado un ritmo con las figuras, ha ignorado cualquier tipo de referencia a la iconografía religiosa tradicional. Los personajes que protagonizan la obra son perfectamente reconocibles: él mismo y Wally. Asimismo, emplea formas habituales de su arte, como la posición de las manos de su autorretrato, o la manera de disponer a la mujer embarazada, en relación con la serie de Madres Muertas. Una obra que compendia su gusto por la reivindicación artística y la alegoría religiosa es *Cardenal y Monja* (1912)⁸⁸. Inspirándose en *El beso* de Klimt (1907-08). Realizó a un cardenal y una monja con una escena con una gran carga erótica. Con el rojo de la vestidura del cardenal pretendía señalar el sufrimiento y el carácter martirial de su figura, ya que se encuentra autorretratado en el personaje. Por otra parte, cargó con un tema provocativo, tal y como

⁸⁷ Ver apéndice de imágenes 18.

⁸⁸ Ver apéndice de imágenes 19.

lo hizo con toda su obra. Ambos personajes tienen una expresión de culpa, añadiéndole una connotación más grave, al tratarse de una escena que incluye personajes del clero. Con esta obra, se mostró a sí mismo como eminencia, religiosa en la alegoría, artística una vez interpretada la obra, siendo este segundo significado el importante para Schiele, ya que relacionaba su arte con una dimensión metafísica. Por otra parte, hizo una reivindicación del amor carnal y la sexualidad, las cuales siempre defendió en todos los ámbitos de su carrera.

5.2.3.- Una visión introspectiva dividida: Autorretratos

En raras ocasiones la obra de Schiele tiene más de un protagonista. Cuando se presenta más de un personaje en una pintura, suele ser para reforzar el mensaje del cuadro. Con Wally habló del amor, junto a Klimt, se representó como profeta, y junto a sí mismo habló de la dualidad del ser, y de su propia persona. Éstos últimos son la máxima expresión de la introspección de Schiele. El autorretrato y el autorretrato doble son uno de los ejercicios de introspección más destacados en la historia del arte.

Al desdoblarse en la pintura, Schiele consiguió hacer un reflejo único de la nueva concepción del sujeto que se había fraguado en la Viena finisecular. Se había destruido la objetividad gracias a la filosofía heredada de Kant, tal y como había desarrollado Mach y Freud había explicado cómo el sujeto no se puede controlar a sí mismo por fuerzas inconscientes que proceden de su interior. El desdoblamiento del propio sujeto y enfrentarse a uno mismo, era un dilema con el que todos los que se plantearan su propia identidad en este contexto tuvieron que enfrentarse. Schiele optó por mostrar esa dualidad a través de sus autorretratos, siendo el mejor ejemplo visual que ofreció el conflicto del sujeto fruto de la multitud de ideas en la Viena finisecular.

Como ejemplo de los autorretratos dobles cabe destacar *Los autovidentes* (1911), y *Profetas (autorretrato doble)* (1911)⁸⁹. En sus autorretratos dobles aparecen siempre dos figuras, una oscura y otra de tonalidad más clara. En *Los profetas* la primera y más oscura figura, cuyo rostro parece una máscara mortuoria hace de cortina, oculta al segundo Schiele desnudo⁹⁰. La ambigüedad del espacio, tan característica en su estilo, enmarca esta escena dentro de una inquietud que nace de la duplicidad, de por sí tensa, como establecen las teorías freudianas. Por otra parte las formas que construyen los cuerpos no son de ayuda al espectador para discernir cuál de los dos cuerpos es el real y cuál la representación interior. En el dibujo *Autorretrato triple* (1913) lo llevó a la última consecuencia. Aparecen representados los tres componentes del sujeto freudiano: el Yo consciente a la derecha, el súper Yo desfigurado a la izquierda, y el subconsciente con una expresión desencajada en el centro.

El mismo año que nació Schiele, en 1890, se publicó *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.⁹¹ Del mismo modo que el personaje de la novela no parecía sufrir los estragos de una vida de exceso, pero sí lo hacía su retrato, Schiele expresó su estado

⁸⁹ Ver apéndice de imágenes 20.

⁹⁰ GONZÁLEZ RUIZ, J. *Egon Schiele: de los autorretratos del Otro Yo a la santidad del desnudo: un artista maldito*. EL pájaro de Benín. Nº1. (2017) (pp. 196-197)

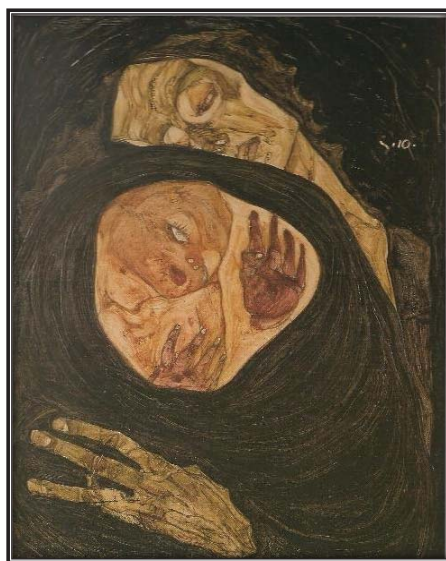
⁹¹ WILDE, Oscar: *El retrato de Dorian Gray*. Madrid, Espasa Libros, 2000.

