

La mirada cómplice en las modelos femeninas de Egon Schiele

Egon Schiele's female models' conspiratorial look

O olhar cúmplice nas modelos femininas de Egon Schiele

Le regard complice sur les modèles féminins d'Egon Schiele

Соучастник взгляд на женские модели Эгона Шиле.

Escalera Fernández, Isabel

Universidad de Valladolid

Valladolid - España

Isabel.escalera@alumnos.uva.es

Fecha de recepción: 14/03/2020

Fecha de aceptación: 02/10/2020



Resumen

El principal objetivo de este estudio es realizar una primera aproximación a los desnudos femeninos de Egon Schiele. Si bien es cierto que a comienzos de su carrera estos son más clásicos, a medida que pasa el tiempo se volverán más agresivos y sensuales. Sus modelos femeninas miran al espectador, por lo que no son un sujeto pasivo, sino que se convierten en un sujeto activo. Además, también se analizarán algunos desnudos infantiles, los cuales hicieron que el artista estuviese acusado de pedofilia, estigma que en la actualidad todavía tienen sus

obras. En síntesis, lo que se pretende es ver la importancia de las poses y los desnudos femeninos que realizó Egon Schiele.

Palabras claves

Egon Schiele, Desnudo, Mujer, Sujeto Activo

Abstract

The main objective of this study is to make a first approximation to Egon Schiele's female nudes. While it is true that at the beginning of his career his nudes are more classic, as time goes by they will become more aggressive and sensual. His female models look at the viewer, so they are not a passive subject, but rather become an active subject. In addition, some child nudes will also be analyzed, which caused Schiele to be accused of pedophilia, a stigma that his works still have today. In short, what is intended is to see the importance of the poses and female nudes that Egon Schiele made.

Key words

Egon Schiele, Nude, Woman, Active Subject

Resumo

O principal objetivo deste estudo é realizar uma primeira aproximação aos desnudos femininos de Egon Schiele. Embora seja certo que nos inícios da sua carreira seus desnudos são mais clássicos, à medida que o tempo passa voltaram-se mais agressivos e sensuais. As suas modelos femininas miram o espectador, pelo que não são um sujeito passivo, senão que transformam-se em sujeitos ativos. Além disso, também se analisarão alguns desnudos infantis, os quais fizeram que Schiele estivesse acusado de pedofilia, estigma que na atualidade ainda tem suas obras. Em síntese, o que se pretende é ver a importância das poses e os desnudos femininos que realizou Egon Schiele.

Palavras chaves

Egon Schiele, Desnudo, Mulher, Sujeito Ativo

Résumé

L'objectif principal de cette étude est de faire une première approximation des nus féminins d'Egon Schiele. S'il est vrai qu'au début de sa carrière ses nus sont plus classiques, au fil du temps ils deviendront plus agressifs et sensuels. Ses modèles féminins regardent le spectateur, ils ne sont donc pas un sujet passif, mais deviennent plutôt un sujet actif. En outre, on analysera également certains nus d'enfants, qui ont conduit Schiele à être accusé de pédophilie, une stigmatisation que ses œuvres ont encore aujourd'hui. Bref, il s'agit de voir l'importance des poses et des nus féminins réalisés par Egon Schiele.

Mots clés

Egon Schiele, Nu, Femme, Sujet actif

Резюме

Основная цель этого исследования-сделать первый подход к обнаженным женщинам Эгона Шиле. Хотя это правда, что в начале ее карьеры ее ню более классические, со временем они станут более агрессивными и чувственными. Их женские модели смотрят на зрителя, поэтому они не пассивный субъект, а становятся активным субъектом. Кроме того, будут проанализированы некоторые детские Ню, которые заставили Шиле быть обвиненным в педофилии, клеймо, которое в настоящее время до сих пор имеют его работы. Короче говоря, цель состоит в том, чтобы увидеть важность женских поз и обнаженных женщин, которые сделал Эгон Шиле.

слова

Эгон Шиле, обнаженная, женщина, активный субъект

1. Introducción

Resulta complejo tratar de ofrecer un enfoque novedoso en relación con la obra de un artista, en concreto, de un artista cuya obra ha sido abundantemente trabajada como es Egon Schiele. Estudiar los movimientos artísticos de comienzos del siglo XX va más allá de seguir un orden lineal. Se debe entender que estos precisan de una sesuda reflexión debido a la cantidad de datos que poseemos de ellos y la dificultad que plantean en su pensamiento. Los cambios que tuvieron lugar se sucedieron con gran celeridad, además, fue la época en la que se plantearon más dudas acerca de los tradicionales sistemas de valores dominantes.¹³⁷

Los estudios que se hicieron sobre la importancia del color en la obra de arte —iniciados en tiempos pretéritos— fueron determinantes. En 1905 un grupo de pintores fue calificado por el crítico de arte Louis Vauxcelles como *fauves* (fieras), término que sirvió para que su movimiento fuese conocido como *Fauvismo*. Henri Matisse, líder del grupo, estaba convencido de que la libertad de expresión se podía conseguir a través del empleo de colores puros y la exaltación del dibujo. No obstante, el movimiento *Fauvista* se disolvió a los pocos años de empezar su andadura, concretamente en 1907.¹³⁸

A raíz del *Fauvismo* surgieron numerosos movimientos, cada uno de ellos propugnaba un nuevo tema de experimentación en la obra de arte. El siguiente en hacer su aparición fue el Expresionismo, el cual desdeñaba el tema en la obra de arte por no considerarlo como lo esencial. En su lugar adoptaron las formas distorsionadas, los colores

¹³⁷ Tim Benton y Charlotte Benton, *Las raíces del expresionismo* (Madrid: Adir, 1983), 14-40.

