

## SILLAS COMO ESTRUCTURAS EN LA ESTÉTICA DE EGON SCHIELE. EL LUGAR DE EGON SCHIELE EN LA VIENA DE WITTGENSTEIN

Carla Carmona Escalera

Universidad de Sevilla

**Resumen.-** Este artículo es parte de un proyecto más amplio que se propone otorgar a la obra del pintor Egon Schiele el lugar que se merece dentro de la que fuera llamada por Allan Janik y Stephen Toulmin "la Viena de Wittgenstein". Proponemos ciertas correlaciones entre la visión estética de Schiele y la filosofía de Ludwig Wittgenstein. Compartimos el enfoque interdisciplinar de Janik y Toulmin. Tal y como ellos se acercaron a los problemas filosóficos de Wittgenstein tomando en consideración el contexto histórico, filosófico y cultural al que pertenecía, hacemos uso de las investigaciones de sus contemporáneos en otras áreas del conocimiento con el fin de obtener una visión de conjunto de su obra. Siguiendo la apuesta de Wittgenstein, prácticamente ignorada hasta ahora, a favor de la crítica de arte, el análisis detallado y crítico de una selección de pinturas sirve de guía a nuestra investigación. Específicamente, estudiamos el uso de las sillas que hiciera Schiele, entendiéndolas como una herramienta compositiva de su lenguaje pictórico. El objetivo de estas páginas es mostrar cómo su manipulación de las sillas ilustra algunas de las batallas de sus contemporáneos, como es el caso de la noción de uso de Wittgenstein, o la contienda contra la ornamentación de Adolf Loos.

**Palabras clave.-** *Wittgenstein, Schiele, uso, forma de vida, gramática pictórica.*

A continuación indagaremos acerca del papel de las sillas en la obra pictórica de Schiele, al tiempo que propondremos ciertas correlaciones entre su visión estética y la de sus contemporáneos, particularmente con la de Ludwig Wittgenstein. Intentaremos re-situar la obra del pintor, con el fin de otorgarle el papel que se merece en lo que Allan Janik y Stephen Toulmin llaman 'la Viena de Wittgenstein'<sup>1</sup>. Proponemos que Schiele se encontraba en primera línea de la batalla entre el *decir* y el *mostrar* explicitada por Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus*<sup>2</sup>, al igual que otras figuras reconocidas por ello, como Adolf Loos, Arnold Schönberg o Karl Kraus<sup>3</sup>.

La mayoría de los estudios de la obra del pintor ha estado intrínsecamente ligada a interpretaciones sobre su biografía<sup>4</sup>; además de haberse llevado a cabo éstos principalmente desde la perspectiva de la historia del arte y no de la filosofía. Este trabajo, dejando su vida personal a un lado y partiendo de la autorrepresentación<sup>5</sup> característica de toda obra de arte, va a tomar su obra como un todo y a analizarla como tal: sin recurrir a nada que no se halle en sus cuadros. Compartimos el enfoque planteado por Kimberly A. Smith a la hora de enfrentarse a los paisajes de Schiele en *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes*<sup>6</sup>. Sirviéndonos del análisis de los cuadros del artista, hemos querido situar su obra en su contexto cultural, partiendo de la idea de que la primera es producto del segundo y viceversa. Ahora bien, por un lado, nosotros intentamos enfrentarnos a la obra completa del artista y no sólo a sus

paisajes, y, por otro, nos ocuparemos de la dimensión ética de su trabajo, lo que implica hacer especial hincapié en la filosofía wittgensteiniana. Coincidimos con Smith en que la razón por la que los paisajes de Schiele han sido prácticamente obviados por los estudiosos del pintor es que la investigación se centró en su vida, girando en torno al mito del genio, y no en el contexto histórico en el que su obra floreció<sup>7</sup>. Pero no sólo se han desatendido sus paisajes. También se han ignorado aspectos fundamentales de sus famosos y abundantemente discutidos retratos, como la sintaxis pictórica que los constituye.

Vamos a permanecer dentro de la filosofía de Wittgenstein para llevar a cabo nuestro propósito. Partiremos del concepto wittgensteiniano de *forma de vida*: una comprensión exhaustiva y abarcadora de toda la realidad compartida por los miembros de una comunidad lingüística en un determinado momento histórico<sup>8</sup>. Si para entender expresiones estéticas uno tiene que describir formas de vida<sup>9</sup>, para entender obras de arte también<sup>10</sup>. Una forma de vida es lo dado, lo que no tenemos más remedio que aceptar<sup>11</sup>. Es el lugar que da cobijo al lenguaje, como el rostro a una sonrisa<sup>12</sup>. Nuestro proceder, además, será wittgensteiniano: la nuestra será una investigación estética que se ayudará de descripciones, comparaciones y ejemplos para conseguir su propósito. Sin embargo, no haremos lo que generalmente ha sido entendido como estética wittgensteiniana. No estamos interesados en el análisis del lenguaje verbal sobre el arte, sino en el lenguaje del arte en sí mismo. Por lenguaje del arte queremos decir las estructuras y otras herramientas compositivas que dan lugar a la coherencia de una pieza particular y de una obra como un todo.