anímico en sus autorretratos. El autorretrato de Schiele es un reflejo de su mundo interior y la apreciación que él mismo tenía de sí. Del mismo modo que el retrato de Gray padecía, el interior de Schiele sufría por su entorno. Rasgos como la extrema delgadez, las contorsiones, las muecas que ofrecen un efecto llamativo y ponen una nota de atención en la expresión particular de la obra... desarrollan una dinámica individual y única que reflejan un desgarramiento de la identidad. La herencia de Nietzsche se refleja en estos autorretratos. Trató de llegar a su “Yo” más profundo, estableciendo paralelismo con *Así habló Zaratustra*: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un sobreño desconocido, llámese Yo Mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo”⁹²

Los autorretratos de Schiele pretenden reflejar su interior, tanto sus pulsiones sexuales, como sus crisis de dualidad. La constante entre todos ellos es su gran carga expresiva, la cual viene dada por composiciones que rompen todas las convenciones establecidas, desde emotivos mitológicos, puede verse en obras como *Eros* (1911) hasta en escenas cotidianas. La expresión y el reflejo único de cómo su entorno lo transforma, son el legado de una amplia serie de autorretratos y autorretratos dobles que dan testimonio de la compleja crisis existencial de la Viena de principios de siglo XX.

5.2.4.- El nacimiento como antesala de la muerte: Madres muertas

En los retratos y autorretratos Schiele hizo un ejercicio de introspección y manifestación de la sensualidad. La muerte por otra parte ha estado muy presente unida al Eros, sin embargo, en la serie de Madres Muertas, expuso el Tánatos de una manera única. Una obra transicional entre los retratos de alegorías religiosas y las madres muertas es *La embarazada y la muerte* (1911)⁹³. Schiele se ha representado a sí mismo como la muerte. Ésta acecha a la madre, de tal manera que con la figura de la muerte se antecede a la tragedia. Con este tipo de obras trató de reflejar su desánimo ante la vida. Un hastío que le producía su entorno. En sus poemas escribió: “Todo está muerto en vida”⁹⁴



Madre muerta I (1910)
Óleo y lápiz sobre tabla. 32,4 x 25,8 cm
Viena, Colección Rudolf Leopold
FISCHER, W. G. (1985)

Esta contraposición de la embarazada como fuente de vida, y la muerte como fin de la misma se aprecia de manera más clara en obras como *Madre Muerta I* (1910). Siempre situó una figura clara y de gesto más ameno, el bebé, en este caso se puede ver envuelto y comprimido por una masa oscura que constituye el cuerpo de la madre. Ésta tiene una tez más mórbida y un gesto menos vital.

⁹² GONZÁLEZ RUIZ, J. *Ob. Cit.* (pp. 196-197) Cita original procedente de: NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid, La esfera de los libros, 2011. (p. 40)

⁹³ Ver apéndice de imágenes 21.

⁹⁴ Georg Fischer, W. ob. cit. (p.122)

Este tratamiento de la maternidad se ha relacionado con la dinámica entre Schiele y su madre. Tras la trágica muerte de su padre Schiele se volcó hacia el mundo del arte con una actitud agresiva hacia su madre y su tutor. Su madre desalentaba el camino que Schiele pretendía seguir ya que en algún momento esperaba recibir una ayuda económica de su hijo. Este tema parece ser una respuesta del pintor, no solo a la sociedad en la que vivió, sino a su situación personal. Por otra parte, Schiele realizó cuadros con un tono más optimista hacia la maternidad, quizá ya no tanto en relación con su madre, sino con sus posteriores parejas Wally, y en especial Edith, con la que iba a tener un hijo. Un ejemplo de esta dinámica es *Madre con Hijos III* (1917)⁹⁵, realizado con su matrimonio con Edith asentado. El mensaje positivo viene dado por una paleta cromática más cálida y vívida a la que suele estar acostumbrado el autor. Sin embargo, no se ha descartado su visión pesimista del mundo en la expresión de la madre, o la inquietud en la pose de los niños. Los pequeños se han clocado con muy poco movimiento de tal manera que se asemejan a muñecos, jugando con la inquietud de lo inanimado acorde a las teorías freudianas. Schiele se sintió tan atraído a la muerte como a la vida, su manera de expresarlo fue a través de esta representación macabra de la maternidad.