¹³⁸ John Elderfield, *El fauvismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 55.

fuertes y las pinceladas gestuales como vehículo emocional.¹³⁹ Sus referentes son diversos, entre ellos podemos destacar el Romanticismo de finales del siglo XIX; el repudio de Gauguin hacia la civilización occidental y su elogio a las emociones que confieren la forma y el color; el cambio radical de Ensor al dejar de lado la pintura bella y optar por temas bruscos; la angustia y la miseria que Munch plasmaba y, finalmente, el colorido de las pinturas de Van Gogh.

Empero, el presente trabajo no va a tratar aspectos relacionados con estos artistas, sino que va a ahondar en la figura de Egon Schiele (1890-1918), quien desde muy pronto destacó por sus grandes aptitudes en el mundo de la pintura. Odiado por unos e idolatrado por otros, su nombre se ha convertido en uno de los más conocidos de toda la pintura de comienzos del siglo XX. Durante su corta vida se dedicó a pintar diversos temas: paisajes, interiores, retratos, desnudos y autorretratos. Son precisamente estos autorretratos los que han hecho que la mayor parte de los estudios que hay sobre su figura se centren en su biografía. Sin embargo, lejos de repetir estas investigaciones, este trabajo se ha centrado en analizar uno de los temas que plasmó Schiele innumerables veces, el desnudo femenino. Debido a que es imposible abarcar todos los desnudos que el artista realizó, lo que se pretende es tratar de tener una idea de las diferentes modalidades de desnudos que hizo a lo largo de su vida. Se analizarán, desde el comienzo de su carrera artística, las diferentes poses y el cambio que sufrirá su pintura.

¹³⁹ Denis Bablet, *Revolution in stage design of the twenieth century* (Nueva York: Leonel Amiel Publisher, 1977), 85.

2. Cualidades estéticas en la obra de Egon Schiele

Este artista nació en Tulln, una ciudad cercana al Danubio, en 1890. Con apenas dieciséis años se marchó a Viena a estudiar a la Academia, no obstante, no permaneció demasiado tiempo allí debido a que decidió buscar su propio estilo y alejarse de los convencionalismos que pretendían imponerle en la Academia. La figura de Schiele está indudablemente unida con la de su maestro, Klimt¹⁴⁰, empero, cada uno reflejará el erotismo en sus lienzos de manera desemejante. Si bien es cierto que el pintor simbolista lo camuflaba a base de alegorías y evasiones típicas del siglo XIX, su discípulo lo mostrará abiertamente.¹⁴¹

La mayor parte de la bibliografía que hay sobre Egon Schiele se centra en analizar sus obras basándose en la psicología individual del propio artista. Si seguimos este enfoque, su pintura se puede entender “como auténtica manifestación psicofísica del artista”.¹⁴²

A través de los gestos y la mímica que muestran sus dibujos, así como la dislocación de la perspectiva, se puede entender su trabajo como una puesta en escena. Por tanto, su obra tiene un marcado carácter teatral. Los desnudos que plasma no reflejan una contemplación directa del cuerpo femenino, sino que se trata de una escenificación del

¹⁴⁰ José Artur Molina y José Sterza Justo, «As mulheres de Gustav Klimt», *INTERthesis: Revista Internacional Interdisciplinar*, n.º. 2 (2010): 128.

¹⁴¹ Carla Carmona, «El cuerpo femenino en las obras de Egon Schiele y de Gustav Klimt. Dos concepciones de la mujer en imágenes», *Thémata. Revista de Filosofía*, n.º. 46 (2012): 671.

¹⁴² VV.AA., *Egon Schiele. Obras del Albertina Museum, Viena*, (Bilbao: Museo Guggenheim, 2012), 13.

mismo. La cualidad de sus pinturas radica en que están realizadas para ser vistas y, por ende, el espectador adquiere una posición elevada, de ahí el juego de miradas que subyace entre ambos.

Se podría considerar que la obra de Schiele se opone al propio concepto de expresionismo, ya que su trabajo es una puesta en escena, una acción teatral. Esto difiere de la auténtica expresión del yo que imperaba en dicha vanguardia. Al escenificar el “yo” salvaguarda su entidad, se refugia en la soledad para evitar basarse en modelos de representación tradicionales, así alimenta aún más su imagen de marginado e incomprendido.