Si bien es cierto que Wittgenstein en *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, su texto más conocido sobre estética, enfocó el análisis del lenguaje verbal, también lo es que en su lección sobre estética incluida en “Filosofía para matemáticos”<sup>13</sup> y en el manuscrito 156a (MS 156a) de 1932-4<sup>14</sup> subrayó que la reflexión sobre una obra de arte en concreto es una vía válida para la investigación estética<sup>15</sup>. Moviéndose hacia la crítica de arte, el filósofo llamó la atención sobre la necesidad de colocar las cosas una junto a otra<sup>16</sup> y de dar explicaciones del tipo de por qué se da una palabra, en lugar de otra, en un determinado poema<sup>17</sup>, siempre dirigiendo nuestra atención a características particulares de la obra de arte en cuestión y describiendo mediante comparaciones<sup>18</sup>.

Pretendemos hallar en pintura lo que Schönberg llamó en música “la idea musical”<sup>19</sup>. Queremos llegar al corazón de la sintaxis de Schiele, de su arte de la composición pictórica. Analizaremos los juegos de lenguaje pictóricos del artista (sus juegos de línea, color y composición) teniendo en consideración que el significado de un término viene dado por el uso que hacemos de él –que el significado es algo a ser rellenado, entendiendo cada pintura como una “actividad” o una “ocasión” que confiere significado a lo que tiene lugar en ella. Es la precisión de su sintaxis la que hace posible que sus pinturas *muestren* sus límites. En estas páginas, estudiaremos el papel de la silla en tanto herramienta de carácter estructural de su pintura. Trataremos de dar razones que expliquen por qué en algunos casos las figuras de Schiele se sientan en

una silla y en otros casos no necesitan del asiento para sentarse. Proponemos que su uso de la silla ilustra muchos de los esfuerzos que el pintor compartió con sus contemporáneos, particularmente con Wittgenstein. El fin de nuestro análisis es permitir que sean las propias sillas pictóricas de Schiele las que *muestran* estas conexiones.

\*\*

A primera vista parezca difícil hablar de estructuras en la obra del joven Schiele. No obstante, si prestamos atención a *Madre y dos niños III* (1917, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere), nos damos cuenta de que la relación entre las tres figuras y el fondo no es directa. Tenidos en consideración los bocetos en papel que Schiele realizara antes de enfrentarse al lienzo<sup>20</sup>, esto se hace aún más evidente. Queremos preguntarnos aquí por lo que media entre ambos planos. Responderemos a esta cuestión a través de un recorrido por diferentes cuadros, analizando sus estructuras, las mediadoras, hasta poder enfrentarnos a lo que sucede en la obra ya citada, que entendemos como a tan sólo un paso de servir como ejemplo de la máxima wittgensteiniana “el significado está en el uso”.

En muchos casos lo que media entre una figura y lo que la rodea es una silla, un recurso común en la historia del retrato<sup>21</sup>. Schiele creó todo tipo de sillas. En el lienzo *Retrato del pintor Paris von Gütersloh* (1918, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts), el fondo y la silla están perfectamente armonizados gracias a que el pintor utilizó la misma paleta para ambos y a la indefinición del asiento, que puede ser considerado casi como un plano más del fondo. La hazaña principal de esta obra es la unificación de este fondo de tres planos (vertical-pared, horizontal-suelo y silla) con una figura que, por un lado, es tratada abiertamente con más detalle y, por otro, cuya paleta difiere de la de los otros elementos. Nuestro pintor lo consiguió tanto por medio de una espontaneidad común a la aplicación de color y a la línea como creando ecos de los colores circundantes en las ropas y en la piel del retratado.

Observando primero la mitad inferior del lienzo, registramos cómo a pesar de la fuerza cortante de la línea con la que Schiele levántase las piernas de su figura, éstas son una con lo que las rodea. En primer lugar, el pantalón, gracias a sombras y reflejos anaranjados, marrones y verdosos, participa de los matices repartidos por el fondo. En segundo lugar, las arrugas del pantalón parecen rendir cuentas a la estructura interna del mismo. Asimismo, la ordenación de los colores elegidos, terrenales, en el lienzo está absolutamente equilibrada. Marrón oscuro en la parte exterior de cada pierna. Naranja-estridente-limón a cada lado de los muslos en escorzo. A la derecha, menos marrón y más naranja; a la izquierda, lo contrario. Son explosiones de color: el color, al igual que la línea-arruga, parece surgir del lienzo y no haber sido aplicado, a modo de florecillas que obedeciesen a los principios internos de la composición. En la parte superior del lienzo hallamos dos fuerzas opuestas pero equilibradas. Por un lado, ecos de los colores del fondo en la camisa del retratado favorecen la coherencia de la composición; por otro lado, el blanco resultante es más limpio que el del pantalón, lo que, junto al tratamiento en

detalle y absolutamente lineal de las manos en tensión, nos recuerda los límites de la figura en relación al todo.

Sin embargo, sus sillas no siempre sirven como puente entre figura y fondo. Hay obras en las que no se da tal sensación de unidad, pues las sillas ofrecidas a sus figuras son torpes, rígidas, de ángulos rectos incapaces de cohabitar con la línea camaleónica que caracteriza a las últimas. Schiele sólo pintó asientos en tres momentos de su vida: en su primera etapa de corte secesionista, durante su periodo en prisión y a partir de un retrato de su suegro que realizó en 1916. Muchos de los casos en los que figuras y sillas no casan son de 1918, último año de la vida del pintor, como sucede en los retratos del Dr. Hugo Koller (1918, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere) y de Victor Ritter von Bauer (1918, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere), de modo que no es el resultado de una técnica todavía poco desarrollada.

