

Egon Schiele: análisis ético-formal de su obra pictórica.

Carla Carmona Escalera

Departamento de Metafísica, Corrientes
Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política.
Universidad de Sevilla.

Director: Dr. Manuel Barrios Casares.

Supervisor del trabajo en el extranjero: Dr. Allan Janik (requisito
para la Mención Europea en el Título de Doctor)

Agradecimientos

Son muchos los que han contribuido al desarrollo de este trabajo, que habría sido imposible sin la Beca Predoctoral del Plan Propio de la Universidad de Sevilla disfrutada desde enero de 2006 a diciembre de 2009 y las tres ayudas para estancias breves en el extranjero correspondientes.

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi familia y amigos el apoyo a lo largo de los últimos cinco años. El tutor y director del presente trabajo, Manuel Barrios Casares, también ha sido un fuerte pilar cuando las fuerzas me flaqueaban. La originalidad de este trabajo es, en gran parte, fruto de su confianza, pues fue capaz de vislumbrar desde los inicios que aquellas intuiciones primeras llegarían a buen puerto y no estuvo dispuesto a dar su brazo a torcer cuando hubo que hacer frente a los altibajos característicos de este tipo de investigación. He tratado de hacer el mejor uso posible de sus generosas y fecundas sugerencias y reveladores comentarios críticos, que seguirán alumbrando con toda seguridad el curso de mi trabajo posterior. El papel que jugara en la concesión de la beca mencionada arriba es ineludible y nunca podré dejar de agradecerle el aire desprendido con el que ha hecho frente a las numerosas cuestiones burocráticas que se han planteado en los últimos cinco años en relación a eso. También me gustaría agradecer al Director del Departamento de Metafísica, Corrientes Actuales, Ética y Filosofía Política, José Manuel Sevilla, el apoyo a lo largo de los años en los que he estado vinculada al departamento, así como su orientación y desinteresadas y oportunas recomendaciones. Fue junto a los profesores Pablo Badillo y Jesús Navarro miembro del tribunal de evaluación del trabajo de investigación que precedió a la presente tesis doctoral. Debo a los tres gratitud por sus consejos y comentarios críticos, que he tenido en consideración a lo largo de la realización del trabajo y espero poder retomar en el futuro.

El papel que han jugado determinados profesores de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla en mi formación es irremplazable.

José Antonio Antón, nunca mejor dicho, me abrió la puerta a otros mundos, iniciándome en cuestiones que me son muy caras con una generosidad extraordinaria. Teresa Bejarano me transmitió desde la primera clase suya a la que asistí su pasión por la filosofía del lenguaje. Su intuitiva confianza en mi trabajo ha sido una verdadera fuente de inspiración. A Gemma Vicente y a José Luis Mancha me gustaría agradecerles, sobre todo, tantas discusiones sobre el presente trabajo y otras cuestiones de las que tanto provecho he sacado en todos los niveles a lo largo de lo que pronto será una década. A Carmen Hernández debo grandes conversaciones de carácter interdisciplinar que partieran de cuestiones de la lógica y de la filosofía de la ciencia. A los profesores César Moreno y Antonio Gutiérrez me gustaría agradecerles especialmente dos sugerencias muy similares que me hicieron hace años de gran impacto en el presente trabajo.

A Johann Thomas Ambrózy debo grandes conversaciones en torno a Egon Schiele y su ayuda ilimitada a la hora de facilitarme material referente al presente trabajo o las diferentes estancias disfrutadas en Austria. Nuestra amistad ha sido una puerta sin igual a esa gran Kakania retratada por Musil. Al Prof. Günther Pöltner me gustaría agradecer la generosidad de haberme ayudado en mi primera estancia en Viena. Al Prof. Patrick Werkner debo una importante conversación en torno al lenguaje pictórico de Schiele. Las otras dos estancias de investigación estuvieron marcadas por la generosidad de Allan Janik, tutor del presente trabajo en el extranjero, que ha contribuido en gran medida al desarrollo de mi investigación de una forma absolutamente desinteresada, indicándome caminos que han resultado ser muy fructíferos. Su confianza desde que supo del proyecto ha sido una importante fuente de inspiración y las numerosas discusiones que hemos tenido sobre Wittgenstein y la Viena finisecular han marcado mi concepción tanto del filósofo como de su contexto. No tengo palabras para agradecer su tiempo y generosa dedicación a mi trabajo. Sólo espero no olvidar su ejemplo. También me gustaría agradecer al *Forschungsinstitut Brenner Archiv* su amable acogida, especialmente a Ilse Somavilla, Michael

Schorner, Kerstin Mayr y Joseph Wang.

Fue particularmente beneficioso poder contemplar parte de los dibujos de Schiele originales que pertenecen a la colección gráfica de la Albertina. Me gustaría agradecer a la directora de dicha colección, Barbara Dossi, su ayuda indispensable.

A Aseem Shrivastava tendría que agradecerle muchas cosas que no cabe mencionar aquí. Me beneficié muchísimo de nuestras discusiones sobre la obra de Wittgenstein, así como de tantas otras sobre diferentes campos de la filosofía, por no mencionar sus comentarios a la presente tesis doctoral. Su confianza en mi trabajo y nuestras conversaciones han sido una de las claves de mi desarrollo intelectual. A Nandu Kumar debo gran parte de mis conocimientos sobre arte y el que siempre supiera empujarme a dar esos pequeños pasos en el campo del arte que resultan tan difíciles. Tampoco puedo dejar de mencionar la contribución a mi formación de una serie de personas que se convirtieron en buenos amigos: Juan Carlos Reinaldos, Antonia Camacho, Ángel Luis Vera y Carmen Navarro. Cómo no mencionar a Romualdo Benítez, quien me iniciara en el estudio de la filosofía.

Finalmente me gustaría agradecerle a Alfonso su ayuda y confianza plena, sus templados consejos y, sobre todo, su paciencia sin límites.

Nota sobre el trabajo

El presente texto está acompañado por una amplia selección de imágenes incluidas en el disco compacto situado en la solapa posterior del trabajo. Se pide al lector que recurra a él cada vez que el texto lo requiera. Las llamadas a las imágenes consisten en un número en negrita puesto entre corchetes (por ejemplo, [1]). Las imágenes están numeradas en el disco compacto, de modo que se debe abrir aquella correspondiente al número que aparece entre corchetes. Aquellas imágenes que no se ofrecen en el disco compacto son identificadas por el título y el número correspondiente del catálogo razonado de la obra de Schiele por Jane Kallir (cf. el segundo párrafo de la nota a pie no. 24).

Este dar compañía de las imágenes no debe ser entendido como una relación de subordinación. Las imágenes tienen tanta importancia como el texto. Es más, ellas han propiciado el segundo. Mencionamos ahora lo que explicaremos en la introducción: nuestras proliferaciones estéticas, siguiendo la senda wittgensteiniana, son fruto de la contienda directa con la obra de arte individual. Damos la misma importancia a las imágenes que la que les otorgara Georges Bataille en *Las lágrimas de eros*¹. Sin embargo, hemos preferido separarlas del texto, a diferencia del francés, por dos razones. Por un lado, por economía metodológica, dado que habrá que volver una y otra vez sobre las mismas imágenes, y material. Por otro lado, deseamos que las imágenes verdaderamente hablen por sí mismas, de ahí la necesidad de presentarlas por separado. El hecho de que texto e imagen aparezcan en formatos diferentes contribuye a ensalzar la independencia de las últimas.

Los datos de las obras aparecen en un índice de imágenes, en el que también quedan registradas las diferentes apariciones en el texto de cada una. La traducción del presente trabajo correspondiente a la solicitud de la Mención Europea en el Título de Doctor se encuentra en el anexo final. A no ser que se indique lo contrario, las traducciones de textos de otros idiomas al castellano, o viceversa, son nuestras.

¹ 3ª ed., trad. David Fernández (Barcelona: Tusquets, 2002).

Índice

Introducción. Toma de posición.....	8
0.1. Delimitación.....	12
0.2. Apunte sobre la ética wittgensteiniana.....	17
0.3. El arte: el juego de lo inefable.....	28
0.4. Nuestra tarea.....	48
Capítulo I. Formas de mostrar.....	61
1.1. Presentación.....	86
1.2. Exhibición.....	98
1.2.1. Autorretratos.....	100
1.2.2. Los otros.....	110
1.2.3. La cremallera.....	118
1.2.4. Introspección ajena.....	124
1.3. Alegoría.....	127
1.3.1. Religiosas.....	135
1.3.2. Teatrales.....	142
1.3.3. Dobles.....	148
1.4. Muecas.....	154
1.4.1. Cómico-grotescas.....	164
Capítulo II. Idea pictórica.....	169
A. Elementos elementales.....	182
A.1. Figuras.....	183
A.2. Estructuras. El significado está en el uso.....	190
A.2.1. Sillas.....	191
A.2.2. Elogio de la cuerda floja.....	203
A.2.3. Telas y no de araña.....	208
A.2.4. Halo.....	225
A.2.5. Móviles.....	231
A.2.6. Prótesis.....	238
A.3. Fondo.....	240
B. Sintaxis.....	246
B.1. Repeticiones. Paralelismos.....	251
B.2. Fragmentación.....	253
B.3. Ritmos.....	260
B.4. Aplicación del color.....	265

B.5. Color.....	267
B.6. Encuadre.....	274
B.7. De la personificación a la figuración.....	283
B.8. Luz.....	287
B.9. Inversión.....	288
B.10. Perspectivas.....	292
B.11. Detalles. De la metáfora a la metonimia.....	293
B.11.1. Acciones.....	294
B.11.2. Excentricidad.....	295
B.11.3. Ornamentación.....	300
A modo de conclusión.....	309
Epílogo.....	317
Índice de imágenes.....	320
Bibliografía.....	329
Abreviaturas.....	350
Anexo (traducción).....	351

Toma de posición

Esta tesis doctoral pretende analizar formalmente la obra gráfica y pictórica de Egon Schiele¹ con vistas a establecer ciertas correlaciones entre sus concepciones estéticas y la filosofía de Ludwig Wittgenstein. Consideramos que a la obra de Schiele no se le ha atribuido el papel adecuado en lo que fuese llamado por Allan Janik y Stephen Toulmin ‘la Viena de Wittgenstein²’. Nuestro objetivo es probar que el pintor estaba en primera línea de la batalla entre el *decir* y el *mostrar* explicitada por Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus* (TLP)³, al igual que otras figuras reconocidas por ello, como Adolf Loos o Karl Kraus⁴. Para hacer esto *mostraremos* cómo la obra artística de Schiele puede ser entendida como una respuesta implícita a las exigencias éticas a las que el filósofo austriaco sometiera toda su obra.

Compartimos el enfoque interdisciplinar mantenido por Janik y Toulmin⁵. Al igual que ellos se acercaran a los problemas filosóficos wittgensteinianos teniendo en cuenta el ambiente histórico, filosófico y

¹ El artista apenas trabajó otras formas artísticas (dejando a un lado su poesía). Sólo se conocen un busto (un autorretrato) y un boceto en tela y alambre de una bailarina (este último, que no se suele mencionar –quizás por su carácter de boceto –, se encuentra en el *Wien Museum*).

² Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Nueva York: Touchstone, 1973).

³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (TLP), 17ª ed., trad. e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, edición bilingüe (Madrid: Alianza, 2000). Se ofrecerá el número de la proposición a no ser que nos refiramos a la introducción de los traductores o al prólogo del filósofo, en cuyo caso nos referimos al número de página. Aunque, por lo general, citemos la traducción al castellano de las diferentes obras de Wittgenstein debido a su bondad, hemos usado los volúmenes correspondientes de los *Schriften*. En este caso, *Tractatus logico-philosophicus*, *Schriften* 1, 4ª ed. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 7-83. Cuando nos podamos referir por párrafos a las obras, usaremos las abreviaturas establecidas por nosotros (que valdrán también para cada obra en el volumen correspondiente de los *Schriften*). Cuando esto no sea posible y haya que recurrir al número de página, se darán tanto el número de página de la traducción española o de la edición bilingüe alemán-inglesa – cuando la traducción española no nos parezca lo suficientemente fiable o sencillamente no la haya– y el del volumen correspondiente de los *Schriften* entre paréntesis (en los casos en los que éstos no coincidan).

⁴ Lo contrario fue tachado de erróneo hace mucho tiempo por estudios tan fundamentales como el de Janik y Toulmin y el de Carl E. Schorske [*Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1980)].

⁵ Cf. la introducción a *Wittgenstein's Vienna* (pp. 13-32).

cultural del que partía, nosotros nos serviremos de las investigaciones de los coetáneos del pintor en diferentes áreas del conocimiento (incluidas las artes) para iluminar sus problemas pictóricos. Se presta atención a las interacciones entre distintas disciplinas porque éstas nos parecen tan importantes como el desarrollo interno de cada una por separado. El modo ortodoxo de análisis que enfoca cada disciplina de forma aislada es una abstracción especialmente lejana de la realidad de la Viena finisecular. Como señalaron Janik y Toulmin, aquellos vieneses no se guiaron por la especialización profesional⁶. Pues ¿qué fue Arnold Schönberg: compositor, pintor o teórico de la música? ¿Y qué hay de su interés por la ciencia y sus pequeños inventos? ¿Qué llevó a Wittgenstein a practicar la arquitectura, la enfermería o el magisterio? ¿Por qué se alistó como soldado? ¿Qué llevó al doctor en filosofía Robert Musil a la escritura? ¿Por qué Loos escribió sobre arquitectura desarrollando una especie de teoría sobre esta disciplina en lugar de limitarse a su práctica? Es más, ¿por qué admitieron algunos de estos vieneses haber sido profundamente influidos por otros de ellos, como Wittgenstein⁷ dijera de Kraus, Loos y Otto Weininger y Schönberg de Kraus⁸? ¿Fue gratuito que Loos afirmara tras conocer a Wittgenstein que éste era él mismo⁹? ¿Por qué Kraus reconoció en tantas ocasiones el parecido de su trabajo con el de Loos¹⁰? Tampoco hay que pasar por alto el hecho de que las preocupaciones filosóficas no eran un placer (o un suplicio) destinado a unos pocos. Para nuestros vieneses la filosofía extendía

⁶ *Ibid.*, 18.

⁷ El filósofo afirmó en *Cultura y valor (VB)* [Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen/ Culture and value*, 2ª ed. corregida con traducción inglesa, ed. Georg Henrik Von Wright en colaboración con Heikki Nyman, trad. al inglés Peter Winch (1998; reimpresión, Oxford: Basil Blackwell, 2006), 16-17 [MS 154 15v, 1931] (ofrecemos los números de página de *VB* seguido de la referencia al manuscrito concreto entre paréntesis)] no haber tenido nunca una idea original y dio una lista de diez nombres (entre ellos, Loos, Kraus y Weininger) a partir de los cuales habría desarrollado su trabajo de clarificación. Defendió que la suya era una originalidad de la tierra y no de la semilla (*Ibid.*, 42) [MS 162b 59v: 1939-1940].

⁸ Jordi Pons, *Ética, estética y religión* (Barcelona: Acantilado, 2006), 34.

⁹ Paul Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*, trad. L. Furtmüller (Oxford: Basil Blackwell, 1967), 126.

¹⁰ Por ejemplo, cf. Karl Kraus, *Schriften*, vol. 8 (Frankfurt: Suhrkamp, 1987), 341.

sus raíces dentro de todas las facetas posibles de la cultura¹¹. No es de extrañar, por tanto, que Schiele se enfrentara a los problemas formales de sus coetáneos¹².

Si Janik y Toulmin intentaron paliar la neutralización por parte de los académicos ingleses de aquellas ideas wittgensteinianas que no se ajustaban al canon establecido en Cambridge situándolas en su originario caldo de cultivo (la Viena finisecular), nosotros intentaremos explicar rasgos fundamentales de la obra pictórica de Schiele a partir de problemas filosóficos y artísticos que, creemos, compartía con sus contemporáneos¹³. Entendemos su obra como una respuesta entre otras debida a la *forma de vida* que compartía con aquellos que también respondieron a un mundo que se desmoronaba. Nos distanciamos, por tanto, de aquellos que han sugerido que el artista fue ajeno a su tiempo.

Nuestro trabajo tiene como base el 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 histórico¹⁴. Si para entender expresiones estéticas uno

¹¹ *Wittgenstein's Vienna*, 26.

¹² Cf. la distinción entre lo narrativo y lo formal establecida por Gilles Deleuze de la que hacemos uso más adelante (pp. 11-12).