Frecuentemente se ha dicho que las figuras de Schiele viven de su lenguaje corporal.¹⁴³ Sin embargo, si tratamos de analizar cada una de las expresiones y gestos que poseen las figuras nos daremos cuenta de que no nos sirve hablar de lenguaje corporal. Los primeros desnudos que ejecuta al salir de la academia representan a personas enfermas, en otras palabras, es el reflejo de la alienación que siente al no poder conseguir un acuerdo entre la sociedad y su yo personal. En ellos se observa la influencia que tuvieron las fotografías de Jean-Martin Charcot,¹⁴⁴ quien publicó imágenes de pacientes retorciéndose a causa de su enfermedad.

¹⁴³ Georg Fischer, *Egon Schiele 1890-1918: pantomimas del deseo: visiones de la muerte*. (Köln: Taschen, 2007), 58.

¹⁴⁴ Priscilla Echeverría, «La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012), 261, <http://hdl.handle.net/10486/668002>.

Sus figuras están colocadas en un fondo del que no podemos abstraer nada, no sabemos dónde están porque no hay ningún objeto que nos remita a un lugar. Al no haber un punto de fuga ni elementos que anclen a la figura, tenemos la sensación de que no funcionan las leyes de la gravedad y, por tanto, estamos en un espacio etéreo. Es entonces cuando se abre un debate acuciante, ¿cómo se leen sus dibujos? Las poses difieren con el sentido de la firma. De esta forma, Schiele está rompiendo con la estructura horizontal fija. Sus obras se pueden mirar tanto vertical como horizontalmente.

Colocar a las figuras en un espacio concreto hace que se cree una narrativa visual, prueba de ello son las mujeres de Henri de Toulouse-Lautrec o Edgar Degas. Schiele rehusó ubicarlas en un espacio, sus figuras femeninas no están siendo espiadas en la intimidad de su baño ni en un burdel. La manera de disponerlas abiertas y siempre disponibles sexualmente es lo que lleva a fantasear más libremente con ellas.

3. Dibujando desnudos femeninos

A pesar de que murió muy joven, podemos apreciar en su trabajo una evolución. En *Desnudo femenino reclinado* (1908) nos encontramos a una mujer apoyada en un objeto que bien podría ser un *triclinium* romano. Si comparamos este desnudo con los siguientes que llevará a cabo podemos extraer dos conclusiones: la primera es que imita poses de sobra conocidas en la Historia del Arte, de hecho, recuerda a Manet en su *Olympia*; y la segunda que, aún emulando obras artísticas anteriores, Schiele deja de lado el erotismo y se centra en el decorativismo.

Apenas dos años después, el austríaco realizará un dibujo a lápiz donde no solo se retratará a sí mismo, sino que también aparecerá una modelo. Ambas figuras inician un juego de miradas que tienen como eje vertebrador un espejo. El hecho de que una mujer se mire en un espejo no es algo nuevo, pudiéndose rastrear a lo largo de la Historia del Arte, por ejemplo, Rubens, Tiziano o Berthe Morisot.

Una década antes de que Schiele hiciese este dibujo, el fotógrafo Maurice Guiber tomó una fotografía en la que aparecían Toulouse-Lautrec y una de sus modelos, esta contemplaba una pintura en la que Lautrec la había dibujado.

Como si hubiera entendido a la perfección que el trabajo del artista moderno ya no estaba en pintar uvas, sino en llevar a los pájaros hasta ellas. ¿Qué más podría hacer el artista ahora que, como Zeuxis, conducía a la realidad ante la pintura?¹⁴⁵

Así pues, tanto la modelo como el pintor, Schiele, están en un espacio indefinido, no sabemos exactamente dónde se encuentran, pero podemos imaginar que se trata del taller del propio artista. El fondo vacío sería un ovillo de lana en el que se entremezclan las miradas de ambos en una suerte de laberinto en el que el espectador se ve atrapado.

Poco después, a principios de 1910, Egon Schiele envió una carta a Anton Peschka comunicándole que pretendía marcharse de Viena durante una temporada:

Quiero irme de Viena, muy pronto. ¡Qué horrible es esto! Toda la gente me tiene envidia y es insidiosa conmigo; antiguos colegas me miran con ojos falsos. En Viena hay sombra; la ciudad es negra, todo está prescrito. Deseo estar solo. Quiero ir a

¹⁴⁵ Miguel Ángel García, «Vistazos», en *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, ed. Aurora Fernández Polanco (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2007), 30.

la Selva de Bohemia. Mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre. Tengo que ver cosas nuevas e investigarlas.¹⁴⁶

Ese mismo año alquiló un estudio en Krumau, al sur de Bohemia, con su amigo Erwin Osen. Los primeros dibujos durante su estancia fueron desnudos de sí mismo y de Osen. En 1911 se instaló en otra casa de la misma localidad, pero esta vez con Wally Neuzil, quien era la antigua modelo de Klimt. Kallir sostiene que fue en este lugar cuando Schiele empleó a más modelos infantiles.¹⁴⁷ La niña del dibujo *Muchacha desnuda sentada* posó varias veces para el artista. La asidua relación que Schiele mantenía con las niñas ha sido contada por Gütersloh:

Siempre permanecían con él dos o tres muchachas, más o menos jóvenes, procedentes de la vecindad inmediata, de las calles o del cercano parque de Schönbrunn. Eran feas o guapas; estaban limpias o sucias, siempre contentas de haber escapado por unas horas de los golpes de sus padres. Se desnudaban, se subían las faldas, sin ningún pudor, sin sentirse inseguras.¹⁴⁸

El propio Schiele se sentía embelesado por los niños pobres:

El retrato de la niña que se queda quieta. Una polución de mi amor –Sí. Yo amaba todo. La niña venía, yo hallaba su rostro, su inconsciente, sus manos de trabajadora; todo en ella me gustaba. Tenía que retratarla, porque mira de ese modo y porque me era tan cercana. –Ahora se ha ido-. Ahora me encuentro con su cuerpo.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Carla Carmona, *Egon Schiele. Escritos 1909-1918* (Madrid: La Micro Ediciones, 2014), 45.