Los dos retratos mencionados en el párrafo anterior fueron encargos; es decir, los señores en cuestión no interesaban a nuestro pintor directamente y no los habría retratado si no hubiera sido pagado por ello. Como lo fuera Gustav Klimt, Schiele en su último año de vida fue pintor de la media y alta sociedad<sup>22</sup>. Este interés insuficiente puede justificar la característica falta de integración de las obras –de hecho, podrían incluso ser consideradas inacabadas, pues ese mínimo de coherencia siempre necesario no se cumple. No deja de ser curioso que a la hora de retratar aquello que le tocaba lejos volviese a introducir un elemento propio de sus primeros años. En ninguno de ambos casos la silla consigue lo que en principio se supone su propósito: integrar a la figura en el cuadro. De hecho, realza aún más la distinción entre figura y fondo, subrayando la superposición de la primera. Esta representación de la silla hace que el instrumento funcione de manera distinta a como lo hace en el dibujo y la pintura comentados anteriormente. Wittgenstein defendió en las *Investigaciones filosóficas* que el significado de una palabra aislada no puede ser establecido porque depende de cómo esa palabra es usada en un contexto determinado. Lo mismo podría afirmarse de una silla: su significado no puede decirse al depender éste del contexto y sólo poder ser *mostrado* dentro de y por éste. Del mismo modo que los *juegos de lenguaje* wittgensteinianos *muestran* que el significado de las palabras está en el uso, los cuadros de nuestro pintor, también *juegos de lenguaje*, *muestran* que el significado de cada silla está en cómo es usada en una obra determinada.

Ya sean torpes o sutiles, las sillas están ahí. Schiele era tan consciente del estar ahí de la silla que incluso las pintó como entes, libres de los que se sientan, como es el caso de varios de los dibujos que realizó mientras estuvo en prisión en 1912. Observemos *El arte no puede ser moderno; el arte es eterno* (1912, Viena, Albertina). Entendemos estas sillas como *utensilios* heideggerianos, cuyo ser es erigido en el cuadro gracias a la extrañeza que la obra de arte produce<sup>23</sup>. Aplicando a estas sillas lo que Heidegger afirmase acerca de la obra de arte en relación al lienzo de 1886 de Vincent Van Gogh *Un par de botas* (1886, Ámsterdam, Van Gogh Museum) en su escrito *El origen de la obra de arte*, defendemos que estos dibujos de Schiele nos enseñan la *verdad* de una silla. El artista intentó alcanzar el ser de una silla como había hecho hasta entonces con el de sus figuras. Es comprensible que

Schiele las tratase como antes hiciera con sus figuras, pues en prisión tenía a poco más que a ellas por compañeras. Las sillas son sometidas a las mismas perspectivas que aquellos magníficos desnudos que realizara en 1910 –como el lienzo *Desnudo masculino sentado (autorretrato)* (1910, Viena, Leopold Museum) analizado a continuación– y las sobreviven con agilidad, adaptándose al medio. En los dibujos de prisión, como en aquellos desnudos, el fondo (el color del papel) es, a lo sumo, un plano, pues en el último caso ni siquiera se puede hablar de él como superficie de apoyo, dado que la silla y la jarra no terminan de marcar con claridad su dirección.

La rigidez de la que antes hablábamos alcanza su máxima expresión en las que podrían ser consideradas sillas-radiografías, de las que hallamos un ejemplo en el *Retrato de la mujer del artista, sentada* (1918, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere), que no era un encargo. La figura está claramente separada del fondo y no gracias a la silla, que más bien parece un intento fallido de justificar el estar sentada de la figura. La silla recibe un tratamiento similar al fondo: ambos de tonos muy oscuros, aunque en la primera las pinceladas son más pequeñas y predominan los tonos verdosos. El pintor insinuó la distinción entre silla y fondo mediante una especie de halo negro que rodea a la primera, una línea-contorno que a veces se funde con el segundo y la introducción de brillos amarillos. Esta silla no tiene carácter alguno. Si volvemos a las que retratara en su celda, no encontramos nada en común entre ellas. La afirmación de que son iguales, de que ‘entran en el mismo cajón’, pone de relieve la pobreza de nuestros conceptos; es como afirmar que un ser humano y una muñeca con la apariencia de un ser humano son de la misma especie. Del ser-silla de esta silla no queda nada. Habría que hablar de caricatura, de máscara, de radiografía<sup>24</sup>. Y es que bajo la etiqueta ‘silla’ sólo encontramos la radiografía de una silla. Nietzsche ya lo dijo en su ensayo de 1873 *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*: un concepto es sólo una metáfora gastada<sup>25</sup>. Para funcionar como un concepto, una palabra tiene que abandonar toda aspiración a reflejar la experiencia individual a la que debe su propia existencia y ajustarse a innumerables casos ‘similares’. Con esta silla, nuestro austriaco nos devolvió nuestro concepto ‘silla’, poniendo de relieve cómo el ser humano se ve forzado a elegir entre el concepto y los entes particulares, pues, como afirmase Nietzsche, “todo concepto se forma igualando lo no-igual”<sup>26</sup>. Por tanto, no sólo el mundo está *desperdigado* en fragmentos: aquellos que consideramos idénticos no lo son. La obra de Schiele ofrece una alternativa a la violencia ejercida mediante el lenguaje ordinario. Sus diferentes representaciones de una silla cuestionan las pretensiones de universalidad del concepto ‘silla’ y establecen que entre todos los entes que llamamos sillas no hay más que *familias de parentesco wittgenstenianas*.