6.- Conclusión

Hoy en día Egon Schiele se concibe como un artista de culto. Si bien sus obras tienen una alta cotización, la producción de Schiele sigue levantando mucha polémica actualmente. Desde la Oficina de Turismo de Viena se negaron a incluir las obras completas en la publicidad de la exposición dedicada al centenario de la muerte del pintor en el Museo Leopold de Viena. Censuraron los desnudos íntegros con una banda negra que incluía el texto: “Sorry, 100 years old but still too daring today” “Lo sentimos, tiene 100 años pero todavía es demasiado atrevido”. Junto a este mensaje se adjuntó la etiqueta “#ToArtItsFreedom” “Para el arte esto es libertad”. Con esta etiqueta aludieron al lema de la *Secession* “A cada tiempo su arte, ya cada arte su libertad”.⁹⁶

El pintor siempre buscó generar polémica y entendía que el artista debía expresarse con libertad. Sus desnudos, si bien provocativos, hoy hablan de algo más que del erotismo. En su obra incluyó un reflejo de la enfermedad, de la crisis existencial y de su época, como ningún otro artista supo. El tipo de atención que hoy en día producen sus obras puede ser un gancho que atraiga debate y publicidad, pero su obra constituye una ventana hacia la introspección y hacia una época de innovación artística sin precedentes. En la historia del arte contemporáneo se han podido estudiar muchas manifestaciones y autores que recogen los conceptos de su tiempo, pero nunca con la expresión tan descarnada con la que Schiele presentó su obra. Schiele constituye la figura de un pintor cuya obra no deja indiferente al espectador, bien sea por atracción o por rechazo.

⁹⁵ Ver apéndice de imágenes 22.

⁹⁶ Información de la noticia extraída del artículo escrito por Alba Díaz el 15-11-2017. *Egon Schiele, cien años de un moderno censurado*. Consultado el 11-6-2019.
<https://www.elmundo.es/cultura/2017/11/15/5a0c95b622601d5a108b4590.html>

La figura de Schiele ha supuesto una inspiración para creadores plásticos desde su tiempo hasta hoy. Desde Oskar Kokoschka, hasta Jean-Michel Basquiat (1960-1988)⁹⁷. Los artistas cuya expresión se da a través de escenas crudas, con un tono sórdido, le deben una gran influencia estilística de Schiele, así como a la defensa del propio pintor de la libertad artística. En el ámbito artístico más reciente podemos referir diversos homenajes y citas a su obra, entre ellos la realización de algunas películas. Entre ellas: *Egon Schiele: Fiebre y Pasión* de 1980, dirigida por Herbert Vesely, en la que es interpretado por Mathieu Carrière. En la película *Klimt* de 2006, dirigida por Raúl Ruiz, John Malkovich encarna a Klimt y Nikolai Kinski interpreta a Egon Schiele. En esta película se destaca la amistad entre los dos pintores. La más reciente es *Egon Schiele: la muerte y la doncella*, estrenada en 2016, dirigida por Dieter Berener, en la que Noah Saavedra se pone en la piel del pintor. Ésta es la que muestra de manera más veraz la vida del pintor. Por último, en 2018 se estrenó el documental *Klimt & Schiele: Eros y psique*, dirigido por Michele Mally, en el que se trata las distintas polémicas y mensajes que ambos pintores pusieron de manifiesto. Otros homenajes aparecen de manera más puntual. Un ejemplo es el dibujante de cómics Bill Sienkiewicz, cuyo estilo en ocasiones ha reverenciado la figura del pintor.



Bill Sienkiewicz
Detalle de la portada del cómic
Spectacular Spiderman #133, 1987.

Características como la aversión que tuvo al dinero son fruto del rechazo que le produjo la sociedad. Esta hostilidad hacia ese entorno le motivó a mudarse de Viena. La respuesta de Schiele a su época da paso al estudio de ese contexto. Es por eso que la figura de Schiele se muestra como un icono de su tiempo. Apreció el complejo caos que se estaba desarrollando en Viena tanto antes, como después de la Guerra, y buscó huir de ello, sin éxito. Este caos que lo llevó a retratar ciudades muertas y buscarse a sí mismo en los autorretratos, era el mismo que padecían los ciudadanos de Austria. La diferencia que hace a Schiele destacar, es su capacidad para transmitir esa vorágine de acontecimientos y cómo le han afectado de manera personal. Si bien no pretendía transmitir esa tribulación en todas sus obras, ésta subyace en la pintura. Y quizá por ello muchas veces fuera rechazado en su tiempo al presentar obras de menor carga erótica que en un principio podrían haber generado menor rechazo.