¹³ Wittgenstein, por otro lado, puso de relieve el interés de este tipo de enfoque. Recordemos la comparación que estableciera entre Brahms y Keller [cf. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa (LC)*, trad. Isidoro Reguera (Barcelona: Paidós, 1992), 103 (nota del editor); excelente traducción que se ha contrastado con el original, por otro lado, usado para nuestra propia traducción parcial del presente trabajo: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett, compilado de notas de Yorick Smythies, Rush Rhees y James Taylor (1966, reimpresión, Oxford: Basil Blackwell, 1983)]. Cuando nos refiramos a la introducción de Reguera o a una nota a pie, como en este caso, haremos referencia al número de página de la traducción española. De las lecciones sobre estética se ofrece el número de la conferencia en números romanos y de párrafo en números naturales. De las lecciones sobre creencia religiosa facilitamos el número de página de la traducción española en números naturales seguido del número de sección entre paréntesis y el número de página del original inglés entre corchetes.

¹⁴ Un lenguaje conlleva una determinada forma de vida. Cf. las obras de Wittgenstein: *LC*, I, 26; *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática (BGM)*, ed. G. H. von Wright, R. Rhees y G. E. M. Anscombe, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Alianza, 1987) –o *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik, Schriften* 6, ed. G. E. M. Anscombe, Rush Rhees y G. H. von Wright (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974)–, VI, §34 (se ofrece el número de la sección y el número de párrafo) e *Investigaciones filosóficas (PU)*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, edición bilingüe alemán-castellano (Barcelona: Crítica, 2002), §19 –o *Philosophische Untersuchungen*.

tiene que describir formas de vida¹⁵, para entender obras de arte también¹⁶. Una forma de vida es lo dado, lo que no tenemos más remedio que aceptar¹⁷. Es el lugar que da cobijo al lenguaje, como el rostro a una sonrisa¹⁸. Debido a nuestra capacitación y a las desmesuradas dimensiones que pudiera alcanzar el trabajo de otra forma, nos centraremos en los problemas comunes a la filosofía de Wittgenstein y a la pintura de Schiele. Nuestro proceder, además, será wittgensteiniano: la nuestra será una investigación estética que se ayudará de descripciones, comparaciones y ejemplos para conseguir su propósito.

Creemos además que el concepto de forma de vida wittgensteiniano sintoniza con el concepto de forma simbólica de Erwin Panofsky¹⁹.

Schriften 1, 279-544 (cuando aludamos a la segunda parte de *PU* y al prólogo del filósofo daremos el número de página y cuando se trate de la primera parte, como en este caso, ofreceremos el número de párrafo). Kjell S. Johannessen explica con una claridad envidiable el concepto wittgensteiniano en “Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)”, *Daimon* 2 (1990): 168-169. Garry Hagberg le dedica un capítulo a este término en su excelente trabajo *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 45-83.

¹⁵ Cf. de *LC*, I, 25; I, 35; Ludwig Wittgenstein, *Zettel (Z)*, trad. Octavio Castro y Ulises Moulines (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979) –o *Zettel, Schriften* 5, ed. G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, 283-429 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982)–, §165 (ofrecemos el número de párrafo). Subrayamos el carácter histórico de la noción '*Lebensform*', tal y como queda puesto de relieve en estos párrafos. Hagberg comparte nuestra opinión: “imaginar una forma artística significa imaginar una forma de vida” (*Meaning and Interpretation*, 45). Esto mismo fue defendido por Richard Wollheim en su conocida obra *Art and Its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 45-58). Sin embargo, particularmente Wollheim parece ir más allá y afirmar que el arte es una forma de vida. Por otro lado, nosotros proponemos, como Benjamin R. Tilghman, que nuestras prácticas estéticas y artísticas están inscritas en una forma de vida, pero no constituyen una forma de vida por sí mismas [cf. *Pero, ¿es esto arte?*, trad. Salvador Rubio Marco (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 115].

¹⁶ Hagberg muestra esto mismo de una forma magnífica a partir del fresco 'La escuela de Atenas' de Rafael (cf. *Meaning and Interpretation*, 79-80).

¹⁷ *PU*, 517 (*Schriften* 1, 539).

¹⁸ *Ibíd.*, §583.

¹⁹ Hay puntos en común importantes entre el término wittgensteiniano tal y como es usado en *LC* y los términos básicos de la historia del arte de “forma simbólica” de Panofsky y de “volición artística” de Alois Riegl. Un estudio comparativo de estos términos sería de lo más recomendable (posiblemente iluminaría la noción wittgensteiniana, dado el desprecio del filósofo austriaco por la teoría). No somos conscientes de que se haya hecho. Michael Ann Holly compara las formas simbólicas de Panofsky y las proposiciones wittgensteinianas. Si la perspectiva es una ordenación del mundo, la proposición es una figura de la realidad [*Panofsky and the Foundation of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 153-154]. El paralelismo de Holly no es acertado: por

Entendemos la pintura como una forma simbólica intrínsecamente conectada a las otras formas simbólicas que le fueron contemporáneas²⁰. Panofsky llamó la atención sobre la necesidad de atender a los gustos estéticos de Galileo – en concreto a su clasicismo y a su desprecio por el manierismo²¹– para comprender por qué optó por ignorar las eclipses keplerianas y quedarse con los círculos perfectos, y puso de relieve que la perspectiva renacentista era una manera de ordenar el mundo producto de unos principios comunes a todas las esferas de la cultura de la época, incluida la ciencia²². Nosotros exponemos los puntos coincidentes entre rasgos capitales de la pintura de Schiele y los principios compartidos por los pensadores y artistas de la Viena finisecular para dar cuenta del lenguaje pictórico del artista. Nos centraremos en la filosofía de Wittgenstein, que engloba, como ha sido ampliamente demostrado²³, dichos principios.

0.1. Delimitación.

La mayor parte de los estudios de la obra del pintor ha estado intrínsecamente ligada a interpretaciones sobre su biografía²⁴; además de

un lado, no tiene en cuenta la postura del Wittgenstein maduro, y, por otro lado, hecha mano del solipsismo (todo un problema en sí mismo dentro de la filosofía wittgensteiniana). Sin embargo, la pensadora no hace referencia al término wittgensteiniano “forma de vida”.

Acerca de la implicación directa de las teorías de Riegl y Wilhelm Worringer en el ambiente artístico de la Viena finisecular, cf. Kimberly A. Smith, *Between Ruin and Renewal: Egon Schiele's Landscapes* (New Haven: Yale University Press, 2004), 65-137.

²⁰ Cf. *Panofsky and the Foundation of Art*, 154.

²¹ Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, (The Hague: Nijhoff, 1954). Panofsky “propuso que las decisiones de Galileo descansaban sobre bases estéticas. No pudo aceptar las órbitas planetarias elípticas de Kepler, pues la elipse, la versión terriblemente distorsionada del círculo semejante a la divinidad, era la firma misma del estilo de arte manierista que Galileo tanto despreciaba” [Gerald Holton, *Thematic origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein* (Cambridge: Harvard University Press, 1973), 434].

²² Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, trad. Virginia Careaga (Barcelona: Tusquets, 1999).

²³ *Wittgenstein's Vienna* fue la primera piedra en el largo camino de esas demostraciones.

²⁴ 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 Alessandra Comini *Egon Schiele's Portraits* (California: University of California Press, 1974) que hiciera para

haberse llevado a cabo éstos principalmente desde la perspectiva de la historia del arte y no de la filosofía²⁵. Este trabajo, dejando su vida personal a un lado y partiendo de la autorrepresentación²⁶ 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.

Se pueden encontrar ciertos paralelismos con esta óptica en el quehacer filosófico, como es el caso del deconstructivismo de Jacques

Burlington Magazine 118, no. 879 (1976): 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, *Between Ruin and Renewal*, 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 [*Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné*, with an essay by Wolfgang G. Fischer (Nueva York: Harry N. Abrams, 1990) –cada obra es identificada por la letra K (de Kallir, pues no es el único catálogo existente), seguida de una letra mayúscula, que puede ser una P (de pintura), una D (de dibujo) o una G (de grabado); a su vez seguida de un número], y Nebehay recogió en 1979 toda la documentación que se conocía de Schiele hasta la fecha en un solo libro [*Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte (LBG)* (Salzburgo: Residenz Verlag, 1979)]. Hay otras monografías que también tienen interés para los estudiosos de su obra, principalmente a nivel biográfico y para comprender el papel del artista en aquella Viena, a pesar de algunos puntos muy atinados de análisis formal, como son las diferentes obras publicadas por Peter Vergo [*Art in Vienna. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries* (Nueva York: Phaidon Press Limited, 1975)], Wolfgang Georg Fischer [*Egon Schiele (1890-1918): Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*, trad. Carlos Caramés (Colonia: Taschen, 2007)], Reinhard Steiner [*Schiele: The midnight soul of the artist*, trad. Michael Hulse (Madrid: Taschen, 2000)], Frank Whitford [*Egon Schiele* (Londres: Thames and Hudson, 2002)] y Klaus Albrecht Schröder [*Egon Schiele: Eros und Passion* (Munich: Prestel, 1995)].

²⁵ No se quiere descalificar el enfoque del historiador del arte, sino subrayar la falta de perspectiva filosófica en torno a esta cuestión. De hecho, uno de los mejores libros en nuestro terreno es de una historiadora del arte, Kimberly A. Smith. En *Between Ruin and Renewal*, Smith hace un excelente análisis de los paisajes del austriaco, ofreciendo, además, un contexto filosófico –aunque limitado, pues, por ejemplo, a Wittgenstein sólo le dedica un párrafo (*Ibid.*, 62)– para algunas de las cuestiones planteadas por dicho análisis. Otros esfuerzos dignos de destacar por parte de historiadores del arte son los de Patrick Werkner, quien ha dedicado gran parte de *Austrian Expressionism: The Formative Years* (California: The Society for Promotion of Science and Scholarship, 1993) a nuestro pintor y ha editado *Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism* (California: The Society for Promotion of Science and Scholarship, 1994), una interesante colección de artículos, y Werner Hofmann, que ha trabajado sobre nuestro pintor en varias ocasiones (*Experiment Weltuntergang: Wien um 1900*, Prestel, Munich, 1981; “Egon Schiele: Alles ist lebend tot”, *Art: Das Kunstmagazin* 10 (October

Derrida, que toma el texto como un “todo” del que hay que partir y donde se ha de permanecer. En concreto, nuestro enfoque se asemeja a la manera en que Gilles Deleuze trata la obra de Francis Bacon en *La lógica de la sensación*²⁷. El filósofo francés, tras distinguir entre lo narrativo y lo formal, ofrece un análisis exclusivamente formal de los cuadros del inglés. Enfoque que, por otro lado, no se aleja de los deseos que en su día manifestase Francis Bacon, quien defendía que la obra de un artista es absolutamente independiente de su vida y que debe ser tomada en cuenta *a pesar* del creador²⁸. Nosotros matizamos que es lo *suficientemente* independiente.

Sin embargo, no seguiremos el camino de ninguno de los dos. Como apuntamos justo al empezar, permaneceremos dentro de la filosofía de Wittgenstein para cumplir nuestro propósito. Partiendo de que en la Viena finisecular se pueden encontrar tramas que son comunes a muchos de los personajes que más destacaron en ella, estudiaremos cómo se filtró en los cuadros de nuestro pintor la ética del filósofo austriaco que tanta expectación causara en Cambridge. Autores como Janik y Toulmin²⁹ o, en

1987): 28-50). También cabe poner de relieve la sugerente colección de artículos sobre puntos muy concretos de la obra del artista editada por Pia Müller-Tamm: *Egon Schiele. Inszenierung und Identität* (Colonia: DuMont, 1995).

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 (*Central European History* 28, no. 1 (marzo 1995): 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 [*Krisis: Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, trad. Romeo Medina (Madrid: Siglo XXI, 1982), 195], dedicó unas páginas al pintor en *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos*, trad. Francisco Jarauta [(Península, Barcelona, 1989), 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 *Afinidades Vienesas* [(Barcelona: Anagrama, 2003), 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.

²⁶ VB, 67 [MS 134 106: 5.4.1947].

²⁷ Gilles Deleuze, Francis Bacon. *La lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera (Madrid: Arena Libros, 2002).

²⁸ Cf. el documental producido y dirigido por David Hinton, *Francis Bacon* (Londres: Melving Bragg, 1985).

²⁹ *Wittgenstein's Vienna*.

otro registro, Massimo Cacciari³⁰ han dado cuenta en profundidad de cómo los puntos principales de la ética wittgensteiniana se encuentran también en el trabajo de algunos de sus coetáneos, tales como los mencionados Loos, Kraus, Musil o Schönberg³¹. Es más, Janik ha establecido en *Assembling Reminders* que figuras como Loos y Kraus tuvieron un impacto crucial en el desarrollo del trabajo de clarificación (*Klärungswerk*) wittgensteiniano³². Por tanto, esta ética no sólo estaba en el ambiente, sino que sus ejecutantes influyeron unos en otros. Nosotros intentaremos desarrollar el lazo entre la pintura de Egon Schiele y la ética wittgensteiniana, hasta ahora sólo esbozado brevemente como colofón a trabajos de gran envergadura³³.

Ahora bien, esta relación no fue directa. Ni Wittgenstein tuvo un impacto sobre el trabajo artístico del pintor ni éste sobre el método filosófico de aquél. Tampoco creemos que haya evidencias para establecer la influencia directa de personajes como Loos, Schönberg o Kraus en el joven austriaco. Sin embargo, las investigaciones artísticas de éste recogen muchas de las batallas a las que dieron lugar los asuntos que más preocuparon a nuestros éticos austriacos.

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*. 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

³⁰ Como los mencionados *Krisis y Hombres póstumos*.

³¹ Cabe destacar la diferencia entre los enfoques de Janik y Toulmin, por un lado, y de Cacciari, por otro. Brevemente, si el de los primeros fue un enfoque histórico y sociocultural, el segundo contó una historia con entramado filosófico muy iluminadora de aquellos hombres póstumos y de su tiempo.

Acerca de cómo el músico compartía el espíritu de sus coetáneos ver Jordi Pons, *Arnold Schönberg*.

³² Allan Janik, *Assembling Reminders* (Estocolmo: Santérus Academic Press, 2006), 145-182. Para hacer esto Janik parte del análisis detallado del texto de VB (pp. 16-17) mencionado en la nota 7 del presente trabajo.

³³ Cacciari y Janik y Toulmin sólo dedican breves líneas al caso de Schiele en sus excelentes estudios del ambiente artístico-cultural de la Viena finisecular (cf. nota a pie 25).

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 la vida del pintor, girando en torno al mito del genio, y no en el contexto histórico en el que su obra floreció³⁴. Pero no sólo se han desatendido sus paisajes. También se han ignorado aspectos fundamentales de sus famosos y abundantemente discutidos retratos.

Creemos no pecar del textualismo del que Foucault acusara a Derrida. Pues si bien enfocaremos el método pictórico de Egon Schiele, este análisis tendrá particularmente en cuenta su situación en el contexto metódico de la Viena finisecular, pues todos nuestros *kakanios*³⁵, esos modernos críticos³⁶, participaron del enfoque estructural que nosotros

³⁴ *Between Ruin and Renewal*, 6.

³⁵ Robert Musil se refirió al imperio Austro-Húngaro como *Kakania* en *El hombre sin atributos*, ed. definitiva y completa revisada por Pedro Madrigal, trad. José M. Sáenz (Barcelona: Seix Barral, 2008) haciendo uso de las siglas con las que dicho imperio se identificaba (las siglas eran *k.k.*, abreviatura de *kaiserlich königlich* (imperial-real) y pronunciadas “kaka”, y *k.u.k.*, abreviatura de *kaiserlich und königlich* (imperial y real) y pronunciada “ka und ka”). Por “kakanios” entendemos las figuras de aquella Viena que se caracterizaron por extender la ética a todos los rincones de sus respectivas obras, pues, después de todo, fue un puñado de *kakanios* el que supo ver a la gran *Kakania* como tal (dado que si fueron *kakanios* los que giraron en torno a la “Acción Paralela”, también lo fueron aquellos que se enfrentaron a ella).