Continuemos nuestro camino. Hay otros casos, sillas-ornamento, en los que, a pesar de que el asiento ocupa gran parte del espacio compositivo, la silla no funciona como tal, de modo que no se puede decir que ‘esté ahí’. Se trata de las primeras pinturas y dibujos de Schiele de marcada influencia secesionista. Mírense los retratos de 1909 de los pintores Antón Peschka (1909, Nueva York, Galerie St. Etienne) y Hans Massmann (1909, Zug, Kunsthaus Zug). El asiento del primero tiene el mismo tratamiento bidimensional que las zonas abstractas de los cuadros de Gustav Klimt; es más, el que precediera a nuestro joven

artista pintó asientos de esta forma años antes, por ejemplo en *Retrato de Fritza Riedler* (1906, Viena, Österreichische Galerie Belvedere). Klimt solía tratar distintas áreas de sus cuadros bidimensionalmente, como los vestidos, los tocados o los asientos. La oposición entre lo bidimensional y lo tridimensional se extiende a toda la obra madura de Klimt; de hecho, también la encontramos en sus paisajes, donde las copas de los árboles son bidimensionales y, sin embargo, hay profundidad marcada por los troncos<sup>27</sup>.

Aunque en estos primeros cuadros Schiele aún no hubiera conseguido el control sobre el volumen que caracteriza su obra posterior, es evidente la oposición entre la bidimensionalidad de los asientos y la tridimensionalidad de las figuras. El asiento, lejos de ser un instrumento que está siendo usado, es artificio, mera ornamentación que no está ahí por sí misma, sino como complemento de la determinada pose que mantiene el retratado. No es el asiento el que impone la pose, sino al contrario. Si el artista hubiera decidido retratar a Peschka con los brazos ligeramente más elevados, habría construido más alto el sillón. Si le hubiera interesado una figura más reclinada, le habría bastado con exagerar la curva del respaldo. Estas modificaciones no tendrían consecuencia alguna en un asiento sin estructura que se alza como una pared sin derecho ni a ladrillo ni a cemento. Esta silla-ornamento, absoluta apariencia, es contraria a aquello que dijera Loos acerca de cómo los objetos habían de diseñarse de acuerdo a cómo iban a ser usados. Kraus afirmó que lo que los diferenciaba a Loos y a él de *los espíritus positivos* era que mientras ellos distinguían entre un orinal y una urna, los últimos usaban el orinal como urna y la urna como orinal indistintamente<sup>28</sup>. Al igual que Wittgenstein halló el significado de una palabra en su uso, Loos entendió que un edificio tenía que ser diseñado de acuerdo a su dimensión funcional. El uso está a la base de tanto las palabras como la arquitectura.

Loos luchó con la navaja krausiana contra los clichés sobre el gusto prevalecientes en la vieja Viena<sup>29</sup>. Su crítica estuvo principalmente dirigida a la pulsión *Jugendstil* de crear un estilo sirviéndose de una colección de, en su mayoría, ornamentos arqueológicos, entre los que las piezas consideradas más exquisitas consistían en nuevas 'invenciones' ornamentales que, según Loos, probaban el ocaso cultural no sólo del grupo de artistas, sino también de la sociedad<sup>30</sup>. Eso no es todo. Esta iniciativa partía de la ilusión de que Austria necesitaba un estilo. La Secesión estaba intentado llenar un vacío inexistente con sus insustanciales ornamentos. Para evitar este tipo de abuso arquitectónico, Loos insistió en la distinción entre arte y utilidad que le llevó a afirmar que un arquitecto, lejos de ser un artista, es un artesano. Parafraseando lo que Loos dijera en su manifiesto 'Reglas para construir en las montañas', un arquitecto no debe pensar en el tejado de un edificio, sino en la lluvia y en la nieve<sup>31</sup>. En otras palabras, un tejado debe diseñarse de acuerdo a su función: proteger a las personas de las condiciones climáticas de un lugar determinado. De la misma manera, el diseño de una silla debe ser consecuente con la manera precisa en que la gente de una determinada cultura se sienta. Volviendo al cuadro del que partió esta discusión, el sillón sobre el que nuestro pintor sentara a Peschka debería haber sido construido según este principio y no en función de cómo quedase mejor la composición. Dado que el arquitecto vienés entendió los objetos como manifestaciones de la vida de una sociedad,

los únicos cambios en los utensilios que consideraba admisibles habían de ser fruto de modificaciones en las formas de vivir de dicha sociedad.

Por otro lado, existen dentro de la pintura de Schiele sillas bien definidas que están siendo usadas claramente, como sucede en el cartel que Schiele realizara para la Exposición de la Secesión de 1918, *Los amigos (Mesa redonda)* (1918, Vienna, Albertina). En este caso, un conjunto de sillas es usado por una serie de comensales-devoradores-de-libros alrededor de una mesa. La introducción de la mesa subraya el estar sentados de los protagonistas, pues no sólo están sentados, sino que lo están a una mesa. Estas sillas *contextualizan*. Schiele se retrató junto a un grupo de sus compañeros pintores en este cartel en el que la silla facilita a los personajes un lugar donde con-centrarse y, es más, desde el que partir; al fin y al cabo, un origen. Por un lado, los retratados no parecen independientes de sus respectivos asientos. Hay algo en común entre cómo son retratados los asientos en esta obra y la concepción aristotélica de *lugar natural*<sup>32</sup>. Justo como en la física aristotélica todo cuerpo se mueve hacia su *lugar natural* y deja de hacerlo cuando se encuentra en él, estas figuras parecen haber encontrado el lugar que les es natural: sus sillas. Cada silla, al tiempo que lo conforma, ofrece a cada inquilino un hogar. Esta interdependencia entre figura y silla queda también reflejada en que ambas son tratadas de la misma manera tanto a nivel pictórico como lineal. Sus respectivos planteamientos, esquemáticos en extremo, parecen responder a la misma fuerza compositiva. Se intercambian colores o disfrutan de tonos idénticos. La figura que está en el extremo inferior izquierdo es de color tierra-rojizo y su silla tiende a un amarillo óxido de hierro similar al de la túnica del señor que tiene a su izquierda. Hay unos señores de blanco sentados en sillas de blanco y otros en asientos del mismo naranja que el ropaje y la silla de un Schiele-anfitrión. Por otro lado, aunque juntos, todos a la misma mesa, cada uno tiene su sitio, muy bien delimitado por la estructura-silla que está usando. La estructura no sólo facilita un lugar, sino que lo crea; lo levanta (*aufstellt*), como dijera Heidegger de la obra de arte en general a lo largo de *El origen de la obra de arte*. En el extremo inferior hay dos sillas desocupadas (la central ha sido interpretada como el sitio vacante que dejara Klimt tras su muerte –que había acontecido poco antes de que Schiele realizara el cartel). Frente a las sillas sin ocupar, dos libros abiertos que se unen al grito de los asientos que exigen ser usados. Este grito es tal que confiere a las sillas abandonadas la presencia suficiente como para usarse a sí mismas.