¹⁴⁷ Jane Kallir, *Egon Schiele. Drawings & Watercolours* (Londres, Thames and Hudson, 2003), 65.

¹⁴⁸ VVAA, *Egon Schiele...*, 54.

¹⁴⁹ VVAA, *Egon Schiele...*, 54.

En *Muchacha desnuda sentada* se puede apreciar palmariamente el *ethos* expresionista en la representación real de lo corporal. La representación de la muchacha bien podría recordarnos al momento previo de llevar a cabo una auscultación en la antesala de un médico. Las rodillas, los codos y los hombros son puntiagudos, y el corto cabello que tiene cae sobre su rostro de manera desordenada. W. Georg Fischer sostiene que Edvard Munch y Käthe Kollwitz son los padrinos de esta exhibición de un cuerpecillo menudo e insignificante.¹⁵⁰

Durante su estancia en Krumau también dibujaba a muchachos, la diferencia radica en que a ellos no los dotaba de una connotación sexual, mientras que a las muchachas sí.¹⁵¹ Si buscamos en el catálogo de obras del artista, rara vez encontramos a algún hombre en un acto de onanismo, exceptuando los autorretratos del propio Schiele. Sin embargo, a ellas las representa masturbándose desde muy temprana edad. Los desnudos femeninos se van a poner en relación con el observador. Se podría decir que hay un acuerdo implícito entre la mujer representada, la cual es seductora, y el espectador masculino, quien adquiere el rol de seducido. Por lo tanto, nos encontramos con una representación íntima que mezcla el autoerotismo y la contemplación *voyeurista*.

Resulta evidente que el interés por el desnudo erótico no solo satisfacía las inquietudes del propio artista, sino que se encuentra indisolublemente ligado a un fin comercial. Además del mercado oficial de obras de arte, existía otro

¹⁵⁰ Georg Fischer, *Egon Schiele 1890-1918: pantomimas del deseo: visiones de la muerte* (Köln: Taschen, 2007), 70.

¹⁵¹ Carmona, *El cuerpo...*, 668.

mercado donde este tipo de obras eróticas tenían cabida.¹⁵² Realmente lo que podríamos calificar de obsceno es la muestra sin pudor de los cuerpos infantiles. El propio Arthur Roessler recalcó “durante meses se dedicó a dibujar y pintar niños proletarios. Le fascinaban los estragos producidos por los obscenos males a los que están expuestos estos inocentes”.¹⁵³

Un dibujo semejante al anterior es *Mujer desnuda sentada*, en él ya no se muestra una niña, sino que es una mujer. Los brazos de la doncella parecen excesivamente grandes en comparación con su cuerpo, posa la mano derecha en sus labios en un gesto quizá de coquetería o de insinuación, mientras que la mano izquierda se hunde en una isla de blanco opaco.

Al igual que en *Muchacha desnuda de cabello negro*, resaltan sus labios y sus pezones en un color rojizo, lo que se ve reforzado además con el cerco enrojecido de los ojos y los lazos que decoran su cabello. Los atrayentes puntos rojos se convierten en puntos de fuga de la perspectiva para la admiración de la obra. Sitúa a la figura en un fondo que carece de cualquier referencia espacial, la pose del cuerpo da a entender que la mujer está sentada, sin embargo, no hay ningún asiento, es este distanciamiento del mundo real lo que hace que se rompa la narrativa visual.

Una vez más, Schiele introduce un juego de miradas entre la modelo y el espectador. Ante las dos que se descubren, surge un nuevo entendimiento del yo y la oportunidad de

¹⁵² Laura María Palacios, «Belleza, venustà y virtud: De la bella donna anonima al retrato de la esposa virtuosa en la Venecia de inicios del Cinquecento», *Anales de Historia del Arte*, nº.28 (2018): 101.