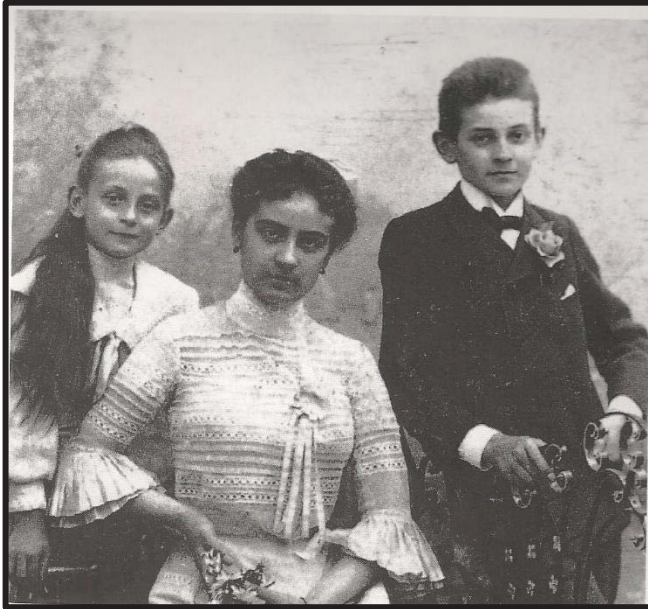
En su pintura puede apreciarse la influencia de las muchas innovaciones artísticas de comienzos del siglo XX: En *Retrato de una mujer (Valerie Neuzil)* (1912) o *Agonía* (1912) se puede ver una geomtrización de los planos tomada del cubismo, por otra parte hay una presencia del modernismo como en *Retrato de Anton Peschka* (1909). Es un pintor que abandonó la Academia y sus preceptos para crecer como artista y desarrollar un estilo único. En su dibujo desarrolló una síntesis de formas que está en boga en toda la pintura Europea de principios de siglo. Su estilo dibujístico brilla por su carga expresiva. No fue el primer pintor que a través de simples formas, un dibujo marcado, dejar al color en un segundo plano y transformar las proporciones, consiguió transmitir

⁹⁷ Ambos puestos en relación recientemente por la exposición de la Fundación Louis Vuitton, celebrada entre el 3 de octubre de 2018 y el 14 de Enero de 2019 en París.

angustia o enfermedad. Logró recoger todos los elementos que se pueden apreciar en una gran variedad de obras expresionistas y transformarlo en un estilo propio. Su obra es cruda y explícita, y si bien en ella hay mucho más de lo que se aprecia en un simple vistazo, un espectador que desconozca el contexto del que procede la pintura, recibe un gran impacto al contemplarla. Este impacto, sumado al fondo que trae la obra consigo, es lo que consigue que se transmita un tan mensaje completo. Un mensaje que muchos trataron de transmitir, pero pocos supieron expresar.

7.- Apéndice de imágenes:

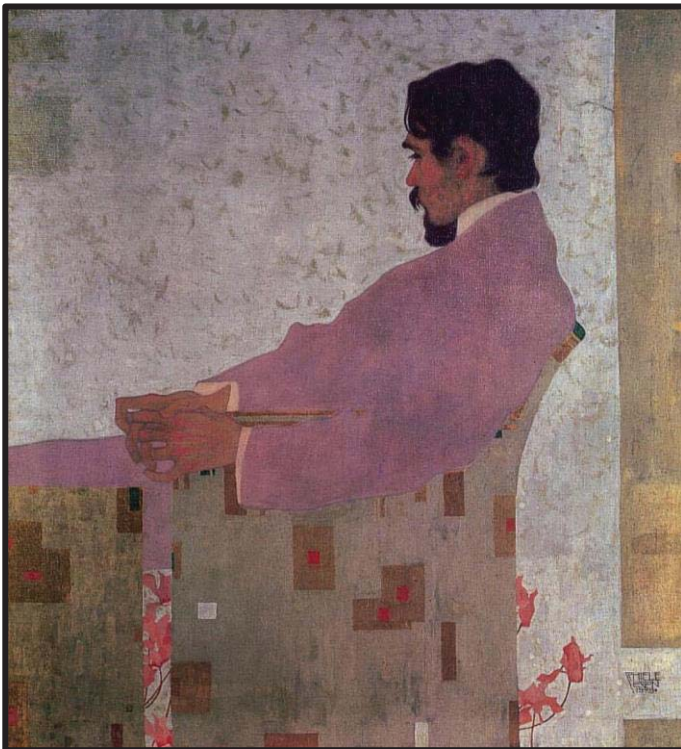
Tanto las fotografías del texto, como de la primera parte del apéndice son procedentes de FISCHER, Wolfgang Georg. Egon Schiele 1890-1918: *Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*. Klön: Taschen, 1998.