Finalmente, podemos enfrentarnos al cuadro de 1917 del que partíamos, *Madre y dos niños III*, en el que las mismas figuras son sillas: figuras-silla<sup>33</sup>. Se observan en las esquinas inferiores del cuadro dos patas (la de la izquierda es bastante más visible que la de la derecha, pues la porción que se ve de ésta, aunque más gruesa, es más pequeña y está parcialmente ensombrecida) que se funden con las telas de los diferentes mantos y ropajes que envuelven a las figuras hasta tal punto que parecen inseparables de éstas. El resultado de esta masa aglomerada es la sensación de que las patas son parte de las figuras-tapicería, parecen ‘ser de éstas’. Ayudadas por estas patas torpes y los motivos<sup>34</sup> de sus ropas, las figuras se sirven de sillas a sí mismas. La ligera iluminación del fondo justo en los contornos de las figuras hace que el halo

creado recuerde a posibles respaldos fantasmagóricos<sup>35</sup>. El hecho de que el conjunto responda a un esquema triangular, como puede observarse especialmente en el boceto<sup>36</sup>, subraya su función estructural (dimensión que cubriría a la perfección, pues no hay estructura más sólida que la triangular). Todo esto hace que la silla esté latente.

Sin embargo, como ya anunciamos, hay un paso más en ese camino donde el significado se halla en el uso, pues se dan casos en los que la silla no se representa, sino tan sólo su uso, el sentarse, como sucede en muchos de los retratos y autorretratos que Schiele realizara en 1910, fecha que marca el comienzo de su propio estilo. Véanse, por ejemplo, *Retrato del editor Eduard Kosmack* (1910, Vienna, Österreichische Galerie Belvedere), *Retrato de Arthur Roessler* (1910, Vienna, Historisches Museum der Stadt) y el ya mencionado *Desnudo masculino sentado*. En los tres cuadros, a pesar de que no quede rastro alguno del asiento, las figuras están claramente sentadas. Schiele introdujo ejes horizontales y verticales muy definidos en sus figuras para conseguirlo. En *Desnudo masculino sentado*, los muslos marcan el plano del asiento y el torso el del respaldo. La extrema perpendicularidad de las mitades superior e inferior de la figura (lo mismo sucede en las otras dos obras) no puede ser natural; ha de ser consecuencia de una silla (muy rígida, por cierto) de la que sólo queda registrado el uso que de ella hace la figura (o quizás la huella del uso que de la figura hiciera el artefacto). Al igual que hiciera en *Retrato de Arthur Roessler*, en *Desnudo masculino sentado* Schiele ‘mandó’ las piernas en direcciones perpendiculares entre sí, a su vez, como dijimos antes, perpendiculares a la dirección del torso. A pesar del pésimo historial académico de nuestro artista, parece que algo le quedó de sus primeras incursiones en matemática, pues este desnudo encarna el familiar sistema de ejes de coordenadas xyz. Lo primero que tuvo que hacer para usar eso que no está fue erigir el espacio donde va a ser usado, lo que logró creando dichas direcciones en una figura. La figura, por un lado, está conformada por dicho uso, como si llevase a la silla dentro de sí, y, por otro, engendra el espacio, el contexto, donde poder vivirlo (el uso). En *Retrato del editor Eduard Kosmack*, las direcciones de los muslos no son perpendiculares, sino paralelas. A pesar de que la configuración de la figura es más débil que en los casos anteriores, la sensación espacial se mantiene gracias al recogimiento de la pose del editor, cuyo torso, algo más encorvado que los ya mencionados, parece tender a las rodillas, especialmente por la inclinación de los hombros, levantando un lugar.

Loos estableció una relación inversamente proporcional entre la necesidad de decorar de un pueblo y su grado de civilización: de modo que cuanto más primitivo fuera un pueblo, de más ornamentación se serviría<sup>37</sup>. El arquitecto entendía que la “auténtica” evolución cultural estaba ligada a la superación del ornamento, es decir, a la eliminación del ornamento de los objetos que nos rodean. En muchos de los retratos que realizara entre 1910 y 1915, Schiele llevó esta idea a su radicalización, pues representó el uso prescindiendo del objeto, es decir, no pintó la silla, sino el sentarse. Y no hay mayor desnudez que la del objeto no presente físicamente cuyo uso sí está en el cuadro. Ya no cabe hablar de estructura latente, pues lo que Schiele consiguió recoger de esta forma es la fuerza que mantiene en pie a toda estructura: el uso.