³⁶ Queremos decir por *kakanios* lo que Janik puso de relieve con su término “modernismo crítico”: aquellos que se enfrentaron con una crítica feroz inmanente a su trabajo (literario, filosófico, pictórico, arquitectónico, musical, etc.) a la modernidad (llamando la atención sobre sus límites) y, en particular, al ambiente narcisista, teatral, solipsista y sentimental (a ese ‘romanticismo de los nervios’) que envolvía las esferas del arte y de la cultura de la Viena finisecular (del que dan fe los edificios de la ‘Ringstrasse’ – magnífico el capítulo que Schorske dedica a su estudio en *Fin-de-siècle Vienna* (pp. 24-115)– o los escritos de los estetas como Herman Bahr –gran defensor de la Secesión), cf. “Vienna 1900 Revisited: Paradigms and Problems”, *Rethinking Vienna 1900*, ed. Steven Beller (Nueva York/Oxford: Berghahn Books, 2001), 27-56. Personajes como Loos y Kraus reaccionaron con su “modernismo crítico” al exceso de retórica de la cultura liberal llena de incongruencias (al ‘fracaso del liberalismo’, tal y como fuera descrito por Schorske en *Fin-de-siècle Vienna*) y contra la glorificación de la ambigüedad propia de la élite cultural de la Viena de finales de siglo [entre ellos los barrocos secesionistas –porque pintores de la talla de Klimt, a pesar de lo criticado que fuera por la academia, estaba demasiado ligado a los “folletonistas” y al arte de la fachada del que los modernos críticos se distanciaban, entre ellos, Schiele y Richard Gerstl (cf. las obras de Alessandra Comini: *Egon Schiele* (Londres: Thames and Hudson, 1976), 8-9 y *Egon Schiele's Portraits*, 1-7)].

intentamos descubrir en la obra de Schiele y que queremos llevar a cabo nosotros mismos. Por poner un ejemplo, cuando, en el segundo capítulo, analizamos cómo el artista se sirviera de los asientos, entendemos la diversidad descubierta desde el punto de vista de la gramática lógica de las *PU*³⁷, es decir, subrayando, una vez más, que el significado está en el uso. De modo que si bien es cierto que analizamos sus cuadros partiendo sólo de lo que éstos contienen (esto es, desde dentro, al modo wittgensteiniano), prestamos especial atención a los lazos que ese interior estableciera con los modos de hacer de los coetáneos del pintor.

0.2. Apunte sobre la ética wittgensteiniana³⁸.

“Sí, a pesar de todo lo que se diga en contra, Kakania era quizá un país de genios, y probablemente fue ésta la causa de su ruina”³⁹: los artistas, escritores, científicos y pensadores vieneses no pudieron evitar enfrentarse al orden establecido, exigiendo una ética que, por lo demás, ellos mismos se

³⁷ *PU*, §309.

³⁸ Esta sección no pretende dar cuenta de la ética wittgensteiniana en su totalidad, sino sólo explicar los puntos de ésta sobre los que construiremos nuestro discurso posterior. Acerca de la ética de Wittgenstein, cf. el clásico estudio de Cyril Barrett *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, trad. de Humberto Marraud González (Madrid: Alianza, 1994), el sugerente trabajo de Jacques Bouveresse, *Wittgenstein: La rime et la raison, Science, éthique et esthétique* (París: Les éditions de Minuit, 1971) y el libro de Isidoro Reguera *El feliz absurdo de la ética (El Wittgenstein místico)* (Madrid: Tecnos, 1994). Barrett discute el pensamiento ético del filósofo profundizando mediante ejemplos en cuestiones que el austriaco se limitó a esbozar y haciendo uso de lo que dijera acerca de la creencia religiosa. Si Barrett opta por ocuparse de la estética sólo cuando es inevitable (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 20), Bouveresse parece haber escrito ese otro libro que complementaría el trabajo del irlandés en cuanto a la estética se refiere. El francés se centra en la interrelación entre ética y estética, analizándolas en profundidad. La obra de Reguera nos parece especialmente clarificadora en cuanto a las relaciones entre, por un lado, ética, estética y religión, y por otro lado, el yo, el mundo y Dios, facilitando una visión de conjunto de toda la filosofía wittgensteiniana que pivota alrededor del concepto de “lo místico”. También es recomendable la introducción de Manuel Cruz a su traducción de *Conferencia sobre ética (C)* [(Barcelona: Paidós, 1995), 9-28], “De lo que no se puede hacer, lo mejor es hablar”. [A la traducción española nos referiremos por *C* y al original inglés (“A Lecture on Ethics”, *The Philosophical Review* 74, no. 1 (January 1965): 3-12) por *L*. Como se ofrece el número de página, que difiere en ambos casos, se indicará la paginación en ambas].

³⁹ Musil, *El hombre sin atributos*, 38.

encargaban de ofrecer. Partiremos de Wittgenstein para dar cuenta de esta ética vienesa fundida con las acciones de nuestros *kakanios*.

A pesar de las diferentes concepciones del lenguaje que Wittgenstein mantuviese en el *TLP* y en las *PU*, y de que ciertamente dedicó gran parte de su segunda e inacabada obra a criticar la primera, no es cierto que las *PU* no constituyesen un desarrollo de algunas ideas del *TLP*. No estamos de acuerdo ni con la distinción tajante entre el primer y el segundo Wittgenstein ni con el enfoque continuista⁴⁰. Compartimos la opinión de que el filósofo desarrolló puntos cruciales de su primera obra en la segunda. Ciertamente el abandono por parte del filósofo de la teoría pictórica del lenguaje supuso un antes y un después en su filosofía (y en la filosofía en general). Sin embargo, los juegos de lenguaje de las *PU* son consecuencia de su previa aproximación ética a la lógica⁴¹.

El *TLP*, lejos de ser un libro sobre lógica, según se interpretó en Cambridge, e incluso más que un tratado sobre ética, es un **acto ético**⁴². Sin

⁴⁰ Estamos de acuerdo con Cacciari en esto (cf. *Hombres póstumos*, 16).

⁴¹ Kjell S. Johannessen ha destacado con la claridad y precisión características de sus textos una serie de temas que ponen de relieve la continuidad del pensamiento wittgensteiniano: la perspectiva holística, el esfuerzo por comprender la esencia del lenguaje, la diferencia entre lo decible y lo indecible –pues si en el *TLP* es la lógica la que habla por sí misma, en su obra madura es la práctica, como explicitara en *Sobre la certeza* (*ÜG*), trad. Josep Lluís Prades y Vicent Raga, compilado por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, edición bilingüe alemán-castellano (Barcelona: Gedisa, 2000), §139 (ofrecemos el número de párrafo) [los números de párrafo coinciden con los de la 1ª edición bilingüe inglesa, también utilizada: *On certainty/Über Gewißheit*, ed. G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, trad., Denis Paul y G. E. M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1969)], cf. Johannessen, “The concept of practice in Wittgenstein's Later Philosophy”, *Inquiry* 31, no. 3 (1988): 357-369–, la concepción de la filosofía como una actividad (a pesar de que sus métodos variasen tanto como lo hicieron) y como un tipo de conocimiento que consiste en ver conexiones y en ordenar aquello a entender de una forma alternativa (“Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, *Wittgenstein and Norway*, ed. Kjell S. Johannessen, Rolf Larsen y Knut Olav Åmås (Oslo: Solum Forlag, 1994), 238-239.

⁴² Janik y Toulmin compartieron esta postura (*Wittgenstein's Vienna*, 190-199). Esto también fue defendido por Gottfried Gabriel en su acertado artículo “¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein” [*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, trad. Manuel Arranz, 127-141 (Valencia: Pre-Textos, 2007)] –publicado en alemán en *Merkur* 32, no. 359 (1978): 353-362. Engelmann, quien discutió con Wittgenstein el *TLP* y estableció una correspondencia directa entre esta obra y el trabajo de Loos y Kraus, sostiene que todo el trabajo del filósofo es fruto de su preocupación ética. En una carta a Ficker, Wittgenstein aclaró el carácter ético de su obra: “El punto central de mi libro es ético. (...) Mi trabajo consta de dos partes: la expuesta en él más todo lo que no he escrito. Y es esa segunda parte

embargo, de la ética, insistió Wittgenstein, no se puede hablar⁴³. Y es más, “de lo que no se puede hablar, hay que callar”⁴⁴. El método de la filosofía es un “decir nada más que lo que se puede decir, o sea, proposiciones de la ciencia natural –o sea, algo que nada tiene que ver con la filosofía–, y entonces, cuantas veces alguien quisiera decir algo metafísico, probarle que en sus proposiciones no había dado significado a ciertos signos. Este método le resultaría insatisfactorio –no tendría el sentimiento de que le enseñábamos filosofía–, pero sería el único estrictamente correcto”⁴⁵. A la filosofía, que se ha ido vistiendo con todo tipo de trapitos exóticos, se le cortan de un tajo las alas metafísicas. Para saber en qué consiste, hay que desnudarla. Una vez aplicado el método, no se puede hacer nada con él. Si se ha entendido, enseguida se vuelve inútil tras haber cumplido su papel. Hay que arrojarlo a la basura, como una escalera que se abandona tras haber sido usada⁴⁶.

precisamente lo que es lo importante. Mi libro traza los límites de la esfera de lo ético desde dentro, por así decirlo, estoy convencido de que es la única manera rigurosa de trazar esos límites”. (Ludwig Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker. Brenner Studien*, vol. I, ed. Georg Henrik von Wright en colaboración con Walter Methlagl (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1969), 35; traducción tomada de la traducción española de *Wittgenstein's Vienna: La Viena de Wittgenstein*, trad. Ignacio Gómez de Liaño (Madrid: Taurus, 1974), 243). Aunque la carta no estaba fechada, se la sitúa entre septiembre y octubre de 1919.

⁴³ *TLP*, 6.421.

⁴⁴ *Ibid.*, 7.

Kafka puede ayudarnos a entender esta idea: “Si una sola persona fuese capaz de quedarse una palabra detrás de la verdad, pero todos (y yo también en esta sentencia) la adelantan con centenares de ellas.” (Franz Kafka, *Carta al padre y otros escritos*, trad. Carmen Gauger (Madrid: Alianza, 2004), 221).

⁴⁵ *TLP*, 6.53.

Mientras que el verdadero filósofo es médico y paciente, el otro filósofo, el que nos hace caer en la metafísica, quiere ser médico y no es más que curandero. Recordemos aquello que dijera Wittgenstein en *BGM*, V, §53: “el filósofo es aquel que ha de curar en sí mismo muchas enfermedades del entendimiento antes de que pueda llegar a las nociones del sentido común”.

Después de todo: “La tarea de la filosofía es tranquilizar el espíritu con respecto a preguntas carentes de significado. Quien no es propenso a tales preguntas no necesita de la filosofía” (*Movimientos del pensar*, ed. Ilse Somavilla, trad. Isidoro Reguera (Valencia: Pre-Textos, 2000), 8.2.31 (se ofrece la entrada en el diario). [La traducción, que ha sido contrastada con el original (*Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1032/1936-1937*, ed. Ilse Somavilla (Innsbruck: Haymon-Verlag, 1997)) y altamente elogiada por su editora, será lo que usemos aquí –sin embargo, al referirnos al texto por las entradas de diario, bien se puede contrastar nuestro uso con el original.]

⁴⁶ *TLP*, 6.54. Por algo se emparentó Wittgenstein con el que incendió la Biblioteca de Alejandría (cf. *Movimientos del pensar*, 7.2.31). Ahora bien, esta reducción de la

Pero aunque la ética quede fuera del mundo, es de gran importancia. De hecho, lejos de lo que asumieron los que se consideraban sus seguidores, era lo más importante⁴⁷. Wittgenstein presentó sus respetos una y otra vez a la tendencia del espíritu humano a arremeter contra los límites del lenguaje⁴⁸. El valor *queda fuera del mundo* al modo de un velo que le otorgara un determinado color⁴⁹. Ni *dice* nada acerca del mundo, ni *muestra* su sentido, sino que nos ayuda a tener la justa visión de las cosas. Según el austriaco, lo verdaderamente crucial, la significación de la vida, es trascendental: “el sentido del mundo tiene que residir fuera de él. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor. Si hay un valor que tenga valor ha de residir fuera de todo suceder y ser-así. Porque todo suceder y ser-así son causales”⁵⁰. Debido a esta escisión entre hechos y valores, las proposiciones

filosofía no era un fin, sino, en palabras de Reguera, “el medio de precisar el lenguaje para dejar en libertad (rotos los hierros racionales) la expresión a-lógica de los verdaderos problemas que interesan al hombre” (*La miseria de la razón: El primer Wittgenstein* (Madrid: Taurus, 1980), 28).

⁴⁷ Los positivistas y el Círculo de Viena tomaron el *TLP* por un tratado exclusivamente lógico. Al igual que hiciera Russell, ignoraron su dimensión ética. En *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*, trad. L. Furtmüller (Oxford: Basil Blackwell, 1967) (p. 97), Paul Engelmann explica cómo, aunque Wittgenstein fuese tomado por un positivista por trazar, al igual que ellos, la línea entre lo que se puede decir y lo que no, el pensador austriaco defendía apasionadamente que lo más importante de la vida era aquello acerca de lo que no se podía hablar, mientras que los positivistas no consideraban que hubiese nada sobre lo que tuviesen que callarse.

⁴⁸ *C*, 43 (*L*, 12).

⁴⁹ Por color, queremos decir tono vital (estamos lejos de entenderlo como una cualidad insignificante). En palabras de Barrett, *fuera del mundo* significa “coextenso con el mundo, que abarca toda su extensión y se extiende más allá de ella, permitiendo contemplarlo en su totalidad, desde una posición privilegiada. Pero, ante todo, quiere decir necesario y absoluto, no accidental y relativo” (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 43-44).

⁵⁰ *TLP*, 6.41.

Kafka lleva al límite el razonamiento wittgensteiniano. Si de lo que somos, parte de lo trascendental, no se puede hablar, sólo hablamos de lo que no somos, esto es, mentimos: “la confesión y la mentira son una misma cosa. Para poder confesar, se miente. Lo que uno es, no puede expresarse, pues eso se es sin más, sólo se puede comunicar lo que no se es, o sea, la mentira. Sólo hablando a coro puede haber una cierta verdad.” (*Carta al padre y otros escritos*, 207.) El checo reconoce en lo dionisiaco, el coro, la única verdad posible, recordándonos a lo que diría Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Para el alemán, el coro funde los abismos entre los hombres (y entre la realidad y el lenguaje). Funde abismos abriendo el único abismo al que todos pertenecen. Sin la participación de lo apolíneo, el hombre caería al abismo, en total fusión, se desintegraría. Necesita del drama, de la imagen – disfraz que impone límites a lo terrible, que lo terrible mismo se deja poner. (Somos conscientes de que el ‘hablar a coro’ kafkiano tiene una segunda

no pueden decir absolutamente nada acerca de los valores⁵¹. “Lo inexpresable, ciertamente existe. Se *muestra*, en lo místico”⁵², diría Wittgenstein, y el arte puede *mostrar* esa esfera *aproposicional*⁵³.

El filósofo intentó delimitar el lenguaje desde dentro, deslindando⁵⁴ lo decible y lo indecible⁵⁵. La filosofía debía guardar silencio frente a lo inefable y ocuparse de la “clarificación lógica de los pensamientos”⁵⁶ para que éstos se enfrentasen sin orejeras a la realidad en el terreno de lo decible.

lectura. Podría ser entendido como el decir común, lo que no dejaría de estar de acuerdo con Wittgenstein y Nietzsche, ahora bien, desde la perspectiva de la convención. Toda verdad no es más que algo sometido a consenso.)

⁵¹ Las proposiciones sólo pueden dar cuenta de los hechos, de lo contingente. El mundo del valor no “cabe” en las proposiciones: “la ética, de ser algo, es sobrenatural y nuestras palabras sólo expresan hechos, del mismo modo que una taza de té sólo podrá contener el volumen de agua propio de una taza de té por más que se vierta un litro en ella” (C, 37 (L, 7)). Como explica Manuel Cruz en la introducción a su traducción de C (p. 16), “todo el argumento de la conferencia va dirigido a mostrar que la ética constituye un intento de sobrepasar los límites del lenguaje, pero esto no equivale a afirmar que se identifique con un mal uso del mismo (que se trate, por ejemplo, de un *juego de palabras engañoso*), sino más bien que no es el lenguaje su lugar natural”. Esto lo pone de relieve el hecho de que la ética se exprese mediante juicios de valor absolutos y el que los valores sean predicados del sujeto (que no pertenece al mundo, que es límite del mundo, cf. TLP, 5.632) y no propiedades en el mundo [*Diario Filosófico 1914-1916 (T)*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (Barcelona: Ariel, 1982) –*Tagebücher 1914-1916. Schriften* 1–, 2.8.16 (se ofrece la fecha de la entrada en el diario)].

La dicotomía ‘juicios éticos’ – ‘proposiciones sobre hechos’ se quiebra cuando pierde el apoyo del TLP. En las PU no puede justificarse ni una cosa ni la otra. El problema de Wittgenstein es que su sistema es incapaz de probar relación alguna entre lenguaje y mundo. No puede probar ni que su lenguaje sea proposicional ni que el mundo pueda ser descrito mediante tal lenguaje. Aunque las proposiciones pueden describir el mundo, no son capaces de decir nada acerca de cómo lo hacen sin entrar en un círculo vicioso. El propio modelo se autodelimita: sólo está a su alcance la descripción del mundo. Así como la ética y la significación de la vida, el *cómo* también queda más arriba, en lo místico.