1.- Los hermanos Schiele: Gertrude, Melanie y Egon en 1901



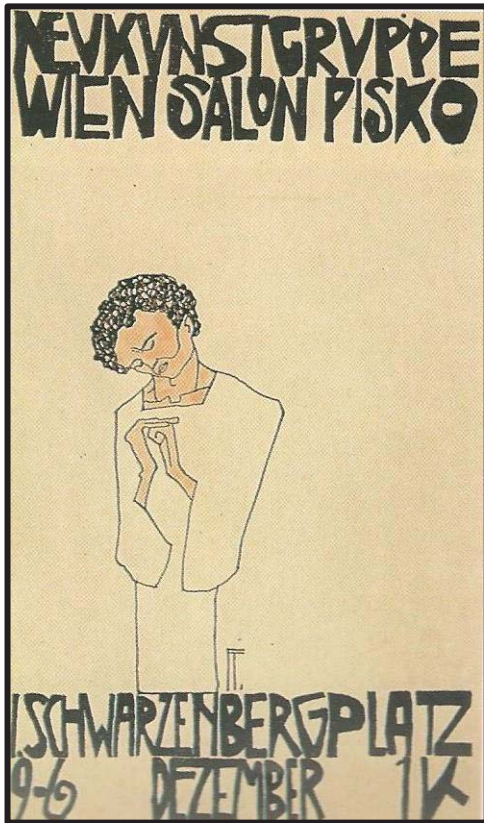
2- Edith y Adele Harms 1903



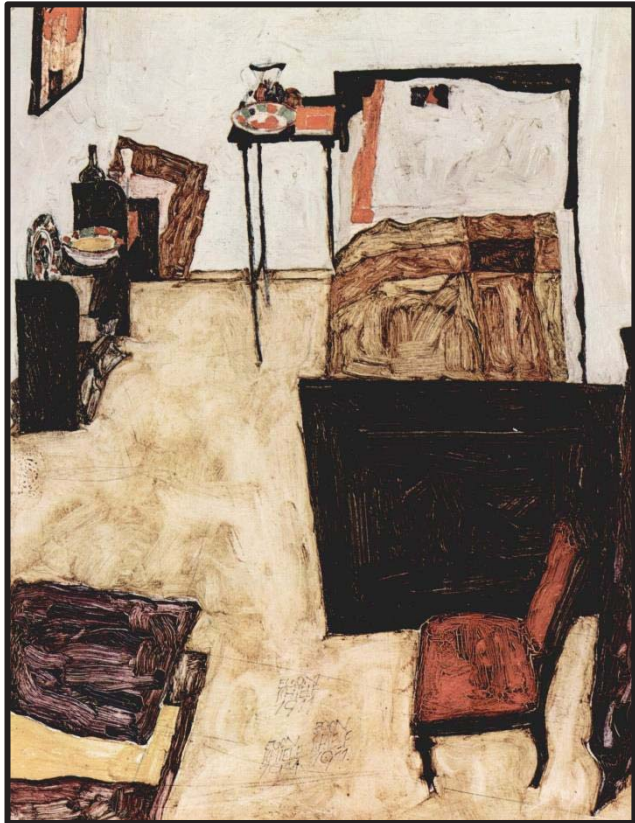
3.- *Retrato de Anton Peschka* (1909)
Óleo, bronce plateado y dorado, lápiz sobre
lienzo. 110,2 x 100 cm
Colección privada.



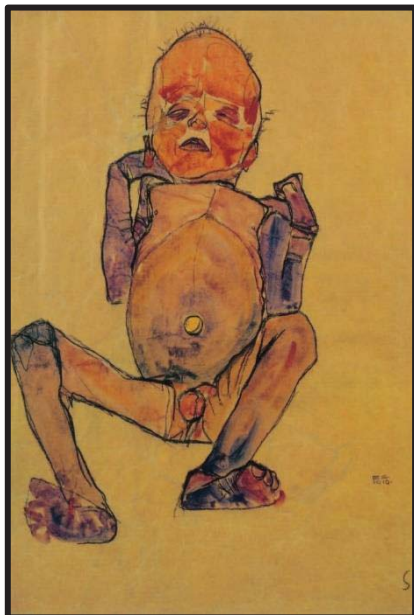
4.- *Retrato de Leopold Czihaczek*,
de pie. (1907)
Óleo sobre lienzo. 149,8 x 49,7 cm
Colección privada.



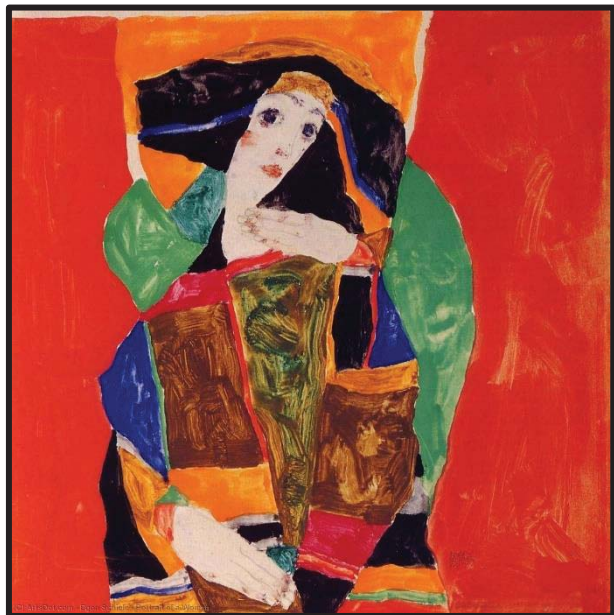
5.- Anton Feistauer.
Cartel para la exposición del
Neokunstgruppe (1909)
Grabado con acuarela.



6.- *Dormitorio del artista en Neulengbach*
(1911)
Óleo sobre tabla. 40 x 31 cm
Viena, Historisches museum der Stadt Wien.