¹⁵³ VVAA, *Egon Schiele...*, 62.

una experiencia de la visión que no se erige en la intrusión furtiva de lo que la mirada mira, es decir, el *ser visto por el otro* supone en realidad *ver al otro*. Este fenómeno se puede experimentar casi a diario, cuando vamos por la calle y alguien nos mira, ese alguien puede interrumpir nuestro solipsismo para producir la verdad del descentramiento.¹⁵⁴

¿Qué es lo que nos dicen estos ojos enmarcados de rojo que nos analizan a través del lienzo? ¿Qué significa esa mirada que nos devuelve la nuestra sino una interpelación con el espectador? ¿Acaso la propia obra nos está interrogando? No podemos aducir que la figura femenina juega un rol meramente pasivo, al observarnos la propia figura sabe que está siendo mirada, produciéndose una interpelación que no deja aislar a la figura como un simple objeto. Cuando miramos la obra nos sentimos inspeccionados por ella, de modo que nos sentimos interpelados por la figura. Intentamos reducir la obra a una expresión verbal como si de hermenéutica se tratara, pero el *quid* de la cuestión no radica en que la figura nos diga algo, sino que hay más. La obra nos está mirando, instaurando un espacio de confluencia, un lugar en el cual la mirada no solo puede ser huésped, sino que también es rehén, tal y como señala Emmanuel Lévinas.¹⁵⁵ Por tanto, no se trata solo de ver una pieza, sino un sujeto activo que contempla.

Al descubrir la otra mirada se produce la apertura de un camino que conduce a una experiencia estética que no está

¹⁵⁴ Xavier Antich, «Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo» en *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, ed. Aurora Fernández Polanco (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2007), 100.

¹⁵⁵ Olivia Navarro, «El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, n.º 13 (2007): 183.

basada en la posesión ni en la aprehensión, sino que abre la veda a una experiencia estética fundamentada en la vulnerabilidad.

Lo que capto inmediatamente cuando oigo crujir las ramas tras de mí no es que hay alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo susceptible de ser herido, que ocupo un lugar que no puedo, en ningún caso, evadirme del espacio en el que estoy sin defensa; en suma que soy visto.¹⁵⁶

Estas notas sartreanas¹⁵⁷ nos permitirían fundar una nueva estética alejada de la tradicional visión unidireccional, en su lugar se reflexionaría sobre los principios de encuentro y de interpelación, es decir, una estética que se basa en un sujeto desvalido.

El propio Sartre pone estas palabras en boca del general Goetz “Mírame, no dejes un momento de mirarme; el mundo se ha quedado ciego, si volvieses la cabeza, tendría miedo de caer en la nada”.¹⁵⁸ El discernimiento de la mirada que posee Sartre conlleva una dimensión estética de gran alcance. Adolece, de lleno, a la naturaleza de la obra como mirada: ni como objeto de representación que va más allá de sí misma, ni tampoco como un objeto que se brinda a finalizar el discurso. De modo que la obra aparece como

¹⁵⁶ Jean Paul Sartre, *El ser y la nada* (Barcelona: Altaya, 1993), 287.

¹⁵⁷ Según Witton Becerra, podemos definir la estética sartreana como “la posibilidad que tiene el hombre de comprender su existencia a través de la experiencia que devela algo de lo más íntegro de nuestra humanidad, la sensibilidad. La estética, pues, es una forma de darle sentido a nuestra existencia, y es posible percatarnos de que desde Sartre se puede entender como una de las instancias de ese sentido”. Witton Becerra, «Posibilidad de una reflexión estética a partir de Jean Paul Sartre», *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, n°. 91 (2004): 201-202.

¹⁵⁸ Sartre, *El ser...*, 302.

mirada. En cualquier obra hay algo que sale al encuentro, va más allá de la simple perspectiva. El retrato de la muchacha contiene algo inmanente a la propia obra: la mirada. Pero esta mirada no se concentra de manera inherente en los ojos, sino que debemos subrayar la importancia de toda la figura. “Toda obra es una mirada que nos espera, porque la mirada es una exposición que nos aborda”.¹⁵⁹

Temáticamente destaca una acuarela por ser dispar a las anteriores, se trata de *Desnudo rojo, mujer embarazada*. En ella observamos una figura femenina que está sentada rodeando con sus manos su prominente vientre. Klimt años atrás había provocado un escándalo por pintar a una embarazada, era algo que la sociedad burguesa del momento no concebía debido a su estricto código moral. Dicho de otra manera, el arte simboliza una amenaza para los convencionalismos de la vida cotidiana debido a que hace ver todo desde una panorámica totalmente diferente. Esto lo podemos ver desarrollado en un texto de Menke, quien sostiene que:

El arte no es soberano porque derrumbe los límites entre experiencia estética y no estética para evidenciarse como superación o desintegración inmediatamente válida por sí misma, sino porque, en tanto que tiene una validez particular, es una crisis para nuestros discursos funcionales.¹⁶⁰

Podemos observar una antítesis entre las figuras femeninas pintadas en las decoraciones de la *Ringstrasse*, las cuales se distinguían por ser seres etéreos y fantásticos —ninfas y sílfides que carecían de vello púbico y de formas

¹⁵⁹ Antich, *Ver para...*, 102.

¹⁶⁰ Cristoph Menke, *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida* (Madrid: A Machado Libros, 1997), 14.

voluminosas— y la imagen de una mujer en cinta quien, con total seguridad, sería una futura madre soltera y desamparada. Mientras que Klimt se atrevió a hacerlo en su madurez, Schiele tuvo el arrojo para hacerlo cuando contaba con la edad de veinte años.