⁵² TLP, 6.522. ¿Qué es lo místico? “No *cómo* sea el mundo es lo místico sino *que* sea” (6.44). “La visión del mundo *sub specie aeterni* es su visión como todo limitado. El sentimiento del mundo como todo limitado es lo místico” (6.45). En palabras de Cacciari, “es cuando el enigma desaparece, cuando el problema científico de la forma de la proposición y de la lógica está completamente resuelto, que nace lo “místico”. Cuando ya no quedan enigmas ni interrogantes.” (*Krisis*, 103.) Se trata de la esfera de los valores, de cuando se quiere hacer otra cosa que aseverar un estado de cosas. “Lo místico” *le aprieta el cinturón a la lógica*: “es lo “místico” lo que reconoce en la lógica proposiciones solamente tautológicas, reglas de los signos, y por eso encuentra sus límites, y éstos coinciden entonces con los del mundo, así como éstos se dan en la proposición dotada de sentido. Es “lo místico”, por lo tanto, el primer paso hacia el punto de vista del juego.” (*Ibid.*, 105.) O, como explica Reguera: “lo místico no es más que el reino de lo inefable, en el que no cabe formular en términos lógicos los sentimientos estéticos, éticos y religiosos: todos ellos son mero pasto ideológico cuando salen del ámbito de lo oscuro”, en “El juego de lo inefable”, prólogo a Andoni Alonso Puelles, *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)* (Cáceres: Universidad

Para lo segundo se sirvió de la formalización en el *TLP*, la que sumó a los esfuerzos terapéuticos de la filosofía, extremadamente necesarios porque los filósofos, y los seres humanos en general (aunque en un grado menor), tienden a enredarse en sus propios conceptos y estructuras, dando vueltas entre proposiciones sin sentido. El objetivo de la formalización sería explicar la lógica del lenguaje ordinario en vista a la disolución de dichos enredos. La función terapéutica de la filosofía es más explorada en las *PU*, donde el filósofo afirmó que el objetivo de la filosofía es “mostrarle a la mosca la salida de la botella cazamoscas”⁵⁷. Estos enredos son difíciles de reconocer debido al importante papel que el lenguaje desempeña en nuestras vidas. Pero hay que vérselas con la gramática⁵⁸. Mientras que el lenguaje nos vive y nos enreda, Wittgenstein, por el contrario, nos propuso tomar el timón: ser nosotros los que vivamos el lenguaje, siendo conscientes de nuestros pasos en falso. Los problemas filosóficos no son sino un ‘no saber

de Extremadura, 2002), 13. La sistemática y completa aproximación de Barrett es muy recomendable (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 109-133).

⁵³ Esto fue puesto de relieve por K. T. Fann ya en 1969: “La música y el arte pueden *mostrar* algo importante disponiendo sonidos y colores de cierta forma. Cantar, representar, rezar e incluso silbar son posibles modos de *mostrar*. Lo místico puede *ser mostrado*”. ¿Por qué no insistió Wittgenstein en la forma de mostrarse, entonces? “Porque su interés principal en el *Tractatus* estriba en *mostrar* que no se puede decir” (*El concepto de filosofía en Wittgenstein*, trad. Miguel Ángel Bertrán (Madrid: Tecnos, 1975), 53).

Aunque, parafraseando a Wittgenstein, la muerte no sea un acontecimiento de la vida (*TLP*, 6.4311), la muerte, el mundo de los valores, conforma nuestro mundo. El lenguaje artístico muestra lo invisible sin pisar sus límites. Para conseguir esa preciada armonía entre palabra y silencio, se ha de abandonar toda pretensión semántica. Esto es lo que sucede en las elegías de Rilke. Sobre esto volveremos más adelante.

⁵⁴ Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera optan tan acertadamente por este verbo en la introducción a su versión del *TLP* (p. X).

⁵⁵ Recordemos que Wittgenstein le reprochó a Bertrand Russell precisamente no percatarse de que el principal objetivo del *TLP* era establecer esta diferencia (frente a lo que todo lo referido a las proposiciones lógicas no era más que un corolario), cf. *Cambridge Letters: Correspondence with Russell, Keynes, Moore, Ramsey and Sraffa*, ed. Brian McGuinness y G. H. von Wright (Oxford: Blackwell Publishers, 1997), 124.

⁵⁶ *TLP*, 4.112.

⁵⁷ *PU*, §309.

Lo que creemos problemas no son más que absurdos. Para establecer correspondencias entre el *TLP* y las *PU* en este punto ver la proposición 4.003 de la primera obra y §128 de la segunda.

⁵⁸ Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores (F)*, trad. Alejandro Tomasini Bassols, introducción de Isidoro Reguera, edición bilingüe castellano-alemán (Barcelona: Paidós, 1994), III, §309 (se ofrece el número de la parte en números romanos y el número de párrafo en números naturales).

salir del atolladero' y "este enredarse en nuestras reglas es lo que queremos entender, es decir, ver sinópticamente"⁵⁹. Lo que nosotros pretendemos hacer con la pintura de Schiele es estrictamente filosófico en términos wittgensteinianos: analizar su lenguaje pictórico atendiendo a la pragmática.

Si en las *PU* la filosofía comparte el objetivo desenmarañador del *TLP*, Wittgenstein en su segunda obra tomó distancia con respecto a su interés anterior por la formalización del lenguaje. Al abandonar la teoría pictórica del lenguaje⁶⁰, que supone la correspondencia entre lenguaje y mundo, se dio cuenta de que la formalización no era la llave a la lógica del lenguaje⁶¹. Por un lado, no se necesita otro lenguaje, asentó, para hablar del lenguaje ordinario y, por otro, el nexo entre lenguaje y mundo no se puede esclarecer mediante el análisis de la sintaxis lógica, sino que se vuelve hermenéutico y pragmático. Ahora bien, esta fase de su pensamiento puede entenderse como una extensión de aquello que afirmó en el *TLP* acerca de las cosas sobre las que no se puede hablar, que sólo pueden ser *mostradas*. El significado de una palabra no puede *decirse*, no está establecido, depende del contexto y sólo puede ser *mostrado* dentro de y por éste.

En las *PU*, por un lado, el vienés cumplió su voto de silencio con lo inefable y, por otro, abandonó definitivamente el *decir* por el *mostrar*⁶². Los juegos de lenguaje⁶³ *muestran* que el significado de las palabras está en el

⁵⁹ *PU*, §125.

⁶⁰ Barrett pone de relieve que el abandono no fue completo. Wittgenstein conservó y desarrolló la teoría de las proposiciones como representaciones figurativas en el marco de la gramática lógica de las *PU* (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 173-175). La usó de forma diferente en un contexto mucho más amplio, cf. la introducción de Peter Winch a la obra que editara *Studies in the Philosophy of Wittgenstein* (Londres: Routledge, 1969), 17-19. Las *PU* no intentan dar cuenta del lenguaje exclusivamente en los términos de la teoría pictórica establecida en el *TLP* (esto no significa que lo afirmado en su primera obra pueda ser tomado tal cual en tanto una sección del lenguaje, pues incluso la afirmación de un hecho puede tomar diferentes formas). Parfraseando a Winch, no se trata de buscar *bajo* nuestras formas de hablar, sino *en* ellas (*Ibid.*, 19).

⁶¹ La complejidad de este paso es expuesta en detenimiento en el primer capítulo.

⁶² Winch indicó que la distinción entre lo decible y lo indecible persistió en la etapa madura de su filosofía (cf. *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, 14). Janik y Toulmin también comparten esta postura (*Wittgenstein's Vienna*, 229).

⁶³ Sobre la descripción wittgensteiniana de este término, cf. *PU*, §7. El enfoque de Hagberg nos parece muy preciso y completo, además de especialmente interesante para nuestro proceder dado que compara juegos de lenguaje y estilos artísticos. Sobre su

uso. Esta aportación wittgensteiniana supuso una revolución copernicana para la filosofía del lenguaje. La misma palabra significa una cosa en un contexto y otra en otro. El uso define⁶⁴. En el contexto de la construcción, la palabra ‘losa’, puso como ejemplo, puede significar lo mismo que ‘pásame una losa’⁶⁵. Un significado adquiere su valor dentro de un juego de lenguaje⁶⁶, delimitado por sus propias reglas y enmarcado a su vez en una determinada *forma de vida*. Las *formas de vida* crean contextos para los juegos de lenguaje⁶⁷. El lenguaje queda fijado por convención, eso sí, una convención “naturalizada” por el uso humano. El significado de una regla también está en su aplicación. Los signos y las reglas que rigen el lenguaje viven en el uso, si no se aplican, están muertos⁶⁸.

No hay definición válida para los juegos de lenguaje, sino familias de parentesco⁶⁹. Por ejemplo, todas aquellas experiencias que agrupamos bajo la etiqueta ‘conocer’ tienen rasgos comunes que no pueden ser especificados, variando de unas experiencias a otras. Lo mismo sucede cuando intentamos definir qué es seguir una regla. El filósofo destacó el vasto número de lecturas posibles de reglas que creemos inequívocas. Pongamos el caso de una serie numérica. Un niño que se enfrenta a una serie matemática puede proceder frente a dicha serie de maneras diferentes y le decimos que se equivoca cuando no coge el camino que a nosotros, sus

aportación a la clarificación del término wittgensteiniano, cf. *Meaning and Interpretation*, 10-24.

Hadot pone de relieve que la filosofía antigua fue más consciente que la posterior del hecho de que el lenguaje no funciona de manera uniforme, de ahí la condena platónica de la escritura, que pone por igual lo diferente (cf. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 114-117).

⁶⁴ *F*, III, §333.

⁶⁵ *PU*, §19-20.

⁶⁶ Como dijera Wittgenstein, son los juegos de lenguaje los que deciden (*F*, I, §6; III, §158).

⁶⁷ El uso no es arbitrario. Está enraizado en nuestra vida, cf. Ludwig Wittgenstein, *Gramática filosófica (PG)*, 65 [*Philosophical Grammar*, ed. R. Rhees, trans. Anthony Kenny (Oxford: Basil Blackwell, 1974) o *Philosophische Grammatik, Schriften 4*, ed. Rush Rhees (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969), ofrecemos el número de página] y Tilghman, *Pero, ¿es esto arte?*, 90.

⁶⁸ *PU*, §430.

⁶⁹ *Ibíd.*, §66. Tilghman lo explica de forma muy clara: *Pero, ¿es esto arte?*, 103.

educadores, nos interesa⁷⁰. Hay que ‘mirar’ en lugar de ‘pensar’: tener en cuenta todos los puntos de vista posibles para escapar de las catalogaciones que aprisionan nuestro pensamiento.

A pesar de la llamada a la acción que entendemos brota de toda su obra⁷¹ y que refleja su biografía, ha habido quienes lo han tachado de conservador y han entendido su distinción entre lo decible y lo indecible como un monumento a la inacción⁷². Por el contrario, fueron muchas las ocasiones en las que el propio Wittgenstein intentó luchar contra este tipo de interpretaciones de su filosofía, como cuando en *VB* hizo hincapié en que no se trataba de no hablar para evitar el sinsentido, sino de ser consciente de

⁷⁰ Ciertamente gran parte de conciencia que tuviera Wittgenstein sobre esto se debe a su experiencia como maestro de escuela. Coincidimos con Fann en la importancia de este período para el desarrollo de su filosofía madura (*El concepto de filosofía en Wittgenstein*, 63-63), de lo que da fe el prefacio que escribiera a su *Diccionario para las escuelas primarias* (*Wörterbuch für Volksschulen* (Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1926)), repleto de reflexiones acerca de la representación (sobre esto, cf. *Assembling Reminders*, 67-68), recogido en Ludwig Wittgenstein, *Ocasiones filosóficas 1912-1951*, ed. James C. Klagge y Alfred Nordmann, trad. Ángel García Rodríguez (Madrid: Cátedra, 1993), 37-43.

Thomas S. Kuhn abundaría en ciertos aspectos de esta apreciación wittgensteiniana al afirmar que la enseñanza de la ciencia es monoparadigmática.

Kafka va más allá, toda regla es vacilación: 17 se septiembre de 1920. “Sólo hay meta, no hay camino. Lo que llamamos camino es vacilación.” (*Carta al padre y otros escritos*, 172).

⁷¹ Esto ha llevado a autores de la talla de Peter Winch a servirse de ciertos aforismos de *Sobre la certeza* para enfocar preguntas importantes de la filosofía política (cf. “Certainty and Authority”, *Wittgenstein Centenary Essays*, ed. Phillips Griffiths, 223-237 (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

⁷² Como es el caso de Janos Christof Nyíri (cf. “Wittgenstein's New Traditionalism”, en *Essays on Wittgenstein in Honour of G.H. von Wright*, ed. J. Intikka (Amsterdam: North Holland, 1976), 503-512; “Konservative Anthropologie: der Sohn Wittgenstein”, en *Am Rande Europas. Studien zur österreichisch-ungarischen Philosophiegeschichte* (Wien: Böhlau, 1988), 91-155; “Wittgenstein's Later Work in relation to Conservatism”, en *Wittgenstein and his Times*, ed. Brian McGuinness (Oxford: Blackwell, 1982), 44-68. Janik criticó este último en “Nyíri on the conservatism of Wittgenstein's Later Philosophy”, en *Essays on Wittgenstein and Weininger* (Amsterdam: Rodopi, 1985), 116-135). Cf. la completa nota de Reguera sobre todo esto, en *El feliz absurdo de la ética*, 51 (nota a pie 31). En otro lugar, Reguera ha defendido con una claridad envidiable que el proceder de Wittgenstein en el *TLP* tampoco puede ser tachado de escéptico (*La miseria de la razón: El primer Wittgenstein*, 32-34) –lo mencionamos aquí porque entendemos que el escepticismo con frecuencia desemboca en la parálisis. Cabe mencionar también las conclusiones del trabajo de Pilar López de Santa María Delgado, *Introducción a Wittgenstein* (Barcelona: Herder, 1986), pues ponen de relieve las preocupaciones antropológicas tanto del primer Wittgenstein como del segundo. De hecho, la autora pone en estrecha relación la concepción de la ética del filósofo con sus esfuerzos para dar cuenta del ser humano con una sencillez digna de alabanza.

qué está sucediendo en el lenguaje y de no teorizar⁷³. En ética sólo se puede hablar en primera persona⁷⁴ y dar ejemplos concretos⁷⁵. Subrayemos que el austriaco no se contentó con ayudarnos a observar y entender nuestro uso del lenguaje. Estamos de acuerdo con Cacciari en que Wittgenstein radicalizó la crítica que hiciese Marx a los filósofos (no se trata de interpretar el mundo, sino de transformarlo)⁷⁶. Repetidamente afirmó que hablar sobre ética no tenía sentido, lo que había que hacer era actuar éticamente. Por tanto, su ética era pura acción⁷⁷. Su silencio ante lo inefable (no tan pulido en el *TLP* como en las *PU*⁷⁸) ha de entenderse como un modo de hacer ético. El filósofo se enfrentó al *problema del sentido de la vida* y quiso hacerlo desde dentro, como hiciera con el lenguaje⁷⁹. Buscó un método común para resolver los problemas lógicos y los existenciales⁸⁰. Se trataba de vivir de tal manera que éstos ni siquiera apareciesen⁸¹.

Para ello, lo primero que hay que hacer es tomar conciencia de que el sujeto también tiene límites⁸². Lo que está intrínsecamente ligado al

⁷³ VB, 64 [MS 134 20:5.3.1947]. Cf. la nota a pie no. 39 en *El feliz absurdo de la ética*, 61.

⁷⁴ Como el filósofo hizo al final de *C* (pp. 38-43) [*L*, 8-12].

⁷⁵ No hay otro problema moral que cómo actuar en una situación dada. Wittgenstein no creyó que existiesen problemas éticos generales. Los relatos de Tolstoi hacen esto mismo: sus personajes dan ejemplos morales por los que podemos guiar nuestro comportamiento.

⁷⁶ *Krisis*, 100.

⁷⁷ Se puede ir más allá, como lo hace Reguera: “La ética está en el ser, no en la acción no en la teoría, (...) *la ética no es una teoría del sentido de la vida, sino la propia vida consciente de su sentido*” (*El feliz absurdo de la ética*, 149).