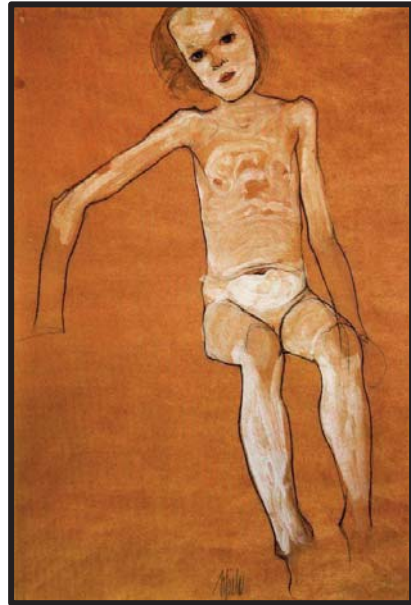
7.- *Recién nacido* (1910)
Acuarela y carboncillo. 46 x 32 cm
Colección privada.



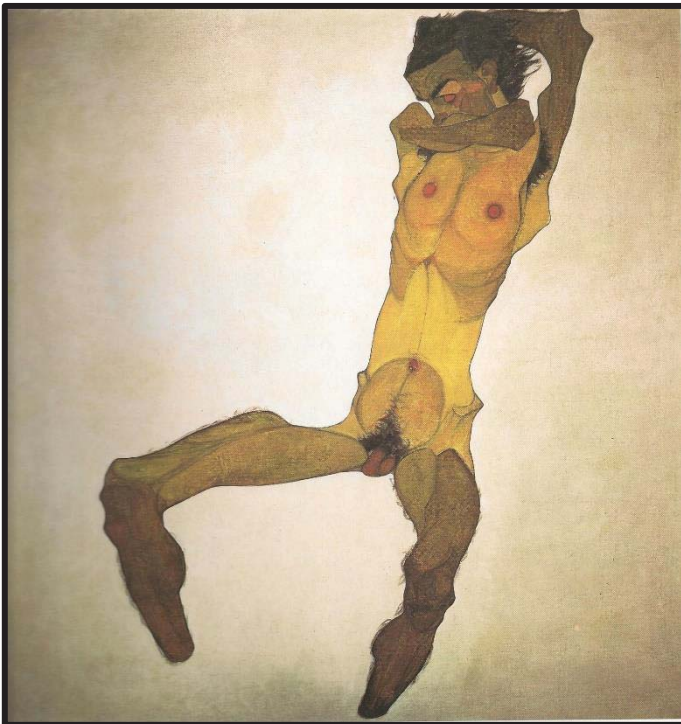
8.- *Retrato de una mujer (Valerie Neuzil)*
(1912)
Aguada y lápiz. 24,8 x 24,8 cm
Paradero desconocido.



9.- *Agonía* (1912)
Óleo sobre lienzo. 70 x 80 cm
Múnich, Neue Pinakothek.

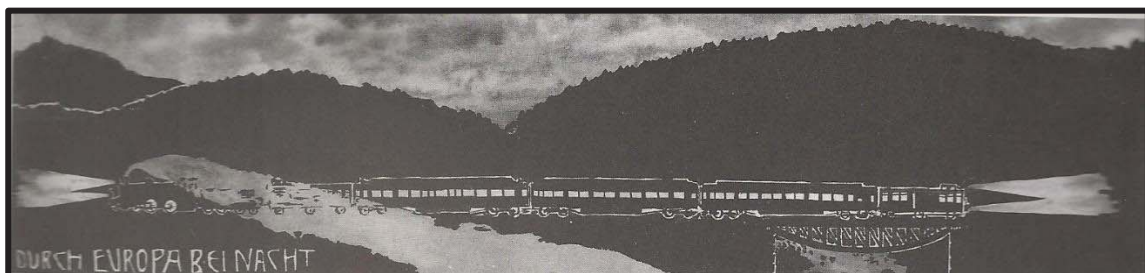


10.- *Desnudo femenino
sentado con brazo derecho
levantado* (1910)
Aguada y carboncillo.
44,8 x 29,19 cm
Viena, Graphische
Sammlung Albertina.



11.- *Desnudo masculino sentado*
(1910)
Óleo y guache. 152,5 x 150 cm
Viena, colección Rudolf Leopold.

12.- *Por Europa de noche* (1906)
Acuarela y tinta china. 9,4 x 39,2 cm
Viena Niderösterreichisches
Landesmuseum.