Deja de lado la usual belleza convencional en *La Maliciosa*, un guache donde retrata a su hermana Gertrude. Gerti, como la llamaba él en sus cuadros, aparece representada en una pose brujeril, con un rostro que queda desprovisto de cualquier sentimiento de benevolencia. El amplio sombrero amarillo contrasta vivamente con la desnudez del tórax, los brazos cruzados en señal de exacerbación y la falda negra. En vez de colocar a Gerti directamente sobre el fondo marrón, dibuja una línea blanca sobre la figura para subrayar aún más su contorno. Asimismo, varias capas de veladura blanca recorren los brazos, el pecho y el rostro. Todo ello nos induce a poner en relación la imagen representada con una aparición de la noche de Santa Walpurgia, abadesa que colaboró en la cristianización de las tribus germánicas. Encontramos concomitancias que hasta ahora resultan singulares en el ambiente pictórico vienés, como es el caso de los elementos que recuerdan a Henri de Toulouse-Lautrec y que constituyen una cierta equidistancia con la concepción del retrato de Oskar Kokoschka, quien también se había formado en el ambiente vienés siguiendo los pasos de Klimt y Schiele.

La línea radicalmente expresionista —entendiendo el término expresionista como la representación del sentimiento por encima de la razón— de la pintura de Schiele queda patente en *Muchacha arrodillada, sacando la falda por la cabeza*. La mujer se presenta en una pose que no habíamos visto hasta ahora en sus composiciones:

de rodillas. El ademán de levantarse la ropa con celeridad nos transmite un gesto de lascivia, el cual queda subrayado por la coloración rojiza y el trazo anguloso del cuerpo. Estos elementos convierten a Schiele en el pavor de la burguesía más conservadora.

En 1911 comenzó a ejecutar una serie de dibujos de mujeres supuestamente adormecidas o sumidas en un profundo trance. Las muchachas permanecen en un estado de somnolencia al cerrar los ojos, con lo cual estos no traspasan ninguna imagen. Lejos de ser simplemente observadas en la tranquilidad de su alcoba, estas muchachas están siendo pretendidamente sexualizadas. Esto lo vemos en el modo en el que el artista ha dejado partes de su cuerpo al descubierto. En el caso de *Muchacha yacente, medio vestida*, debido a un pretendido descuido, la camisa que llevaba se le ha subido, dejando sin tapar su pecho. Franz Koppe afirma que el arte proporciona una experiencia en el signo de la consternación:

Al fin y al cabo, la consternación se refiere siempre a la necesidad: quien nada necesita, tampoco puede verse consternado [...] Expresar consternación significa manifestar una modificación de la propia situación de necesidad, también, y no en último lugar, en vista de la situación menesterosa de otros.¹⁶¹

Al acoplar la idea de necesidad con el concepto de consternación, da como resultado la interpretación que Kopper hace del arte, que es “el lugar comunicativamente superior de la consternación”.¹⁶² La estética que propugnaba resulta pertinente para explicar algunas de las

¹⁶¹ Konrad Paul Liessmann, *Filosofía del arte moderno* (Barcelona: Herder, 2006), 158.

¹⁶² Liessmann, *Filosofía...*, 158.

tendencias que tenían como propósito articular los deseos humanos que subyacían en el interior, provocando la consternación de la que hablaba este. En este sentido, la muchacha tendida que está siendo observada respondería a esos deseos humanos ocultos que señala Kopper.

Sorprendentemente, hay un detalle que Schiele introduce en estos dibujos que difiere con respecto a los anteriores: proporciona a las figuras una ubicación concreta. Este elemento es algo que va a caracterizar a los dibujos que hace en 1911. Las muchachas están ubicadas en un ambiente definido tanto espacial como objetivamente, peculiaridad que apenas se puede observar en la obra del artista. Por tanto, la novedad reside en concretar el espacio con mayor nitidez. Las jóvenes, que se encuentran descansando sobre una colcha, están siendo vistas desde arriba. Entonces, ¿Cómo miramos el dibujo, horizontal o verticalmente?

Además de la incertidumbre que poseen estas acuarelas en el espacio y en la perspectiva, aparece un elemento que expone abiertamente cuán distanciado se encontraba Schiele de los modelos de sus coetáneos. Los tejidos son empleados como áreas decorativas para resaltar de manera explícita las partes corporales de las modelos. Mientras que su maestro dotaba a estas áreas decorativas de una tectónica rígida, Schiele las modificaba haciéndolas dinámicas, sirviéndose de la pose de la muchacha para conseguirlo. Además, esto daba una sensación de confusión que ayudaba al artista a aturdir al espectador espacialmente.