⁷⁸ Pues estamos de acuerdo con Reguera en la genial incongruencia que supone afirmar que de lo indecible no se puede decir nada, cf. *Ludwig Wittgenstein* (Madrid: Edaf, 2002), 42. Probablemente Wittgenstein también fuera consciente de esto y por ello calló en las *PU* tras afirmarlo en el *TLP*.

⁷⁹ No sólo nos referimos al esfuerzo que realizara en el *TLP*. Los límites del lenguaje también estaban presentes en la filosofía madura de nuestro filósofo, pues hay límites pragmáticos intrínsecos al lenguaje. Uno no puede mover la torre en el ajedrez diagonalmente porque las reglas mismas del juego no te lo permiten. De hecho, los límites intrínsecos al juego garantizan su autonomía. cf. Hagberg, *Meaning and Interpretation*, 17-24.

⁸⁰ Cf. las entradas del seis y del siete de julio de 1916 en los *Geheime Tagebücher* (Ludwig Wittgenstein, *Diarios secretos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, estudio de Isidoro Reguera (Madrid: Alianza, 2008), 152-153. Como pusiera de relieve Reguera, estos diarios son especialmente iluminadores de la concepción del filósofo de la íntima conexión entre filosofía y vida, cf. “Cuadernos de guerra”, en *Diarios Secretos*, 163.

⁸¹ VB, 31 [MS 118 17r c:27.8.1937]. Acerca de la influencia de Arthur Schopenhauer en esta postura del filósofo, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 79-82.

⁸² Sobre el impacto que pudiera tener la figura del 'criminal weiningeriano' (el que vive

reconocimiento de nuestra animalidad⁸³. Es sorprendente el gran número de veces en las que Wittgenstein hizo referencia a limitaciones ajenas y propias⁸⁴. Igual de vasto es el número de ejemplos en los que subrayó la necesidad de trabajar a partir de nuestros límites (o desde ellos) y del sinsentido de ignorarlos⁸⁵. A lo que el filósofo apuntaba era a una conversión: fiel a sus propios límites evitaría una determinada manera de vivir y viviendo de otra forma esperaba conseguir que los problemas que le afligían desapareciesen.

El camino a seguir es el de la buena vida, es decir, el de la felicidad. El filósofo insistió en que para ser felices hemos de estar en sintonía con el mundo. A nuestra voluntad no le queda otra que coincidir con la totalidad. El sujeto no puede cambiar los hechos del mundo⁸⁶, luego, no tiene otro remedio que aceptarlos⁸⁷. La concordancia posibilita nuestra independencia⁸⁸. Hemos de hacer lo que nos toca: cambiar los límites del mundo, de modo que el mundo se convierta en otro completamente diferente, pues “el mundo del feliz es otro que el del infeliz”⁸⁹. Sólo podemos hacer que cambie de color⁹⁰. Se trata de cambiar nuestra

como si no tuviera límites) en la postura de Wittgenstein, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 187-192.

⁸³ Lo que no dejará de explorar el Wittgenstein maduro y quedará reflejado en el silencio de las *PU*. En palabras de Reguera: “En el 2º Wittgenstein lo místico, es decir, lo indecible, sigue sin decirse, pero ha dejado de ser metafísico; no es ético, estético ni religioso. Es físico, digamos, la propia condición genética, biológica, animal, humana” (“Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, en Ludwig Wittgenstein, *Obras*, vol. 1 (Madrid: Gredos, 2009), XLII-XLIII).

⁸⁴ Destacan las artísticas y las religiosas, por ejemplo, cf. *VB*: 37 [MS 120 8:20.11.1937], 43 [MS 122 175 c:10.1.1940], 60 [MS 32 145:8.10.1946], 77-78 [MS 136 129b:19.1.1948].

⁸⁵ Por ejemplo, cf. *Ibid.*, 3 [MS 105 85c:1929].

⁸⁶ *TLP*, 6.43.

⁸⁷ Ésta aceptación es una renuncia, cf. *T*, 11.6.16.

Podría creerse necesario añadir aquí “si quiere ser feliz”, pero no lo es, pues querer lo contrario, como explica Reguera, no tiene sentido (*El feliz absurdo de la ética*, 182 (es más, todo el libro de Reguera es fiel a este principio)). Wittgenstein no dejó de indicar que esto era así: “la vida feliz es buena, la infeliz mala. Simplemente. Y si *ahora* me pregunto *por qué* he de vivir yo precisamente feliz, la cuestión se me presenta como meramente tautológica, parece que la vida feliz se justifica por sí misma, que *es* la única adecuada” (*T*, 30.7.16).

⁸⁸ Es porque podemos hacernos independientes del mundo (aceptando que todo está bien como está) que nosotros somos otro de los límites.

⁸⁹ *TLP*, 6.43.

⁹⁰ Cf. nota a pie no. 49.

perspectiva⁹¹. La ética cambia el mundo en la medida que transforma nuestra actitud hacia él⁹². Tenemos que ver el mundo de otro modo, en concreto, como un todo limitado⁹³, para lo que hemos de tomar la perspectiva de la eternidad⁹⁴. Lo milagroso (lo ético, como el asombro ante la existencia del mundo) es un **modo de mirar**⁹⁵. En ética también se trata de saber salir del atolladero⁹⁶.

0.3. El arte: el juego de lo inefable⁹⁷.

⁹¹ VB, 60 [MS 132 136:7.10.1946].

⁹² La creencia religiosa también cambia nuestra actitud hacia el mundo. No es gratuito que Barrett se ayudase de los escritos sobre creencia religiosa del austriaco para enfrentarse a su ética. Vivir de acuerdo con una creencia religiosa se asemeja a vivir de acuerdo con una imagen que guía nuestra vida (*Ibíd.*, 64, LC, 130 (I) [54]). La creencia religiosa se convierte en nuestro sistema de referencia. Es un modo de regular nuestra vida y sólo puede *mostrarse* en nuestro modo de vivir. No tiene sentido hablar de ello (pues si la imagen describe un modo de vivir, no puede justificarlo) (VB, 34 [MS 118 117v:24.9.1937], 96-97 [MS 173 92r:1950]). Al igual que Wittgenstein dijera de los mundos del feliz y del infeliz, nosotros podríamos decir que el mundo del creyente es otro que el del no creyente.

⁹³ Esto es precisamente lo místico (*TLP*, 6.45). Si en el *TLP* Wittgenstein ofreció dos ejemplos de lo místico (el ya señalado y el asombro ante la existencia del mundo –al que también se refirió en *T*, cf. la entrada del 20.10.16), en *C* ofreció otros dos (los sentimientos de seguridad y de culpabilidad absolutos). Todos ellos inexpresables (si nos entendemos es por la experiencia del lenguaje y no por/mediante el lenguaje mismo). La ética se ocupa de valores absolutos y éstos son sinsentidos (lo bueno siempre lo es para algo). Además, las expresiones éticas se usan como símiles, pero tras sus términos no hay hechos (uno de los términos de la comparación siempre es desconocido) (*C*, 41 (*L*, 10)). Acerca de esto, cf. *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 120-126.

Creemos conveniente poner de relieve aquí que ver el mundo como un todo limitado es un caso de “ver como” (esta gran herramienta de la filosofía madura de Wittgenstein ha sido muy explotada por la estética analítica). Luego, la filosofía posterior del filósofo no sólo no contradice en este punto a la anterior, sino que la complementa.

⁹⁴ *TLP*, 6.45. Nuestra voluntad no puede querer esto o aquello. Ahora bien, no sólo se trata de trascender los hechos particulares. Hay que trascender el espacio y el tiempo. Hadot llamó nuestra atención sobre la influencia que el parágrafo no. 34 de *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer [trad. Pilar López de Santamaría (Madrid: Trotta, 2005)] tuviera sobre estos pensamientos del austriaco (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 24-25). López de Santa María ha insistido en este aspecto de la buena vida en relación a esa inmortalidad wittgensteiniana del vivir en el presente (*Introducción a Wittgenstein*, 92-93).

⁹⁵ Barrett insiste en este punto con una claridad envidiable (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 127-128).

⁹⁶ *PU*, §123. Afirmamos con Cruz que sólo hay mosca, frasco y confusión (*C*, 27).

⁹⁷ Joseph Kosuth tituló “El juego de lo inefable: un prefacio y diez anotaciones sobre arte y Wittgenstein” la exposición que comisarió y el escrito que realizó para la conmemoración del centenario del nacimiento de Wittgenstein en 1989. El escrito, que

Comencemos por las incursiones prácticas de Wittgenstein en el terreno del arte, que fueron varias y conocidas. Cabe destacar el diseño que hiciera junto a Engelmann de la casa de su hermana Gretl⁹⁸ y el busto que realizara para el escultor Michael Drobil a partir de una de las obras de éste. Atribuir un carácter meramente anecdótico a sus contados proyectos artísticos es un error, pues el filósofo se dedicó a ellos con el fervor y el rigor característicos de sus escritos filosóficos. El austriaco cuidó cada detalle de la casa de su hermana, lo que en ocasiones desembocó en modificaciones dificultosas, aunque mínimas (como cuando hizo que los albañiles bajasen unos centímetros todo un techo justo antes de la inauguración⁹⁹). Además, destaca la similitud entre la precisión del *TLP* y la casa que diseñara para Gretl. Tanto ésta como la escultura que realizara a partir de 'La mujer patinadora' de Drobil son trabajos de clarificación, como sus escritos filosóficos. Si en el primer caso quiso sentar las bases para todos los edificios posibles¹⁰⁰, en el segundo exploró las bases para todos los bustos posibles al tiempo que intentó corregir las deficiencias del busto de Drobil¹⁰¹. Sin embargo, sería un error afirmar que las investigaciones

se publicó primero como prefacio al catálogo *Das Spiel des Unsagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts* de la exposición celebrada en el museo de la secesión vienesa en 1989, se ha reproducido en *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio (Cambridge/London: MIT Press, 1991), 245-250 como "The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein". Marjone Perloff dedica un capítulo interesante a la influencia que Wittgenstein tuviera en Kosuth en *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 221-242.

Se verá que empleamos los términos estética y arte sin mucha discriminación, tal y como lo hiciera el propio Wittgenstein. Al igual que Reguera, consideramos que la experiencia estética está a la base del arte (cf. *El feliz absurdo de la ética*, 145).

Nos parece que Bouveresse ofrece una visión de conjunto muy adecuada de la estética de Wittgenstein, cf. *Wittgenstein: La rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, 153-203 (hay traducción española de esta parte de la obra, en Jacques Bouveresse, *Wittgenstein y la estética*, trad. José javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco (Valencia: Universidad de Valencia, 1993), 31-77).

⁹⁸ Puelles señala acertadamente el hecho de que sólo se preste atención a este edificio y se ignore la cabaña que construyera en Noruega cuando se reflexiona acerca de sus investigaciones arquitectónicas (*El arte de lo indecible*, 95-96).

⁹⁹ Hermine Wittgenstein: "Mi hermano Ludwig", en *Recuerdos de Wittgenstein*, ed. Rush Rhees, trad. Rafael Vargas (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 38.

¹⁰⁰ *VB*, 9 [MS 109 204: 6-7.11.1930].

¹⁰¹ *Ibíd.*, 16 [MS 154 15v: 1931]. Ambos ejemplos constituyen un tema lo suficientemente fértil como para dar lugar a otra tesis doctoral, por lo que no nos ocuparemos de ello aquí.

artísticas wittgensteinianas fueron filosóficas. Como señala Bernhard Leitner, la arquitectura de Wittgenstein no es filosofía aplicada¹⁰². Si la entendemos como una traducción de su filosofía, la malentendemos. Recordemos: la obra de arte no tiene otra cosa que transmitir que a sí misma¹⁰³. No es fortuito que el filósofo no explicase nunca los principios de su arquitectura. El edificio que construyera para su hermana no puede ser sustituido por ningún tipo de explicación o descripción (ni siquiera por otro edificio). En el arte no valen las sustituciones ni el parafrasear¹⁰⁴. El edificio, y sólo él, habla por sí mismo. No se trata de la misma filosofía, sino de la misma persona intentado resolver problemas arquitectónicos¹⁰⁵. Prueba de esto es que sus investigaciones arquitectónicas tuvieron un impacto en su filosofía¹⁰⁶.

Por otro lado, fue máxima la importancia que dio a la forma en que estaban escritas sus obras¹⁰⁷. En el prólogo al *TLP* afirmó que el valor del libro era doble: el del contenido y la manera de haberlo expresado¹⁰⁸. No es gratuito que Wittgenstein optase por el aforismo en buena parte de sus escritos¹⁰⁹, si no en todos. ¿No son aforismos también, sólo que algo más

¹⁰² Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2000), 10.

¹⁰³ *VB*, 67 [MS 134 106: 5.4.1947].

¹⁰⁴ *PU*, §531.

¹⁰⁵ Leitner, *The Wittgenstein House*, 20.

¹⁰⁶ Esto no quita que se puedan establecer paralelismos entre sus concepciones filosóficas y las arquitectónicas.

¹⁰⁷ Cyril Barrett pone de relieve la cantidad de veces que Wittgenstein expresó el mismo pensamiento de formas diferentes a la búsqueda de la expresión más adecuada (“Wittgenstein, Leavis and Literature”, *New Literary History* 19, no. 2 (invierno 1988): 394). Sobre lo mismo llama la atención Reguera en su introducción a *Observaciones sobre los colores* a propósito de las repeticiones recogidas en dicha obra (*F*, i). Sin embargo, el austriaco reconoció que no siempre lograba lo que se proponía: “Soy totalmente consciente de la total falta de claridad de todas estas proposiciones” (*T*, 2.8.16). Además, recordemos que Wittgenstein destacó a von Ficker el carácter literario del *TLP* (carta sin fechar (no. 33) a von Ficker escrita en octubre de 1919) y el hecho de que afirmase que la filosofía tenía que ser escrita solamente como una composición poética (*VB*, 28 [MS 146 25v: 1933-1934]). Este tipo de afirmaciones dan fe, según Johannessen, de las preocupaciones literarias de Wittgenstein (“Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 226). recordemos

¹⁰⁸ *TLP*, 13 (*Schriften* 1, 9).

¹⁰⁹ Somos conscientes de que los escritos de Wittgenstein no se ajustan a la definición de aforismo de Harald Fricke, dado que los párrafos del filósofo no son elementos aislados contextualmente [cf. *Aphorismus*, (Stuttgart: Metzler, 1984)]. Sin embargo, creemos que

extensos, las anotaciones filosóficas de las *PU*¹¹⁰? Incluso las proposiciones del *TLP*, a pesar de su contenido lógico, podrían considerarse aforismos¹¹¹.

Recordemos qué nos dijera el filósofo acerca de la manera en que escribiera las *PU* en el prólogo a éstas: “lo mejor que yo podría escribir siempre se quedaría sólo en anotaciones filosóficas, que mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir en una sola dirección. –Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zigzag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones”¹¹². Por un lado, el aforismo no interfería con su pensar. Si hubiese intentado presentarlo como algo cerrado, es decir, si hubiese elegido una forma de exposición más sistemática, su pensamiento mismo se habría visto terriblemente

la definición de Fricke es demasiado estrecha y somos de la opinión de Stephan Fedler [cf. *Der Aphorismus. Begriffsspiel zwischen Philosophie und Poesie* (Stuttgart: Metzler, 1992)], que enfocó la polémica semánticamente: los aforismos no son elementos aislados, sino 'aislables'. Los párrafos de Wittgenstein no son elementos aislados, pero sí 'aislables'. De hecho, Wittgenstein afirmó a M. O'Connor Drury que cada proposición del *TLP* tenía que ser entendida como el título de un capítulo (Rush Rhees, ed., *Recollections of Wittgenstein* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 159). Barrett, por lo demás, ha señalado que a pesar de las divisiones y subdivisiones del *TLP*, sus relaciones lógicas no están articuladas (“Wittgenstein, Leavis and Literature”, 396). Esto, por otro lado, debe ser entendido como típico del estilo wittgensteiniano: explicitar las relaciones lógicas reduciría la belleza y el impacto de la expresión.

¹¹⁰ Barrett ha señalado el aire beckettiano o ionesquiiano de algunos párrafos de las *PU* (“Wittgenstein, Leavis and Literature”, 397-398). Además, el irlandés afirma que tanto las *PU* como el *TLP* crecen desde dentro, a pesar de que las *PU* carecen del rigor estructural del *TLP*, que, por otro lado, dado el cambio de la concepción de la filosofía del Wittgenstein maduro, deja de ser necesario (*Ibid.*, 395-398).