\*\*

Consideramos el tour que acabamos de completar como un campo de batalla a pequeña escala donde el decir y el mostrar han medido sus fuerzas. Ilustra algunos de los conflictos a los que los contemporáneos de Schiele tuvieron que hacer frente a la hora de ser fieles a sus principios éticos. Todas las obras analizadas no están al mismo nivel. Algunas de ellas son más consistentes con los esfuerzos de los contemporáneos de Schiele que otras. Si las que hemos llamado sillas-ornamento representan precisamente aquello de lo que Loos quería distanciarse en su lucha contra el ornamento, las últimas tres obras alcanzan una liberación de la ornamentación que quizás ni el propio Loos fuera capaz de alcanzar en arquitectura. Las maneras diferentes mediante las que el joven pintor se ocupó de las sillas muestran de forma ejemplar la idea de que entre todo lo que llamamos “sillas” no hay más que familias de parentesco wittgensteinianas. Schiele no subordinó sus sillas a ningún concepto o definición. Sería difícil encontrar algo que se acerque más a la máxima wittgensteiniana “el significado está en el uso”. De hecho, el artista radicalizó la idea de Wittgenstein al *pintar* el mismo “uso”.

---

1 (1973) JANIĆ, Allan; TOULMIN, Stephen, *La Viena de Wittgenstein*, Touchstone, Nueva York.

2 (1980) WITTGENSTEIN, Ludwig, *Schriften 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 7-83. En este tratado, el filósofo quiso establecer los límites de lo decible, al tiempo que buscaba el máximo rigor. Acerca de lo indecible guardó tanto silencio como le fue posible entonces. Su decir riguroso, consciente de sus límites, llamaba la atención sobre lo no-dicho, mostrándolo (aunque no habló de lo más importante, estaba presente en tanto límite de lo dicho). El austriaco trató de liberar su decir de todo carácter totalizador. Reafirmando su renuncia a lo místico, el decir se convirtió en una diversidad de juegos infinita en las Investigaciones filosóficas (WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen, Schriften 1*, pp. 279-455.)

3 Lo contrario fue probado erróneo por los ya clásicos estudios de Janik y Toulmin; CACCIARI, (1978) Massimo, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milan; (1997) CACCIARI, Massimo, *Posthumous People: Vienna at the Turning Point*, Stanford University Press, California, (1980) SCHORSKE, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture*, Alfred A. Knopf, Nueva York.

4 Estos trabajos nos parecen deficientes porque prestan más atención al artista que a su obra. Como apuntó Nicolas Powell en la reseña de la obra de (1974) COMINI, Alessandra, *Egon Schiele's Portraits*, University of California Press, California, que hiciera para (1976) *Burlington Magazine* 118, no. 879, p. 439, un título más apropiado hubiera sido “Schiele visto a través de sus retratos”. Es más, algunos autores se pronuncian injustificadamente sobre la vida privada del artista, como es el caso de algunas de las conclusiones a las que llegó Comini acerca de la sexualidad del pintor. Acerca de la invalidez del enfoque meramente biográfico y del estado actual de la investigación sobre el pintor, cf. SMITH, Kimberly A., *Between Ruin and Renewal: Egon Schiele's Landscapes*, Yale University Press, New Haven, pp. 1-7.

Sin embargo, no se pone en duda la relevancia de los estudios biográficos. Todos los estudiosos de la obra de Schiele deben su conocimiento acerca de su vida y su carrera artística a tres autores principales que las han investigado cuidadosamente, dedicándoles varios volúmenes por separado: Comini, Jane Kallir y Christian M. Nebehay. De hecho, por poner dos

ejemplos cruciales, Kallir puso en pie el catálogo razonado de la obra del artista más completo, usado en este trabajo [(1990) KALLIR, Jane, *Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné*, with an essay by Wolfgang G. Fischer, Harry N. Abrams, Nueva York], y Nebehay recogió en 1979 toda la documentación que se conocía de Schiele hasta la fecha en un solo libro [(1979) NEBEHAY, Christian M., *Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte*, Residenz Verlag, Salzburgo].

5 Parafraseando a Wittgenstein, la obra de arte no trata de comunicar otra cosa que a sí misma (“Das Kunstwerk will nicht etwas anderes übertragen, sondern sich selbst”), (2006) WITTGENSTEIN, Ludwig, *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlass/ Culture and Value. A Selection from the Posthumous Remains*, 2nd rev. ed. with English translation), ed. Georg Henrik von Wright in collaboration with Heikki Nyman, revised by Alois Pichler, trans. Peter Winch, Basil Blackwell, Oxford, p. 67.

6 Lejos de querer descalificar el enfoque del historiador del arte, subrayamos la falta de perspectiva filosófica en torno a esta cuestión. Las aproximaciones filosóficas han sido breves y tangenciales. Si Janik señaló en varias ocasiones la sintonía de Schiele con figuras de la talla de Georg Trakl, cf. (1995) JANIK, Allan, *Central European History* 28, no. 1, p. 99, poeta al que el estudioso austriaco ha colocado en un lugar privilegiado dentro de la vida cultural y artística de la Viena finisecular, nunca se ha ocupado de la obra del pintor. Salvando la distancia de sus respectivos enfoques, al igual sucede en el trabajo de Massimo Cacciari, quien tras indicar que Schiele compartió los impulsos de sus contemporáneos en *Krisis*, dedicó unas páginas al pintor en *Posthumous People*, pp. 143-146, vinculándolo también al poeta. Schorske, que se centró en Klimt y en Kokoschka (*Fin de siècle-Vienna*, 208-278, 322-366) no mencionó a Schiele. En España, Joseph Casals ha dedicado a nuestro pintor una sección en su libro (2003) *Afinidades Vienesas*, Anagrama, Barcelona, pp. 426-446, pero sus reflexiones parten de lo biográfico y no tienen otro objetivo que señalar la participación de Schiele del espíritu común reinante en aquella Viena de afinidades –y disonancias– ya estudiadas por Cacciari y con anterioridad por Janik, Toulmin y Schorske.