Schiele no tenía ningún reparo en escoger como modelos a muchachas muy jóvenes, sin embargo, la desnudez y las poses con las que presentaba a las jóvenes eran altamente inmorales para la sociedad del momento. Esto fue lo que

desencadenó en 1912 el conocido como *Caso Neulengbac*, por el cual el artista tuvo que estar durante unas semanas retenido en prisión:

Para una sociedad cuyas ideas morales oficiales eran tan puritanas como mojigatas, los desnudos de Schiele tenían que convertirse en un escándalo. Por un lado a causa de su simple y agresiva desnudez, que no respondía a ningún código místico o histórico, sino que servía simplemente para el estudio obsesivo del cuerpo desnudo; pero quizá más a causa de su extremo estilo representativo, inquietante y abierto, que privaba al espectador de la posibilidad de mantener la distancia.¹⁶³

El 17 de junio de 1915 Egon Schiele contrajo nupcias con Edith Harms. Esta, quien provenía de una buena familia, había sido educada en un convento y hablaba fluidamente alemán, inglés y francés. Durante su primer año de matrimonio, el artista realizó numerosos bocetos a su mujer, personificándola de manera dulce y melancólica. Al poco tiempo de haberse desposado, Schiele fue llamado a filas. En Bohemia recibió instrucción y en Viena se le asignaron trabajos de guardia y de cancillería, además le permitieron hospedarse en su estudio de Hietzing. Sin embargo, las circunstancias en las que se encuentra hacen que 1916 sea el año más improductivo de toda su carrera artística.

Las indagaciones que había estado haciendo, quebrantando los tabúes y las rígidas normas de la sociedad llegaron a su fin. Entre los años 1916 y 1918 experimentó una etapa de afianzamiento más serena y simplificada que la anterior. Schiele puso término a su vertiente más feroz y volvió la

¹⁶³ Reinhard Steiner, *Egon Schiele 1890-1918: El alma de medianoche del artista* (Köln: Taschen, 2005), 37.

mirada a lo *clásico*, manteniendo eso sí, el espíritu expresionista.

Desnudo femenino boca abajo nos sirve como ejemplo para ilustrar lo dicho anteriormente. Las particularidades que veíamos en la obra de Schiele se muestran mitigadas. Las líneas blancas que ha trazado para dibujar el contorno son blandas y la modelo aparece plásticamente modelada con suaves curvas. La gama cromática que ha empleado gira en torno al marrón, exceptuando algún color colocado con cautela. La muchacha de sendos cabellos apoya su cabeza en su brazo y mira hacia el espectador. Sin embargo, la mirada que proyecta poco tiene que ver con la mirada penetrante y cautivadora a la que estábamos acostumbrados, en su lugar ha dado paso a una mirada apaciguada.

El colofón final del enfrentamiento del artista con la imagen de la mujer, en el sentido de virar hacia lo clásico, lo encontramos en *El abrazo* o *Pareja de amantes II*, el cual recuerda a *El beso* de Klimt. Pero también encontramos evidentes semejanzas con *La novia del viento* de Oskar Kokoschka, como puede ser el movimiento de las telas en las que están apoyados los amantes y el largo cabello ondulado de la mujer, el cual parece estar siendo agitado por una ráfaga de aire. Con este lienzo ha concluido su fase provocativa en la cual invitaba al espectador a ser *voyeur* y, en su lugar, ha seguido la estela del simbolismo. El observador puede participar del momento de unión de ambas figuras mediante un abrazo.

Desde el primer *Desnudo femenino reclinado* de 1908, Schiele ha representado la imagen de la mujer en diversas vertientes, no solo plasmaba mujeres adultas en sus dibujos, sino que también se servía de niñas como las de Krumau y

de adolescentes como la *Muchacha desnuda de cabello negro*. La imagen provocativa de la mujer fue *in crescendo* para después volver a un camino desprovisto de lascivia. A comienzos de su carrera trata de destruir los tabúes a través de formas agresivas y feroces que en ocasiones rozan la fealdad. Sin embargo, como hemos podido ver, al final de su vida reconduce su trabajo a unas formas más apacibles y serenas. *Grosso modo*, observamos que va de la faceta expresionista más salvaje a un expresionismo moderado.

4. Conclusiones

La obra de Schiele ha sido duramente criticada a raíz de sus desnudos, de hecho, en el año 2018, coincidiendo con su aniversario, el artista fue censurado en varios países europeos entre los que podemos citar Inglaterra o Alemania. Con respecto a esta problemática debemos sacar a colación a Kant,¹⁶⁴ quien no solo reflexionó sobre lo bello y lo sublime, sino que también escribió sobre la creatividad estética, la cual se puede vincular con un concepto que se ha minusvalorado en la actualidad: el concepto de genio. Distingue entre dos términos, el de artista y el de genio. Este aspecto de su obra, según Liessmann, es fructífero para los discursos de la modernidad estética.¹⁶⁵ Así Kant señaló: “Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos, se exige genio”.¹⁶⁶

¿Podríamos calificar a Egon Schiele de genio? Su trabajo no fue comprendido en su época y en vistas al centenario de su muerte, parece que el público tampoco llega a

¹⁶⁴ Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Madrid, España: 1997), 117.

¹⁶⁵ Liessmann, *Filosofía...*, 31.