¹¹¹ El carácter literario del *TLP* explicaría que se haya musicado. No somos los primeros en señalar el carácter aforístico del *TLP*. Cf. Janik y Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, 199-200, “¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein”, 133-141 (donde señala muy bien Gabriel que el hecho de que el lenguaje filosófico de Wittgenstein siguiese siendo literario también en las *PU* es una señal de la continuidad de su filosofía) y “Wittgenstein, Leavis and Literature”, 397. Pierre Hadot también se refirió a las proposiciones como aforismos, cf. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 16. Johannessen incluso ha puesto de relieve su valor poético, cf. “Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 229.

El aforismo desempeñó un papel crucial en la literatura vienesa finisecular, como en el caso de la obra de Kraus. Acerca de esto y de su influencia en Wittgenstein, cf. Janik y Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, 67-91, 167-201; Janik, *Assembling Reminders*, 145-162; Alonso Puelles, *El arte de lo indecible*, 35-51.

¹¹² *PU*, 11 (*Schriften* 1, 285). A pesar de que citamos tan sólo una parte, el lector debe tener en cuenta todo el argumento del filósofo. Subrayamos el hecho de que unas líneas más arriba opusiese la totalidad (ensamblaje de sus pensamientos) inalcanzable y deformadora al progreso natural y sin fisuras del pensamiento permitido por sus anotaciones.

modificado. Por otro lado, debido a la naturaleza de la investigación (ese ganar conciencia sobre la gramática del lenguaje y el uso que hacemos de ella), ésta se vería perjudicada si no se permitiera el flujo natural del pensamiento, pues, más que esclarecer, contribuiría a enmarañar¹¹³.

Wittgenstein continuó el párrafo comparando su tarea filosófica con la de un dibujante que se enfrentase a un paisaje realizando un conjunto de bosquejos desde diferentes puntos de vista. Unos bocetos/párrafos, por malos, los descartó y aquellos con los que se quedó fueron pulidos y ordenados correctamente (no lo suficiente, de ahí que no los llegase a publicar en vida) con vista a que fueran capaces de comunicar el paisaje/pensamiento en cuestión¹¹⁴. Esto mismo fue lo que hizo en *Observaciones sobre los colores (F)*, donde incluso llegó a usar la tijera¹¹⁵. Detrás de su práctica literaria encontramos una intuición que aproxima filosofía y arte. La de las *PU* no fue la única ocasión en la que comparó su método filosófico con el de un dibujante¹¹⁶ ni con el artístico en general, pues abundan las ocasiones en las que comparó la tarea del arquitecto con la del filósofo¹¹⁷. Es significativo que Wittgenstein decidiera comenzar el segundo (y último) libro que escribiera con esta comparación. Cuando se afirma que no hay restos de sus preocupaciones estéticas en su segunda obra no se está dando la importancia que merece a este paralelismo. Al igual que de las éticas, se podría decir que estas preocupaciones guiaron su filosofía madura (y no desde fuera, sino desde dentro)¹¹⁸.

¹¹³ Un pensamiento aprisionado daría lugar a una imagen errónea del lenguaje, ésta sería la estudiada y no el lenguaje en cuanto tal, por lo que la investigación caería en el mismo círculo vicioso del que partía, sólo que ahora, habiendo cavado más profundo el foso, claro está, sería más difícil salir de él. Los gestos erróneos de los filósofos cavan y cavan (cf. *Z*, §451).

¹¹⁴ *PU*, 11-13 (*Schriften* 1, 285-286). Johannessen señala que esto da fe de lo consciente que fue Wittgenstein del carácter literario de sus escritos (“Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 224).

¹¹⁵ Cf. la introducción de Reguera, *F*, i.

¹¹⁶ *VB*, 14 [MS 153a 90v: 1931].

¹¹⁷ *Ibid.*, 24 [MS 112 46: 14.10.1931]. Cabe destacar aquella ocasión en la que comparó su trabajo filosófico con el de un arquitecto interesado en sentar las bases de todos los edificios posibles más que en la construcción de un edificio en particular (*Ibid.*, 9 [MS 109 204: 6-7.11.1930]).

¹¹⁸ Recordemos, por ejemplo, la observación sobre la brevedad “oportuna” de una expresión recogida en *Movimientos del pensar* (11.4.37). Reguera ha llegado a afirmar

Kjell S. Johannessen ha analizado este párrafo pormenorizadamente, destacando el papel de la estética en la filosofía madura del austriaco¹¹⁹. El noruego pone de relieve el paralelismo establecido por el filósofo entre las experiencias estética y filosófica, por un lado, y un viaje, por otro¹²⁰. Para ver claramente el paisaje conceptual es inevitable el viaje. Sin la toma de distancia uno es incapaz de librarse de las imágenes que aprisionan el pensamiento. Es imprescindible para cambiar nuestra **perspectiva**. Y en esto consiste precisamente la filosofía¹²¹. Wittgenstein se preocupó tanto por la forma de sus escritos porque quería ayudarnos a emprender el camino¹²². Cada párrafo wittgensteiniano es una invitación al viaje. La extrañeza que sus anotaciones producen en el lector atento le permiten distanciarse de su manera de ver las cosas, facilitando el paso adelante. Son recordatorios de la necesidad de ganar consciencia sobre nuestra visión de las cosas. Es de esta forma como filosofía y arte favorecen el trabajo sobre los propios esquemas mentales. El paralelismo entre arte y filosofía, por tanto, no es gratuito. Son procederes similares¹²³.

que se ha de leer toda su filosofía estéticamente, que toda su obra está compuesta estético-literariamente, refiriéndose a ella como arte de pensar (“Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, LXXII-LXXIII). Y es que “su (nuevo) estilo literario es la plasmación de su (nuevo) modo de filosofar: su lenguaje es esencial a su pensamiento” (*Ibid.*, LXXIII-LXXIV).

¹¹⁹ Cf. “Philosophy, Art and Intransitive Understanding”. Benjamin Tilghman dedica parte de *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View from Eternity* (Londres: Macmillan, 1991) a esto mismo.

¹²⁰ “Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes” (*PU*, 11; *Schriften* 1, 285). Llama la atención el número de elementos que indican movimiento (como, por ejemplo, el verbo “durchreisen” o los sustantivos “Richtung/Richtungen”) en el prólogo.

¹²¹ *VB*, 24 [MS 112 46: 14.10.1931], 32 [MS 118 35r c: 29.8.1937]. Y esto es lo que hace Wittgenstein, como dice Reguera, abrir un camino, una nueva forma de preguntar (“Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, LXI).

¹²² Wittgenstein no estaba interesado en comunicar un contenido definitivo, sino en desarrollar nuestra capacidad para llegar a contenidos por nosotros mismos, libres de trampas lingüísticas (cf. *Ibid.*, 36). La brevedad e inmediatez del aforismo posibilitaban que la lectura deviniera, en palabras de Puellas, “en una verdadera acción vital, no en la mera y pasiva recepción de unos contenidos. Se trata de recorrer individualmente un camino del pensamiento porque el proceso para llegar a la meta importa tanto como el resultado” (*El arte de lo indecible*, 51).

¹²³ Esto no implica que creamos que la concepción wittgensteiniana de la filosofía fuese artística. A pesar de las similitudes que el filósofo estableciese entre filosofía y arte, su propio proceder insistía en la necesidad de distinguir ambas disciplinas. Además, Wittgenstein no sólo se acordaba de las musas cuando pensaba en poesía; después de todo, ésta también tiene su técnica. Más que cualquier otra cosa, el filósofo

¿Por qué el arte? Principalmente por dos razones: por un lado, por ser la experiencia estética reveladora de aspectos básicos del conocimiento humano¹²⁴ y, por otro lado, por la predisposición de la obra de arte para la ética. De ahí el interés del austriaco por los problemas estéticos (y su condescendencia para con los científicos, que entendía dificultaban ambas cosas)¹²⁵.

**

Pasemos a tratar el primer motivo. Wittgenstein estudió la experiencia estética a partir de las reflexiones/discusiones de uno o varios interlocutores derivadas de la apreciación de una obra de arte, a lo que se refirió como investigación estética, tal y como ha sido reconstruido por Johannessen¹²⁶. Es una manera de afrontar la perplejidad en que nos sume

wittgensteiniano debía ser un artesano muy trabajador. Janik expone esto con mucha claridad a la hora de establecer la manera en que Loos hubiese influido en su método filosófico (cf. *Assembling Reminders*, 177-179). Para Wittgenstein la filosofía es ante todo una técnica, una habilidad. Se trata de llevar a cabo un trabajo, nunca de recrearse en él (cuando uno se recrea se acaba en el mismo cajón que aquello que intentaba reparar). Como un artesano, Wittgenstein desarrolló un conjunto de técnicas enfocadas a despertarnos de nuestras ensoñaciones gramaticales y a abrirnos los ojos a lo que tenemos delante y que no sabemos ver precisamente por su familiaridad.

¹²⁴ El austriaco consideraba el arte un modo de conocimiento (VB, 42 [MS 162b 59v: 1939-1940]). Fueron muchas las ocasiones en las que Wittgenstein indicó la necesidad de la filosofía de aprender del arte y en las que reconoció su incapacidad personal para dar ese paso (Cf. *Ibid.*, 28 [MS 146 25v: 1933-1934], 45 [MS 123 112: 1.6.1941], 75 [136 80a: 8.1.1948]). Además, el filósofo encontró en las diferentes disciplinas artísticas multitud de ejemplos de los que se sirvió para su tarea clarificadora (por ejemplo, se sirvió de la arquitectura (VB: 26 [MS 156a 25r: ca. 1932-1934]), la música (VB: 58-59 [MS 132 51: 22.9.1946]; PU: §341, §523, §527, §529, §531, §536), la literatura (VB: 67 [MS 134 106: 5.4.1937], 89 [MS 168 1r: January 1949]) o la pintura (PU: §526)). VB está lleno de anotaciones sobre música, disciplina utilizada en el TLP para esclarecer cómo la proposición es una figura de la realidad (TLP, 4.011, 4.013, 4.014, 4.0141). Es más, nunca dejó de contraponer el arte a la ciencia y al proceder pseudofilosófico, presentándolo como una salida a la idea de progreso científico e industrial reinante en su época. Acerca de la opinión que tuviera Wittgenstein de su época, cf. el artículo de Jacques Bouveresse "The Darkness of this Time': Wittgenstein and the Modern World", en *Wittgenstein Centenary Essays*, 11-39 (Cacciari ofrece una versión en términos muy diferentes de la visión que tuviera Wittgenstein de su época que complementa la del francés, cf. *Hombres póstumos*, 34-40). Las *Observaciones a la rama dorada de Frazer* de Wittgenstein [3ª ed., trad. Javier Sádaba (Madrid: Tecnos, 2008)] son especialmente iluminadoras de la concepción que tuviera el filósofo del hombre moderno.

¹²⁵ VB, 91 [MS 138 5b: 21.1.1949].

¹²⁶ Tras explicar el motivo por el que Wittgenstein se refirió a la investigación estética

una obra de arte en cuestión (la perplejidad es consecuencia de la ambigüedad de la obra, la que da lugar a su vez a diferentes explicaciones que desembocan en la reflexión o discusión). Estas **situaciones**¹²⁷ –o, incluso mejor, estas prácticas, como veremos más adelante– iluminan un aspecto fundamental del conocimiento humano: la existencia de un conocimiento intransitivo¹²⁸.

No siempre podemos enfocar el mundo conceptualmente. Gran parte del conocimiento humano no es de carácter proposicional¹²⁹. Es más, la parte que sí lo es descansa sobre la que no lo es¹³⁰. Nos estamos refiriendo a lo que Michael Polanyi llamó más tarde 'conocimiento tácito'¹³¹. Wittgenstein, que se refirió a éste ocasionalmente como conocimiento intransitivo y generalmente como experiencia, señaló que consiste en seguir una regla cuando no contamos con reglas explícitas para hacerlo, sino sólo con ejemplos a imitar. Es similar a tener olfato para algo y, como veremos,

también como controversia en la transcripción de Moore de la lección de 1933 {"tenemos... que considerar (1) cómo es en realidad una controversia o investigación estética" (*Philosophical Papers (M)*), (Londres: Allen & Unwin, 1959), 313}}, Kjell S. Johannessen analiza en profundidad el concepto wittgensteiniano en "Wittgenstein and the Aesthetic Domain", en *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, ed. Peter Lewis (Aldershot: Ashgate, 2004), 13-24.

¹²⁷ Wittgenstein dio prioridad al uso sobre la palabra en las investigaciones estéticas (lo que es característico de su filosofía madura): "no nos concentramos en las palabras (...), sino en las ocasiones en las que se dicen: en la situación enormemente complicada en la que la expresión estética tiene lugar, en la que esa expresión misma sólo ocupa de por sí un lugar insignificante" (*LC*, I, 5).

¹²⁸ Acerca de la noción de conocimiento intransitivo wittgensteiniano, cf. "Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)", 151-173. En palabras de Johannessen, el conocimiento intransitivo es "un tipo de conocimiento que se tiene cuando se es un usuario competente de un lenguaje, pero que no puede ser expresado mediante el lenguaje" (*Ibid.*, 167). En relación a la influencia que tuviera Spengler en el concepto de conocimiento intransitivo wittgensteiniano, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 205-224. Sobre la relación entre el conocimiento intransitivo wittgensteiniano y la experiencia estética, cf. Johannessen, "Philosophy, Art and Intransitive Understanding".

¹²⁹ *Z*, §453.

¹³⁰ Cf., por ejemplo, *VB*, 75 [MS 136 80a: 8.1.1948]. Esto también fue lo que Wittgenstein quiso decir cuando insistió en que para entender una simple frase uno necesita entender el lenguaje (*PU*, §199; *PG*, 50).

¹³¹ Brevemente, Polanyi defiende que para dar cuenta del conocimiento de forma adecuada (sobre todo de su parte creativa, como el descubrimiento de nuevas ideas) es necesario prestar atención a la presencia de procesos cognitivos implícitos en el sujeto [cf. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (London: Routledge, 1998)].

esto no tiene nada de arbitrario.

Wittgenstein utilizó el término “conocimiento intransitivo” en *Gramática filosófica (PG)* para explicar qué sucede cuando decimos que entendemos una imagen¹³². El austriaco comparó enseguida lo que sucede ante la imagen con lo que supone entender una melodía. En las *PU* volvió a recurrir al arte, en concreto a la música y a la poesía, para explicar este tipo de conocimiento. Por ejemplo, entender un poema, diría, es comprender “algo que sólo esas palabras, en esa posición, pueden expresar”¹³³. Comprender el poema no consiste en parafrasear su contenido, en ser capaz de expresarlo de otra forma¹³⁴, sino en entenderlo tal cual, pues un poema no puede ser sustituido por otro (ni por otra forma literaria), “como tampoco un tema musical se puede sustituir por otro”¹³⁵. De hecho, gran parte de nuestras expresiones estéticas dependen directamente de la obra de arte en cuestión que es objeto de nuestra apreciación¹³⁶. Para ello hemos de hacernos de la suficiente competencia estética¹³⁷, lo que sólo se logra mediante la contienda directa con la obra de arte individual y la participación en investigaciones estéticas.

Por un lado, hemos de aprender de los que ya saben. Por otro lado, hemos de emplear lo que vamos aprendiendo. Por ejemplo, para entender un poema, en el caso de que no estemos acostumbrados a leer poesía, primero tendremos que familiarizarnos con un vasto número de poemas al tiempo que observamos qué tipo de cuestiones surgen en las investigaciones estéticas sobre poesía. En segundo lugar tendremos que aprender qué cuestiones son las que forman parte de las discusiones sobre la poesía del

¹³² *PG*, 79.

¹³³ *PU*, §531.

¹³⁴ Esto es lo que el austriaco entendió por interpretación. Cf., *Ibíd.*, §201.

¹³⁵ *Ibíd.*, §531. Esto nos recuerda aquello que dijera T. S. Eliot: “La poesía genuina puede comunicar antes de ser entendida” [*Selected Essays*, (London: Faber and Faber, 1950), 200].

¹³⁶ *PU*, 465 (*Schriften I*, 513).

¹³⁷ Buen ejemplo de competencia estética es lo que Wittgenstein escribiera a su hermana Hermine sobre la escultura de Drobil (cf. Michael Nedo and Michele Ranchetti, *Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983), 215. Otra prueba de competencia estética sería la lectura en voz alta de un poema de forma que complaciera a un posible espectador o al lector mismo (*LC*, I, 12).

autor del poema en cuestión y enfrentarnos a su obra, para lo que tendremos que proceder analógicamente, comparando unos poemas con otros (también habrá que establecer comparaciones con los de otros poetas). Finalmente deberemos desarrollar la capacidad de aplicar los contenidos aprendidos practicando (mediante ensayo-error, con la esperanza de que los que ya son competentes en el campo nos corrijan)¹³⁸. Todo nuestro aprendizaje tiene como base la práctica: la ajena y la propia. No hay descripción posible que nos libre de la necesidad de la tutoría ajena y de la experiencia directa con ejemplos varios de aquello a lo que nos enfrentamos.