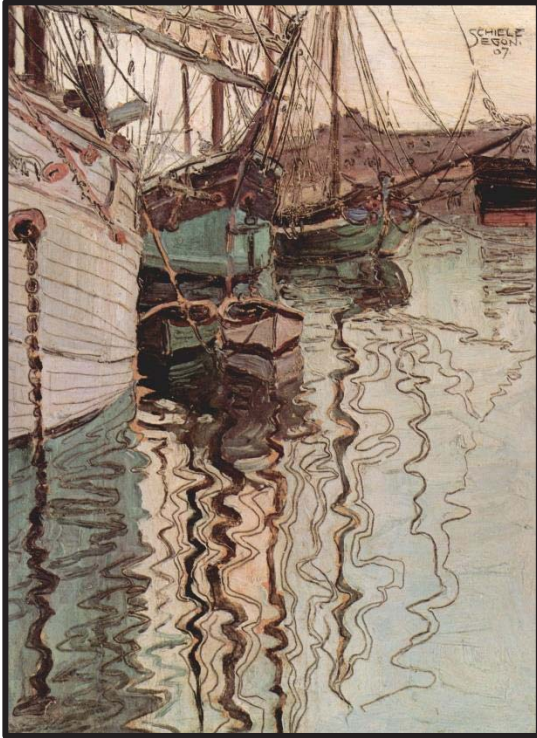




13.- *Pueblo con montañas* (1912)
Óleo sobre papel. 21,7 x 28 cm
Colección privada.



14.- *Paisaje en la baja Austria* (1907)
Óleo sobre cartón. 17,5 x 22,5 cm
Colección privada.



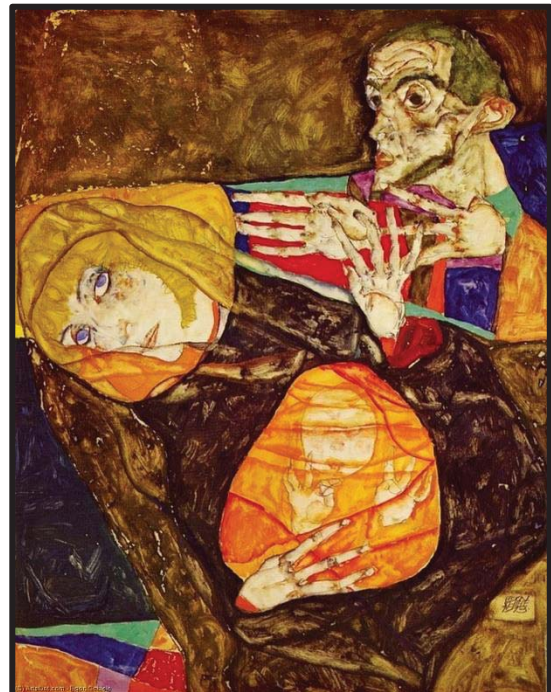
15.- *Puerto de Trieste* (1907)
Óleo y lápiz sobre cartón. 25 x 18 cm
Graz, Neue Galerie am
Landesmuseum Joanneum.



16.- *Ciudad muerta III (ciudad a orillas del río azul III)* (1911)
Óleo y aguada sobre tabla. 3,1 x 29,9 cm
Viena, Colección Rudolf Leopold.



17.- *Árbol otoñal con fucsias* (1909)
Óleo sobre lienzo. 88,5 x 88x5 cm
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



18.- *Sagrada familia* (1913)
Aguada y lápiz sobre papel
apergaminado. 47 x 36,5 cm
Colección privada.



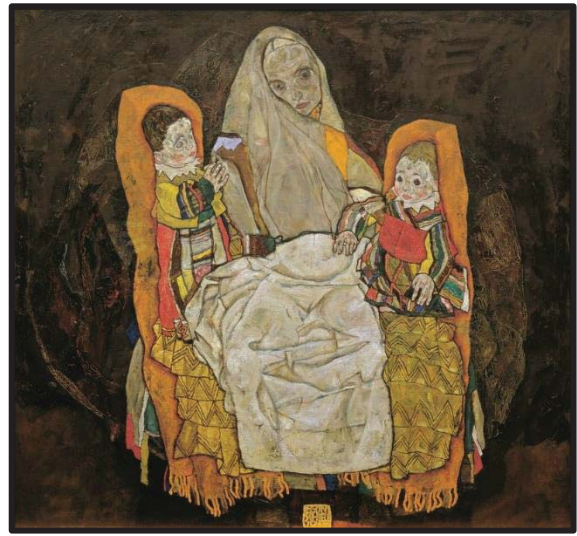
19.- *Cardenal y monja* (1912)
Óleo sobre lienzo. 69,8 x 80 cm
Viena, colección Rudolf Leopold.



20.- *Autorretrato triple* (1913)
Aguada, acuarela y lápiz. 48,4 x 32 cm
Colección privada.



21.- *La embarazada y la muerte*
(1911)
Óleo sobre lienzo. 100,3 x 100 cm
Praga, Národní Galeri.



22.- *Madre con hijos III* (1917)
Óleo sobre lienzo. 150x158, 7 cm
Viena. Österreichische Galerie.

Imagen e información procedente de egonschieleonline.org:



23.- *Dos hombres agachados (autorretrato doble)* (1918)
Óleo sobre lienzo. 100 x 171 cm
Colección privada.