¹⁶⁶ Kant, *Crítica...*, 267.

comprenderlo hoy en día. Kierkegaard fue uno de los primeros, sino el primero, en revelar lo que caracterizaría al artista moderno, que adolece por el mundo y el único medio que tiene para manifestar esta angustia es expresándolo mediante su arte. El alarido de dolor que brota de su interior se puede advertir como un acontecimiento estético, con lo cual, el público y el artista se desvinculan al no entender el primero el problema que padece el segundo. Kierkegaard, al ser consciente de ello, lo enfatizó diciendo que prefería cuidar a los cerdos en Amagerbro que ser un poeta, dado que ni la crítica ni el público iban a entender sus poemas.¹⁶⁷

En cuanto a la crítica que han recibido sus desnudos infantiles, tachar a Egon Schiele de pedófilo simplemente por sus dibujos parece un tanto osado. Sí, exhibe a muchachas jóvenes y niñas desnudas, pero ¿podría decirse que es algo nuevo en la Historia del Arte? Jean-Honoré Fragonard a mediados del siglo XVIII presentó un cuadro de una niña semidesnuda tumbada en la cama jugando con su perro. Posteriormente, en 1894 Edvard Munch realizó su famoso lienzo *Pubertad* en el que aparece una joven de cabello largo desnuda en un camastro. No obstante, la obra de Schiele no ha sido la única en causar controversia. Un cuadro situado en el Metropolitan Museum of Arts, *Teresa durmiendo*, del pintor polaco-francés Balthus, ha sido tildado duramente por sexualizar a una niña. El mundo de la literatura tampoco está exento de polémicas, la novela *Lolita* del escritor Vladimir Nabokov sigue dando que

¹⁶⁷ Soren Kierkegaard, *Escritos de Soren Kierkegaard. O lo uno o lo otro: un fragmento de vida I* (Madrid: Trotta, 2006), 19.

hablar en la actualidad. No podemos imponer nuestro código moral y ético a obras que se realizaron en el pasado. Las acusaciones que Schiele ha recibido de objetualizar el cuerpo femenino, lejos de hundirlo, no han hecho más que difundir su trabajo. De este modo, ¿podríamos decir que el público estaría sufriendo el *síndrome de Tiresias*? El adivino Tiresias se quedó ciego al descubrir a la diosa Atenea bañándose —aunque algunas vertientes de la historia sostienen que a quien vio fue a Hera—, sin embargo, se le otorgó el don de ver el futuro. Pues bien, en la tragedia griega de Sófocles, *Edipo rey*, aparece este adivino acusando al protagonista de que, aunque tenga ojos, es incapaz de ver. Edipo no consigue descubrir que ha matado a su padre y se ha casado con su madre hasta mucho tiempo después y tras saberlo se infringe un castigo terrible: se revienta los ojos y vagará ciego hasta el final de sus días. Probablemente sea esto lo que le pase al público, que por mucho que tenga ojos, jamás será capaz de ver más allá y, por tanto, censurará este tipo de obras por su estrechez de miras. Quizás también debiera perder la vista para realmente ver.

Bibliografía

Antich, Xavier, «Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo» en *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, ed. Aurora Fernández Polanco (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2007).

Artur Molina, José y Sterza Justo, José, «As mulheres de Gustav Klimt», *INTERthesis: Revista Internacional Interdisciplinar*, n.º. 2 (2010).

Bablet, Denis, *Revolution in stage design of the twentieth century* (Nueva York: Leonel Amiel Publisher, 1977).

Becerra, Witton, «Posibilidad de una reflexión estética a partir de Jean Paul Sartre», *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, n.º. 91 (2004).

Benton, Tim y Benton, Charlotte, *Las raíces del expresionismo* (Madrid: Adir, 1983).

Carmona, Carla, «El cuerpo femenino en las obras de Egon Schiele y de Gustav Klimt. Dos concepciones de la mujer en imágenes», *Thémata. Revista de Filosofía*, n.º 46 (2012).

Carmona, Carla, *Egon Schiele. Escritos 1909-1918* (Madrid: La Micro Ediciones, 2014).

Echeverría, Priscilla, «La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012), <http://hdl.handle.net/10486/668002>.

Elderfield, John, *El fauvismo* (Madrid: Alianza Editorial, 1983).

Fischer, Georg, *Egon Schiele 1890-1918: pantomimas del deseo: visiones de la muerte* (Köln: Taschen, 2007).

García, Miguel Ángel, «Vistazos», en *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, ed. Aurora Fernández Polanco (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2007).

Kallir, Jane, *Egon Schiele. Drawings & Watercolours* (Londres, Thames and Hudson, 2003).

Kant, Immanuel, *Crítica del juicio* (Madrid: Espasa, 1997).

Kierkegaard, Soren, *Escritos de Soren Kierkegaard. O lo uno o lo otro: un fragmento de vida I* (Madrid: Trotta, 2006).

Liessmann, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno* (Barcelona: Herder, 2006).

Menke, Cristoph, *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida* (Madrid: A Machado Libros, 1997).

Navarro, Olivia «El «rostro» del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, n.º 13 (2007).

Palacios, Laura María, «Belleza, venustà y virtud: De la bella donna anonima al retrato de la esposa virtuosa en la Venecia de inicios del Cinquecento», *Anales de Historia del Arte*, n.º.28 (2018).

Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada* (Barcelona: Altaya, 1993).

Steiner, Reinhard, *Egon Schiele 1890-19118: El alma de medianoche del artista* (Köln: Taschen, 2005).

VV.AA., *Egon Schiele. Obras del Albertina Museum, Viena*, (Bilbao: Museo Guggenheim, 2012).