Wittgenstein defendió que “hay una captación de una regla que no es una interpretación¹³⁹, sino que se manifiesta, de caso en caso de aplicación, en lo que llamamos “seguir la regla” y en lo que llamamos “contravenirla”¹⁴⁰. Este tipo de reglas, como las que nos ayudan a reconocer un poema de un determinado autor, sólo se aprenden mediante la **práctica**. La práctica habla por sí misma¹⁴¹. Es la práctica la que nos

¹³⁸ Lo mismo sucede cuando hemos de aprender a reconocer un cuadro de un determinado estilo pictórico. Johannessen pone el ejemplo de un cuadro manierista (“Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge”, 163-164). Primero habremos de ver cuantos más cuadros manieristas mejor. Después, debemos guiarnos por expertos para saber cuáles son sus características esenciales. Finalmente tendremos que participar en investigaciones estéticas sobre manierismo hasta conseguir aplicar los conceptos aprendidos adecuadamente.

O una obra de un pintor en concreto. Esto es particularmente interesante cuando tenemos que distinguir una copia de un original. Como Giovanni Morelli propuso en relación a Botticelli, se trata de ver parecidos (poner atención a los detalles comunes al conjunto de la obra) entre obras del mismo artista. Y a esos parecidos se les debe atribuir significado (de ahí la diferencia entre visión física y visión mental establecida por Morelli; sólo la segunda atribuye significado a dichos parecidos, cf. *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, trad. Constance Jocelyn Ffoulkes, 2 vols. (Londres: John Murray, 1900), 1: 35). Tilghman, sirviéndose de las investigaciones de Morelli y Roger Fry, explica muy bien qué quiso decir Wittgenstein por parecido y cuán útil es para la historia del arte –y para el arte y la filosofía también– (cf. *Pero, ¿es esto arte?*, 132-135, 195-198). Por ejemplo, Fry sugirió que ver parecidos entre Cézanne, por un lado, y Giotto y el Renacimiento temprano por otro, puede facilitarnos una apreciación diferente del postimpresionismo.

¹³⁹ Wittgenstein opuso práctica e interpretación. Si la primera es inmediata y no necesita articulación, la segunda consiste en una actividad intelectual consciente que sí necesita de articulación. Como explica Johannessen, una interpretación o hipótesis no puede conferir significado porque puede a su vez ser interpretada, desencadenando un círculo vicioso. La práctica, por el contrario, sí, como mostramos en el texto principal (“Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge”, 172).

¹⁴⁰ *PU*, §201.

¹⁴¹ *ÜG*, §139.

muestra el camino y la que *muestra* nuestro entendimiento. Aprendemos a utilizar una palabra atendiendo al uso que otros hacen de ella y probamos que la entendemos cuando la usamos correctamente. “Seguir 'la regla' es una práctica”¹⁴². Es más, es la práctica la que confiere significado a las palabras¹⁴³: constituyéndolas¹⁴⁴. Después de todo, eso es lo que Wittgenstein quiso decir mediante su máxima 'el significado está en el uso'. Los conceptos, de esta forma, “se inscriben en formas de actuar establecidas”¹⁴⁵ mediadoras entre el mundo y el lenguaje a la manera de un substrato. Las prácticas son las condiciones trascendentales bajo las cuales experimentamos los objetos y actuamos en el mundo¹⁴⁶. La filosofía wittgensteiniana privilegia de esta forma el conocimiento práctico sobre el teórico.

Este tipo de competencia sólo es evidente durante el aprendizaje de un concepto o una regla, dado que cuando ya los hemos aprendido no prestamos atención a la manera en que lo hicimos. La espontaneidad de nuestras reacciones ante la obra de arte (en muchas ocasiones, meras interjecciones y gestos inseparables de la obra en cuestión que ponen de relieve el carácter aproposicional de este conocimiento¹⁴⁷) y su carácter genuino (pues el asombro provocado en nosotros por la obra de arte hace que cada una de nuestras reacciones sea la primera) hacen de la experiencia estética un caso ejemplar para el estudio del conocimiento intransitivo¹⁴⁸. En concreto, hay cosas que entendemos, pero para las que no tenemos palabras.

¹⁴² *PU*, §202.

¹⁴³ *F*, III, §317.

¹⁴⁴ En palabras de Johannessen: “La práctica constituye, pero no define el significado de una palabra” [“Art and Aesthetics Praxis”, en *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, ed. Lars Aagaard-Mogensen y Goran Hermeren (Lund: Doxa, 1980), 85].

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 86.

¹⁴⁶ El concepto de práctica wittgensteiniano ha llevado a Johannessen y a Tore Nordenstam a subrayar el aspecto trascendental de su filosofía del lenguaje, cf. *Wittgenstein – Aesthetics and Transcendental Philosophy*, ed. Kjell S. Johannessen and Tore Nordenstam (Viena: Hölder-Pichler-Temsky, 1981). Cf. en el mismo volumen el artículo de Nordenstam “Intention in Art”, 130. Cf. también, Johannessen, “Art and Aesthetics Praxis”, 87.

¹⁴⁷ Johannessen subraya que el hecho de que necesitemos ayudarnos de ejemplos para comunicar nuestra experiencia estética es un gesto hacia la indescriptible impresión que la obra de arte deja en nosotros (“Art and Aesthetics Praxis”, 89).

¹⁴⁸ Por ejemplo, ilumina el sentido de la proposición (*LC*, IV, 2).

Ni siquiera nosotros mismos estamos seguros en ocasiones de que tenemos dicho conocimiento. La forma en que practicamos el arte puede dar fe de nuestra comprensión y facilitarnos una manera de relacionarnos con ella.

**

Ocupémonos ahora de la segunda razón. Recordemos aquella proposición del *TLP* que identificaba ética y estética¹⁴⁹. Ambas pertenecen al mundo del valor, es decir, no tienen nada que ver con los hechos¹⁵⁰. Ésta característica es especialmente evidente en el caso del arte, pues éste se sabe ficción, es más, ficción reglada, lo que sirve de puente con las *PU*¹⁵¹. Estamos lejos de ser los primeros en reconocer el giro hacia el arte como aquello capaz de *mostrar* lo inefable de la crítica del lenguaje wittgensteiniana. Janik y Toulmin ya lo indicaban en 1973: “El *Tractatus* se

¹⁴⁹ *TLP*, 6.421. Acerca de esta relación, cf. Reguera, *El feliz absurdo de la ética*, 115-144.

¹⁵⁰ Coincidimos con Barrett en que los juegos de lenguaje wittgensteinianos no son incompatibles con la distinción entre lo decible y lo indecible establecida en el *TLP* (Cacciari también es de la misma opinión, cf. *Hombres póstumos*, 26). A pesar de que arremetan contra los límites del lenguaje, las expresiones valorativas también pertenecen a un juego de lenguaje con unas reglas concretas (cf. *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 177-178). Incluso la creencia religiosa tiene su propio juego de lenguaje. El creyente y el no creyente se mueven en juegos de lenguaje diferentes, de ahí que no pueda haber, según el filósofo, verdaderas controversias o contradicciones entre ambos (pues no parten de un suelo común). De igual modo, el juego de lenguaje de la creencia religiosa es distinto al de la teología y al del dogma.

Barrett ha puesto de relieve que si en la filosofía madura de Wittgenstein no se habla de inexpresabilidad en relación a los valores, ésta ha sido reemplazada por la diversidad de puntos de vista éticos posibles. No hay ninguno mejor que otro. Ninguno expresa mejor que otro la cosa en cuestión. Ninguno lleva al meollo del asunto porque no hay tal meollo. Esta diversidad, dice Barrett, es consecuencia de aquella primera inexpresabilidad y la pone de relieve, librándonos de la imagen adulterada (*Ibid.*, 321).

¹⁵¹ Si en el *TLP* Wittgenstein entendía el arte como una de las pocas ficciones (si lo la única) consciente de sí, en las *PU* nos descubre el lenguaje natural como ficticio, en tanto cada palabra viste las máscaras del uso que de ella se haga, de modo que una palabra significa una u otra cosa dependiendo del escenario en el que se encuentre. El austriaco recurrirá a la ficción para entender nuestras estructuras de la realidad, pues éstas también son ficciones (*VB*, 85 [MS 137 78b: 24.10.1948]). Estamos de acuerdo con Reguera: “el mismo papel que para el primer Wittgenstein cumplen las narraciones literarias lo cumplirán para el segundo los innumerables ejemplos y juegos de lenguaje, en cuya descripción incansable hay que rastrear analítica y críticamente el uso o significado de un término o concepto. Literatura o arte, ejemplismo o juego: la única salida de la lógica de la razón científica. Salida que no lo es del todo porque en definitiva no hay otra salida del círculo que la conciencia de las innumerables jugadas del rodar en él” (*El feliz absurdo de la ética*, 63 (nota 42)).

convierte en una expresión de un cierto tipo de misticismo del lenguaje que otorga una importancia principal en la vida al arte, basándose en que sólo el arte puede expresar el significado de la vida. Sólo el arte puede expresar la “verdad” moral, y sólo el artista puede enseñar las cosas más importantes de la vida. El arte es una misión. Preocuparse sólo de la forma, como los estetas de 1890, es pervertir el arte”¹⁵². Coincidimos con Reguera en que para el filósofo “la creación literaria y artística es un medio de expresión de las cuestiones vitales y de su sentido más evocador que el de la filosofía o de la ciencia. (...) El lenguaje de la literatura y del arte, como el de cualquier fábula moral, parece que está más cerca del sentimiento y de la intuición, y por tanto de lo sublime, con su lenguaje modélico en la negatividad, conscientemente ficcional, conscientemente absurdo, decididamente crítico en ese sentido¹⁵³”.

Es digno de subrayar el gran número de veces, sobre todo en *VB*¹⁵⁴, en las que el austriaco destacó el vínculo del arte con la ética y el sentido de la vida. Cyril Barrett explica los gustos literarios wittgensteinianos señalando que para el filósofo el mérito literario y el valor moral eran inseparables¹⁵⁵. Como Janik y Toulmin dijera del enfoque de Kraus, la forma estética y el contenido ético de la obra de arte eran dos caras de la misma moneda¹⁵⁶. El arte tenía que ofrecer ejemplos de comportamiento moral: la única manera de lidiar con la ética¹⁵⁷. Como afirma Reguera, “los comics y *westerns* le parecían una modalidad simple y sencilla de enseñanza moral por la misma razón esencial que los relatos de Tolstoi o los poemas de Tagore: porque hablan el lenguaje sentimental e intuitivo (no necesariamente racional) de la vida; en todos ellos encontraba más sentido que en cualquier discurso filosófico en el marco de una supuesta teoría de la ética¹⁵⁸”. En ellos encontraba un método indirecto de expresión de ideas que

¹⁵² *Wittgenstein's Vienna*, 197. Las comillas son sugerencia del autor del libro.

¹⁵³ *El feliz absurdo de la ética*, 62.

¹⁵⁴ Cf. 10, 57, 58,

¹⁵⁵ “Wittgenstein, Leavis and Literature”, 388.

¹⁵⁶ *Wittgenstein's Vienna*, 179.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, 198.

¹⁵⁸ *El feliz absurdo de la ética*, 62. Como Wittgenstein le dijera a Schlick: “si alguien me

prefería al especulativo, como dijera del escritor ruso: “cuando Tolstoi cuenta una historia me impresiona infinitamente más que cuando se dirige al lector. (...) Me parece que su filosofía es más verdadera cuando está latente en la historia”¹⁵⁹.

Sin embargo, esto podría llevar a la confusión de que por un lado está el lenguaje artístico y por otro su contenido moral. Creemos necesario profundizar en el tipo de lenguaje que 'habla' el arte. Más que *hablar el lenguaje de la vida*, nos parece que su lenguaje guarda el silencio suficiente como para no interferir con el sentido de la vida. O como dice Reguera en otro lugar, “el arte mostraría lo místico, sin nombrarlo, sin hablar de ello; o, mejor, porque lo místico se mostraría sin nombre o sin lenguaje (lógico) en él”¹⁶⁰. Wittgenstein opuso la mentalidad apoética de su filosofía a la realidad velada de la religión y el arte: “... es su mentalidad apoética, dirigida abiertamente a lo concreto. Esto es característico de mi filosofía. Las cosas se encuentran frente a nuestros ojos, sin ningún velo sobre ellas. –Aquí se bifurcan la religión y el arte¹⁶¹”. El lenguaje del arte es lo suficientemente silencioso como para mantener el velo que protege las cosas¹⁶² y precisamente esto constituye su dimensión ética. El arte no dice, sino *muestra*¹⁶³. Y, una vez más, la obra de arte se *muestra* a sí misma¹⁶⁴. Sin embargo, el arte expresa un sentimiento. Sí, pero ¿cómo? Volvamos, como

dice que algo es una teoría, yo diré: no, no, esto no me interesa. Incluso en el caso de que la teoría fuera verdadera no me interesaría, no sería lo que estoy buscando. Lo ético no se puede enseñar. Si para explicar a otro la esencia de lo ético necesitara una teoría, entonces lo ético no tendría valor” (C, 49) [Publicado en inglés y alemán como “Notes on talks to Wittgenstein”, *The Philosophical Review* 74, no. 1 (January 1965): 16. En los *Schriften: Wittgenstein und der Wiener Kreis. Schriften* 3, ed. B. F. McGuinness (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 116].

¹⁵⁹ Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: A Memoir* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 38.

¹⁶⁰ “El juego de lo inefable”, 14. Cf. nota 52.

¹⁶¹ VB, 8 [MS 109 200: 5.11.1930].

¹⁶² La conexión con Heidegger es evidente (cf. nota a pie no. 177).

¹⁶³ Wittgenstein utilizó el verbo 'zeigen' para explicar la actividad del arte (a pesar del contenido irónico del aforismo) en VB, 64 [MS 134 27: 10.-15.3.1947] y escribió a Engelmann que lo inexpresable está inexpresadamente expresado en la poesía de Uhland (“cuando uno no trata de decir lo indecible, *nada* se pierde. Pero lo indecible está –indeciblemente– *contenido* en lo que se dice”, en Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*, 7).

¹⁶⁴ VB, 67 [MS 134 106: 5.4.1947].

hiciera Barrett¹⁶⁵, sobre el párrafo de Wittgenstein del que hemos extraído esta última frase. Se trataría de un “sentimiento-expresión” o de una “expresión sentida”. Esto quiere decir: la forma de expresar el sentimiento y el sentimiento mismo coinciden¹⁶⁶. En palabras de Johannessen, se trata de “captar un sentimiento o emoción internamente relacionado a su expresión”¹⁶⁷. Y esta captación es una experiencia. Desde este punto de vista ha de entenderse el adjetivo ‘inseparable’ usado en nuestro párrafo anterior¹⁶⁸. Podríamos decir: hay algo en el *mostrar* que no es separable del *mostrar* mismo.

Precisemos un poco más. El lenguaje del arte *puede* ser callado. No toda forma artística participa del *mostrar*. Tomemos el ejemplo de la poesía patriótica (un caso –a veces sutil– de propaganda). Un poema también puede decir más de lo que debe si desnuda en lugar de dar cobijo a la manera de una imagen pornográfica. Parfraseando a Wittgenstein, para que un poema no diga más de lo que puede decir, lo expresado en él tiene que ser arropado por el corazón¹⁶⁹. Todo talento pierde su valor si no se usa adecuadamente¹⁷⁰. Creemos que Wittgenstein estaría de acuerdo con la distinción de Peter Handke entre las obras de arte y literarias que echan a perder el callar y aquellas que sin conservar el callar lo transmiten¹⁷¹. Recordemos, por

¹⁶⁵ “Wittgenstein, Leavis and Literature”, 390. El irlandés señala cómo el “sentimiento-expresión” combina la verdad del existencialismo (el arte expresa sentimientos) con la del formalismo (el arte es una construcción autónoma y autorrepresentativa).

¹⁶⁶ Ya lo decía Wittgenstein: “Repárese en el error de pensar que el significado o el pensamiento es algo que sólo acompaña a la palabra, y que la palabra no importa” (*LC*, IV, 2); ““La figura me dice lo que es ella misma” –quisiera decir. Esto es, el hecho de que me diga algo consiste en su propia estructura, en sus formas y colores. (¿Qué significaría que alguien dijera “El tema musical me dice lo que es él mismo”?” (*PU*, §523). Cf. también *PG*, 165.