7 Smith, *Between Ruin and Renewal*, 6.

8 Nos hemos servido de los adjetivos de Kjell S. Johannessen, quien explica con una claridad envidiable el concepto wittgensteiniano en (1990) “Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)”, *Daimon* 2, pp. 168-169.

9 (1983) WITTGENSTEIN, Ludwig, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett, compiled from notes by Yorick Smythies, Rush Rhees and James Taylor, Basil Blackwell, Oxford, p. 8; p. 11.

10 Hagberg muestra esto mismo de una forma magnífica a partir del fresco *La escuela de Atenas* en (1994) HAGBERG, Garry, *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 79-80.

11 Wittgenstein, 1980, p. 539.

12 *Ibid.*, §583.

13 Nos serviremos de la transcripción de Moore, (1959) MOORE, George Edward, *Philosophical Papers*, Allen & Unwin, Londres, pp. 312-315.

14 WITTGENSTEIN, Ludwig, Wittgenstein Source: Bergen Facsimile Edition, ed. Alois Pichler in collaboration with H.W. Krüger, D.C.P. Smith, T.M. Bruvik, A. Lindebjerg and V. Olstad. Wittgenstein Archives at the University of Bergen, Uni Digital.

15 Johannessen ha puesto de relieve esta segunda vía en su estudio del campo de aplicación de la estética de Wittgenstein, (2004) JOHANNESSEN, Kjell S., “Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, en Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy, ed. Peter Lewis, Ashgate, Aldershot, pp. 13-24.

16 Moore, *Philosophical Papers*, p. 315.

17 *Ibid.*, p. 314.

18 MS 156a, pp. 53-4 (Wittgenstein, BFE).

19 Schönberg, al igual que Loos hizo en arquitectura, defendió que la música no podía ser subordinada a ninguna estructura externa. Propuso que lo verdaderamente crucial de una pieza musical es su estructura, la idea musical, cf. (1984) SCHÖNBERG, Arnold, *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Stein, University of California Press, Berkeley, p. 123.

20 Los bocetos se encuentran en el libro de bocetos no. 13 (páginas: 28, 77, 80-85, 87, 90-94, 105 y 125) recogido por Jane Kallir en el catálogo razonado al que nos venimos refiriendo.

21 El 'Retrato del Papa Inocencio X' (1650) de Diego Velázquez, como todas las diferentes obras que Francis Bacon realizó a partir de ese cuadro a lo largo de su vida tres siglos después, es un hito en aquello a lo que podríamos referirnos como una historia del uso del asiento en el retrato.

22 Ahora bien, Schiele, a diferencia de Klimt, no se dedicó en sus retratos exclusivamente a reflejar la alta sociedad. Mientras no se ha conservado dibujo alguno de Gustav Klimt de mendigos o personas de clase media o baja, pues todos sus retratos son de personas de bien y sus dibujos a partir de modelos nunca dejan entrever la precaria vida que éstas llevaban, tanto nuestro joven pintor como el que lo tomara como rival, Oscar Kokoschka, dejaron constancia de las condiciones de vida de las clases bajas. Como apuntamos en el capítulo anterior, Schiele retrató a muchos niños y familias pobres, como es el caso del lienzo ya mencionado *Madre y dos niños*. Además, el tratamiento pictórico tanto de Schiele como de Kokoschka, al contrario que la estilización propia de Klimt, parece consistente con dichas condiciones de vida. A pesar de las buenas intenciones de Gustav Klimt, quien defendía pintar para todos, no cabe duda alguna de que el suyo fue un arte de ricos. Si se observan fotografías de los suburbios vieneses de finales de siglo, no deja de sorprender el abismo que los separa del edificio de la Secesión o de las obras del artista. De hecho, tras la polémica que despertaron los paneles que realizara para la universidad y el *Friso de Beethoven*, Klimt abandonó toda pretensión pública, dedicándose abiertamente al arte para unos pocos. Esta nueva postura quedó reflejada en su *Nuda Veritas*, donde incluyó la famosa cita de Schiller.

23 Esto también lo hizo el Schiele prisionero con otros utensilios-herramientas, como la cama, la puerta de la celda, los escobones y los cubos de la limpieza.

24 Lo mismo podría decirse de la figura, tan rígida que se asemeja a una muñeca. Hemos llamado atención sobre las figuras-muñeco de Schiele – por ejemplo *Dos muchachas*, yaciendo entrelazadas (1915, Viena, Albertina), dibujo en el que el rostro de la derecha parece, literalmente, de juguete.

25 (1988), NIETZSCHE, Friedrich, *Antología*, ed. Joan B. Llinares, trad. Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña, Península, Barcelona, p. 44.

26 *Ibid.*, 44.

27 Sobre el uso de lo bidimensional en los paisajes de Klimt, cf. (2006) KOJA, Stephan (ed.), "Absolutely engulfed in the Beauty of Illusion", *Gustav Klimt: Landscapes*, ed. Stephan Kojá, Prestel, London, pp. 37-8. La diferenciación llega incluso a cargarse de significado, pues Klimt se sirvió de dicha oposición para distinguir entre lo ideal y la realidad (*Ibid.*, 46 (nota a pie no. 33)).