8.- Bibliografía:

ARNAU ORENGA, I. BRUNS BANEGAS, S. LOZANO VELASCO, J.M. *¿Ornamento y delito? De Loos a Venturi & Scott Brown*. En Blanco: Revista de arquitectura. Nº 23 (2017) (pp. 93-102)

ARTINGER, Kai. *Egon Schiele: vida y obra*. Colonia: Konemann, 2000.

BAHR, Herman. *Expresionismo*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998.

BAYÓN, Fernando. “Freud y la crisis del lenguaje moderno en la Viena Din De Siglo: Broch, Hofmansthal, Kraus”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Nº. 723 (2007), (pp. 135-154)

CARIOL, E. *Un jardín de estatuas sin ojos. El legado de la Antigüedad en la Viena de Fin de Siglo*. En Congreso internacional “Imágenes”, La Antigüedad en las artes escénicas y visuales. Universidad de La Rioja. 2007

CARMONA ESCALERA, C. *Egon Schiele: el médico filósofo que se convirtió en sacerdote del cuerpo*. Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes. Nº7 (2007) (pp.59-84)

CARMONA ESCALERA, C. *El cuerpo femenino en las obras de Egon Schiele y de Gustav Klimt. Dos concepciones de la mujer en imágenes*. Thémata. Revista de Filosofía. Nº46 (2012) (pp. 667-663)

CARMONA, C. *Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele*. Laocoonte: Revista de estética y teoría de las artes. Vol. I, Nº 1. (2014) (pp. 38-50)

CASALS, Josep. *Afinidades vienesas: sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.

CHAPARRO, DOMÍNGUEZ, M.A. *El expresionismo y el desnudo: análisis de la pintura de Egon Schiele y la poesía de Gottfried Benn*. Universidad Rey Juan Carlos, 2012.

CRUZ REVUELTAS, JUAN CRISTÓBAL. *La incertidumbre de la modernidad: Robert Musil o la interpretación de la razón o el sentimiento*. México: Cruz O. 2002.

- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. “*El arte como función de la vida en F. Nietzsche*”. *Contrastes: Revista internacional de filosofía*. Nº5, (2000) (pp. 243-262)
- FISCHER, Wolfgang Georg. *Egon Schiele 1890-1918: Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*. Klön: Taschen, 1998.
- GABUCIO CEREZO, F. *Ernst Mach (1836-1916)*. *Anuario de psicología*. Nº61. (1994)(pp. 103-108)
- GONZÁLEZ KREYSA, A.M. *Klimt y Mahler de cara a la crisis de la modernidad. El artista*. Nº 13 (2016) (pp. 127-138)
- GONZÁLEZ RUIZ, J. *Egon Schiele: de los autorretratos del Otro Yo a la santidad del desnudo: un artista maldito*. *EL pájaro de Benín*. Nº1. (2017) (pp. 187-226)
- HATFIELD, G. *Sense data and the philosophy of mind*. *Principia: an international journal of epistemology*. Vol. 6, Nº 2. (2002) (pp.203-230)
- HOFFMANNSTAHL, HUGO VON. *Der Jüngling und die Spinne*. Leipzig, 1922
- HOFFMANNSTAHL, HUGO VON. *Der Tod und der Tod*. Munich, 1900
- HOLLINGDALE, J. R. *Nietzsche: El hombre y su filosofía*. Madrid: Tecnos, 2016.
- IZQUIERDO, Violeta. *Arte Contemporáneo I: (1850- 1910)*. Madrid: Fragua, 2008.
- JARAMILLO VÉLEZ, R. *La Viena de Freud, su contexto histórico, político y cultural*. *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalista Colombiana*. Vol. 21, Nº. 1. (2009) (pp. 175-192)
- LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. *Leyendo a Nietzsche*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- MACH, Ernst. *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla. 1987.
- NÉRET, Gilles. *Gustav Klimt (1862-1918): El mundo en femenino*. Colonia: Taschen, 2015.
- NÉRET, Gilles. *Gustav Klimt*. Klön: Benedikt Taschen, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Gredos, 2009.

- NIETZSCHE, Friedrich. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Gredos, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. EDAF, 1985
- OTERO, E. *Egon Schiele: el alma desnuda*. Átropos. Nº5. (2006) (pp. 3-6)
- PUELLES ROMERO, L. *Voluntad de Crear. Nietzsche o el arte contra la estética*. Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía. Nº5. (2000) (pp.283-296)
- SAÉNZ, Miguel. *Egon Schiele: en cuerpo y Alma*. Editorial de Arte y Ciencia, 2005.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- SCHIELE, Egon. *Yo eterno niño: Poemas*. Maldoror, 2005.
- SORELA CAJIAO, Pedro. “Del erotismo como mística. Egon Schiele en la Albertina de Viena”. *Letras libres*. Nº 53, (2006). (pp. 76-77)
- STEINER, Reindhard. *Egon Schiele 1990-1918: El alma de medianoche del artista*. Klön: Taschen, 2005.
- VVAA: *Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienés (1898-1918)*. Madrid, Fundación Juan March, 1995.
- WILSON, Sam. *Egon Schiele*. Phaidon, 1993.