28 (1987) KRAUS, Karl, *Schriften*, vol. 8, Suhrkamp, Suhrkamp, p. 341.

29 Para la relación entre Loos y Wittgenstein, cf. (2006) JANIK, Allan, *Assembling Reminders*, Santérus Academic Press, Estocolmo, pp. 163-182.

30 "Architektur", in (1962) LOOS, Adolf, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, Herold, Viena, p. 102.

31 (1913) LOOS, Adolf, "Regeln für den, der in den Gebirgen baut", *Der Brenner* 4, no. 1, pp. 40-1.

32 La teoría aristotélica de la gravedad establece que todos los cuerpos se mueven hacia su lugar natural. Aquellos cuyo lugar natural se encuentra en el centro de la tierra tienden hacia éste y aquellos cuyo lugar natural está en las esferas celestes se alejan del centro de la tierra hacia el cielo y la luna.

33 Pensamos que las estatuas bloque egipcias (que unen cuerpo, brazos y piernas) pueden haber inspirado a nuestro joven pintor. Lo que no sería de extrañar, dado el gusto y conocido interés de Schiele por el arte egipcio y su tendencia a servirse de imágenes ajenas – sacadas, por lo general, de libros de bibliotecas ajenas o de la propia – para su proyecto artístico. Por ejemplo, es evidente la influencia del lienzo 'La gran ola' de Hokusai en su 'Torrente en la montaña (cascada)' (K P332); por cierto, Schiele tenía una buena reproducción de la obra del japonés en un libro de su biblioteca, cf. (1904) PERZYNSKI, Friedrich, *Hokusai*, Delhagen & Klafing, Leipzig, p. 83. Además, el artista tuvo acceso a la obra de Gaston Maspero sobre arte egipcio de gran éxito en su época ((1913), MASPERO, Gaston, *Geschichte der Kunst in Ägypten*, Julius Hoffmann, Stuttgart), en la que aparecen varias reproducciones de este tipo de estatuas. El libro pertenecía a la biblioteca de su patrón August Lederer. Schiele

tomó nota del título en uno de sus cuadernos de bocetos (cf. 4. Sketchbook, 1912-13/ Albertina, ESA 318 no. 2).

Estas estatuas parecen haber fundido cuerpo y asiento. Esto es especialmente evidente si se tienen en cuenta las estatuas sentadas más convencionales recogidas por Maspero. El cubo en el que se funden las extremidades y el torso de la figura es similar al asiento en el que figuras egipcias más convencionales se sentaban. El cubo podría interpretarse como la susodicha fusión de extremidades o torso o como un asiento sobre el que sólo se coloca la cabeza. Cabe poner de relieve la importancia que los egipcios daban al asiento. Recordemos que Isis significa asiento o trono. La diosa Isis es la encarnación del trono egipcio. Ella y su hermano y marido Osiris fueron los primeros soberanos. Es más, se la considera madre de Horus, el primer rey de Egipto, y, por lo tanto, madre de los subsiguientes faraones.

También llama la atención la semejanza entre la rigidez de las extremidades de las estatuas egipcias y las de las figuras de Schiele. Muchas de estas estatuas, además, carecen de extremidades superiores, como es el caso de 'Königin Nefret' (Museo del Cairo, imagen no. 217 en el libro de Maspero). Parecen estar mutiladas, como muchas de las figuras de nuestro artista.

Por otro lado, es evidente la influencia de las estatuas de pie egipcias en el lienzo 'La virgen' (K P305): los brazos a los lados, pegados al cuerpo y estirados, las manos cerradas, un pie más adelantado que el otro y la posición frontal de la figura. (Debo esta observación a mis conversaciones con el Dr. Johann Thomas Ambrózy. También debemos agradecerle la información referente al libro sobre Hokusai al que nos referimos más arriba).

34 El hábito austero de la madre se ve contrarrestado por los vestidos de los niños, para los que Schiele tomó elementos del arte popular. Schiele ya introdujo esta estética en una aguada sobre el mismo tema de 1915, *Madre con hijos, con juguetes y ornamentos en los márgenes laterales*, en cuyo reverso anotó que se trataba de un boceto para el diseño de un bolso para Edith. El gusto de Schiele por los motivos campesinos vendría a apoyar la diferencia que establecimos entre Klimt y él en la nota no. 22.

35 Los respaldos podrían ser consecuencia de las sombras de las figuras proyectadas en la pared. Ahora bien, estas sombras son más claras que el fondo, como si sobre cada figura se estuviera proyectando un foco de luz, de modo que el oscuro fondo es, a su vez, iluminado en tres momentos independientes.

36 El boceto al que nos referimos quedó recogido en la vigésima página del que es conocido como el octavo cuaderno de bocetos del artista (1989) NEBEHAY, Christian M. (ed.), *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbucher*, Verlag Christian Brandstätter, Vienna, p. 205). Si la pintura y el boceto se comparan es difícil no estar de acuerdo en la magnífica capacidad de simplificación del artista, pues siendo el boceto simple en extremo, todo el cuadro está contenido en él.

El boceto también nos sirve para ver cómo las patas 'son' del conjunto en su totalidad, pues parecen los extremos de una mesa cubiertos por una pesada camilla de la que formarían parte los rostros.

37 Cf. "Ornament und Verbrechen", en *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, vol. 1, 276-288.