¹⁶⁷ “Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 237.

¹⁶⁸ Nos parece muy acertado el ejemplo del jazz ofrecido por Hagberg (*Meaning and Interpretation*, 72).

¹⁶⁹ *VB*, 62 [MS 133 6: 24.10.1946].

¹⁷⁰ *Ibid.*, 20 [MS 110 238: 30.6.1931].

¹⁷¹ “Cuando uno calla no mantiene el silencio. Pero uno abarca el silencio y el vacío y el callar en una forma, se obtiene el silencio, el callar y el vacío. Ésta es la paradoja. Hay una literatura que echa a perder el callar; casi toda la literatura, también mucha música, mucha pintura de género y de batallas echa a perder la forma-vacío. Pero existen unas pocas obras –y éstas son para mí las que cuentan y que siempre contarán– que se fortalecen en el callar, que no conservan el callar pero lo transmiten” (Peter Handke, *Pero yo vivo en los intersticios. Diálogo con Herbert Gamper*, trad. María A. Gregor

ejemplo, la llamada de atención del filósofo acerca del deseo de todo poeta de comunicar sin palabras explicitado por Heinrich von Kleist¹⁷². El silencio del (verdadero) poeta está es su forma de nombrar¹⁷³. Esto es lo que consiguió Rainer Maria Rilke en las *Elegías de Duino*¹⁷⁴. El poeta retira las cosas a lo invisible en su decir: “Quizá estemos aquí sólo para decir: casa, puente, / manantial, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana, / todo lo más: columna, torre... pero para decir, compréndelo, / ay, para decir *así* como las cosas mismas en su intimidad / nunca creyeron ser”¹⁷⁵. En palabras de Cacciari, “el lenguaje nombra cosas, al Ángel se le dicen las cosas, pero precisamente el decir, *el no poder sino decir*, significa transformarlas en el sentido y en el límite del lenguaje, significa trans-ponerlas en la *forma* del lenguaje, hacerlas invisibles. (...) El máximo realismo del “nombre de las cosas” descubre aquí su objetiva desesperación: el no poder esperar poseerlas”¹⁷⁶. El Ángel es el límite del lenguaje. Está en el mismo lenguaje como su límite, hay palabra para el ángel en las elegías de Rilke como hay palabra para la ética en el *TLP*. Le hablamos al ángel sin darle una existencia fuera del poema. Nunca se dice qué es el ángel pero se le habla, se le dice¹⁷⁷.

El silencio del arte es posible porque participa de la animalidad¹⁷⁸: es consecuencia de ese animal salvaje que todo arte verdadero contiene y que Wittgenstein, reconociendo por enésima vez sus limitaciones, admitió no

(Barcelona: Gedisa, 1990), 89). Debemos la cita a los párrafos que Puellas dedica a Handke en *El arte de lo indecible*, 61-62.

¹⁷² VB, 23 [MS 111 173: 13.9.1931].

¹⁷³ Cf. nota 53.

¹⁷⁴ Trad. Jenaro Talens (Madrid: Hiperión, 1999).

¹⁷⁵ *Ibíd.*, 97.

¹⁷⁶ *Krisis*, 178.

¹⁷⁷ Este *mostrar* de Rilke es el desocultamiento del ser heideggeriano. En la obra de arte, el *ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser* [Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 25]. El arte es capaz de relacionarse (mediante el respeto, esto es, la única manera) con la no-verdad, que no es lo contrario de la verdad, sino lo que necesariamente queda oculto, desde donde la verdad se desvela. Sobre esto volveremos en el primer capítulo.

¹⁷⁸ El problema de la animalidad en el pensamiento de Wittgenstein no ha sido lo suficientemente estudiado aún y daría para una completa tesis doctoral. Janik ha estudiado la influencia que tuvieron Spengler (*Assembling Reminders*, 205-224) y Weininger (“From Logic to Animality, or How Wittgenstein used Otto Weininger”, *Nómadas* 4 (julio-diciembre 2001) en el concepto de animalidad wittgensteiniano.

hallar en la casa que construyera para Gretl¹⁷⁹. El filósofo no hallaba la animalidad de una pieza musical en su melodía, sino en lo que hace que ésta sea profunda¹⁸⁰. Del mismo modo, muchas veces, diría Wittgenstein, no son nuestros pensamientos los que brillan, sino una luz que los ilumina desde atrás¹⁸¹. El lenguaje, afirmaría el filósofo, no surgió del razonamiento¹⁸². Reconocer nuestra animalidad es reconocer nuestros límites. Por ejemplo, darnos cuenta de que parte de nuestro conocimiento es aproposicional, como hemos explicado anteriormente.

Regresemos a nuestra reflexión sobre el uso wittgensteiniano del aforismo. Éste, junto a los experimentos mentales que brotan de la etapa madura de su filosofía (preguntas sin contestar y contestadas, ya fuera adecuada o erróneamente, metáforas, comparaciones, ...), consigue enfrentarnos indirectamente a los límites del lenguaje –es decir, a nuestros propios límites– por su carácter retórico¹⁸³. Wittgenstein insistió una y otra vez en la necesidad de recuperar el asombro ante el lenguaje y lo que nos rodea¹⁸⁴ (de hecho, lo primero sería una manera de conseguir lo segundo). Una de las características principales del arte es su capacidad para mostrarnos la realidad desde puntos de vista a los que no estamos

¹⁷⁹ VB, 43 [MS 122 175 c: 10.1.1940].

¹⁸⁰ *Ibid.*, 43 [MS 122 175 c: 10.1.1940]. Wittgenstein insistió en la necesidad de bajar a lo profundo (*Ibid.*, 71 [MS 134 180: 27.6.1947], 84 [MS 137 73b: 25.7.1948]). Había que lidiar con la propia animalidad. Y esta animalidad entronca con lo místico. Eso que parecía flotar sobre el mundo de los hechos es animalizado. Resulta estar anclado en nuestra propia oscuridad (cf. lo que dice Reguera a este respecto: *Ludwig Wittgenstein*, 238-240).

¹⁸¹ VB, 75 [MS 136 80a: 8.1.1948].

¹⁸² *ÜG*, §475.

¹⁸³ Esta tesis es defendida por Gabriel brillantemente en relación a las últimas proposiciones del *TLP*. El alemán establece explícitamente el carácter ético del aforismo wittgensteiniano: sin ser verdadero (y precisamente porque no lo es) consigue arremeter contra los límites del lenguaje indicando el camino para ver el mundo de una manera justa (“¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein”, 137-139).

¹⁸⁴ Parafraseando a Wittgenstein, el hombre (y los pueblos) ha de despertarse al asombro. La ciencia es una manera de mandarlo a la cama (VB, 7 [MS 109 200: 5.11.1930]). La científica es una perspectiva entre otras (como la religiosa) desde la que mirar y relacionarse con el mundo. Wittgenstein insistió en que las explicaciones científicas no son más que presentaciones ordenadas y claras de los fenómenos (cf. Brian McGuinness, *Wittgenstein: A Life. Young Ludwig (1889-1921)* (Berkeley: University of California Press, 1988), 314-315). Recordemos las proposiciones 6.371 y 6.372 del *TLP*.

acostumbrados. Eso es lo que el austriaco intentó mediante el diverso tipo de herramientas que utilizó en la etapa madura de su pensamiento. Siempre se esforzó en conseguir que sus anotaciones nos guiñaran el ojo. Tenían que llegarnos de forma directa para transformarnos, o ayudarnos a darnos cuenta de la necesidad de la conversión¹⁸⁵. Consciente de la complejidad de lo real, la retórica no intenta abarcarlo en su totalidad. Sirvámonos de la tesis desarrollada por Hans Blumenberg en *Las realidades en que vivimos*¹⁸⁶: al no tener que prescindir de los detalles en beneficio de una visión global, la retórica es capaz de despojar a lo cotidiano de los velos de la obviedad impuestos por el mundo de la tecnificación y presentarlo como por primera vez. Precisamente por esto el arte se puede poner como modelo de la manera en que hemos de relacionarnos con lo otro y de afrontar nuestros límites, pues nos hace percatarnos de nuestra propia *retoricidad*. (Sin embargo, el arte tendrá también que afrontar la difícil tarea de ir prescindiendo de los velos que él mismo vaya adquiriendo. Cuando no lo hace, volviendo a Handke, echa a perder el silencio.)

Hemos visto cómo para Wittgenstein llevar una vida ética significaba llevar una vida feliz¹⁸⁷. Y esto consistía en vivir de tal manera que los problemas desapareciesen¹⁸⁸. Toda la filosofía wittgensteiniana descansa en la acción. No es de extrañar, por tanto, que el filósofo situase al arte en un lugar privilegiado, pues es creación, una acción en sí mismo. Es más, gracias a su carácter ficticio, el arte es capaz de situarnos en la perspectiva de la eternidad frente a la realidad. Esto es lo que Wittgenstein quiso decir cuando afirmó que “la obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*”¹⁸⁹. Por esto mismo puede ser el arte ético¹⁹⁰: si es capaz de

¹⁸⁵ VB, 25 [MS 112 223: 22.11.1931].

¹⁸⁶ Trad. Valeriano Bozal (Barcelona: Paidós, 1999).

¹⁸⁷ La conexión con Aristóteles es evidente.

¹⁸⁸ Cuando ya no quedan preguntas (cf. T, 25.5.15; TLP, 6.52).

¹⁸⁹ T, 7.10.16.

¹⁹⁰ Por no entrar en el plano de lo religioso, de lo que bellamente se ha ocupado Ilse Somavilla en su análisis del fragmento epistolar de Wittgenstein “El ser humano en la campana de cristal roja”, en *Luz y sombra. Una vivencia(-sueño) nocturna y un fragmento epistolar*, ed. Ilse Somavilla, trad. Isidoro Reguera (Valencia: Pre-Textos, 2006), 89-102. [La traducción (*Licht und Schatten. Ein nächtliches (Traum-)Erlebnis und ein Brief-Fragment*, ed. Ilse Somavilla (Innsbruck: Haymon Verlag, 2004)),

ofrecer la perspectiva desde la eternidad, se acerca a la buena vida, esto es, “el mundo visto *sub specie aeternitatis*”¹⁹¹. Nuestra actitud hacia la obra de arte, contemplativa y desinteresada, puede iluminar cómo debemos enfrentarnos al mundo si queremos ser felices. Acerca de la ética dijimos que lo milagroso es un modo de mirar. En el ámbito artístico lo milagroso es un **modo de mostrar**.

**

Recapitulando, digamos que el arte es el 'juego de lo inefable'. ¿Por qué juego? Porque está internamente circunscrito y genera su propio dominio de movimientos posibles, es decir, porque es autónomo y autosuficiente¹⁹². Además, es consciente de ello¹⁹³. Como explica Reguera, el

contrastada con el original –reproducido en facsímil y en transcripción literal en el volumen– y altamente elogiada por su editora, será lo que usemos aquí.]

¹⁹¹ T, 7.10.16. Estamos de acuerdo con Reguera: la identificación entre ética y estética no es sólo negativa (por ser indecibles y pertenecer al silencio), sino positiva (ambas ofrecen la perspectiva eterna) –cf. *El feliz absurdo de la ética*, 115-116 (se recomienda la nota a pie no. 5 (p. 116), en la que Reguera critica la aproximación de Tilghman a esta relación en *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*).

No es de extrañar, por tanto, que Wittgenstein se pregunte si la contemplación artística no es la del ojo feliz (T, 20.10.16). Por cierto, los ecos schopenhauerianos también son aquí evidentes (cf. *El mundo como voluntad y representación*, §37).

¹⁹² Sobre esto volveremos en el primer capítulo. Acerca del concepto de juego de lenguaje wittgensteiniano y del paralelismo entre juego de lenguaje y estilo artístico, cf. *Meaning and Interpretation*, 9-44. Hagberg muestra que las principales características de los juegos de lenguaje se encuentran también en estilos artísticos determinados, ya sea en el programa artístico de Paul Cézanne o en el de Anton Webern. La pintura de Cézanne determina su propio campo de movimientos posibles. Dicho campo nos permite distinguir una obra del francés de una copia o de la de otro artista. Por tanto, los límites de los lenguajes artísticos también están determinados desde dentro. Encontramos especialmente interesante que Hagberg ofrezca ejemplos artísticos de los ejemplos que Wittgenstein diese de la variedad de juegos de lenguaje en *PU* (§23). Por ejemplo, Hagberg compara el juego de 'describir un objeto por su apariencia o por sus medidas' con la serie que Claude Monet hiciera de la catedral de Rouen (en la que el mismo objeto cambia de apariencia debido a condiciones externas a él, como las lumínicas). Esto nos parece que extiende el paralelismo que Hagberg estableciera entre juegos de lenguaje y estilos artísticos. Consideremos otro de los paralelismos ofrecidos por el americano. Pone las cartas de Rilke sobre Cézanne [*Cartas sobre Cézanne*, trad. Nicanor Ancochea en colaboración con Kim Vilar, ed. Clara Rilke (Barcelona: Paidós, 2000)] y la incorporación de temas del folclore húngaro al cuarteto de cuerda que hiciera Béla Bartók como ejemplos del juego de lenguaje 'traducir de un lenguaje a otro' (en el primer caso la traducción es del lenguaje visual al verbal y en el segundo de un lenguaje musical a otro). Lo que Rilke escribiera sobre Cézanne no es un estilo artístico en sí mismo, sino un juego de lenguaje dentro del programa literario del poeta. Lo mismo podría decirse del caso del músico.

¹⁹³ Cf. la nota a pie no. 41 en *El feliz absurdo de la ética*, 62-63.

arte es “un juego con conciencia de juego, es decir, con conciencia de encierro en sus reglas (de ficción), que sabe que es arte sólo porque se llama o lo llaman así, sin mayores pretensiones de autofundamentación y sobre todo de adoctrinamiento”¹⁹⁴. Creemos que la postura de Wittgenstein es cercana a la justificación estética de la existencia propugnada por el joven Nietzsche¹⁹⁵. Se trata de vivir siendo conscientes de los malos usos que hacemos de nuestras construcciones, subrayando el carácter artificial y, por tanto, ficticio de éstas. ¿Qué mejor, entonces, que el arte?

Cerremos el círculo. El arte es capaz de esto precisamente porque es una **práctica**. Y, como toda práctica, es costumbre y técnica¹⁹⁶. En tanto costumbre, es un espacio de actividad compartido por una comunidad cultural con un determinado gusto cultural, memoria colectiva e historia en común. El arte está tejido socialmente: nuestra comprensión estética depende de nuestros conceptos, constituidos por las prácticas que los incluyen, siendo éstas parte del conjunto de prácticas establecidas y ejecutadas por una cultura en un determinado momento histórico. Al mismo tiempo, el arte es una técnica mediante la que nos enfrentamos a la realidad de una determinada manera. Es decir, el arte es un modo de representación¹⁹⁷. Ambos aspectos están ligados por el uso que se hace de una determinada regla: mediante el uso establecido por la *forma de vida* de una determinada cultura representamos lo que nos rodea, vinculando lenguaje y mundo. En palabras de Tore Nordenstam, “nuestro mundo es un mundo de prácticas. Puede decirse que nuestras prácticas constituyen los límites de nuestro mundo”¹⁹⁸. De esta forma, la práctica artística es una manera de ver el mundo que implica unos límites de lo que nos resulta

¹⁹⁴ “El juego de lo inefable”, 14. Cabría hablar de movimientos posibles en lugar de reglas.

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2007), 69. La experiencia estética nos ayuda a alcanzar la perspectiva eterna requerida por la ética. No sólo el mundo, nosotros también nos eternizamos (volveremos sobre esto cuando hablemos sobre las máscaras que viviera Schiele en el siguiente capítulo).

¹⁹⁶ Johannessen explica detalladamente estos dos aspectos de la práctica y su conexión en “Art and Aesthetic Praxis”, 83-85.

¹⁹⁷ El vínculo con el concepto de Panofsky de “forma simbólica” es evidente.

¹⁹⁸ “Intention in Art”, 130.

inteligible.

0.4. Nuestra tarea.

No vamos a acercarnos a la obra de Schiele cronológicamente. La trayectoria del pintor no fue rectilínea. Es obvio que ése no es el caso de ningún artista¹⁹⁹, pero es especialmente falso acerca de Schiele. Una de las principales razones de esto sería lo joven que murió. Sólo pintó en serio durante un período de diez años²⁰⁰, de modo que lo que entendemos como sus trabajos finales constituyen el principio de su carrera. Estamos de acuerdo en que el año 1910 supuso un antes y un después en su trayectoria²⁰¹. Lo que todo el mundo reconoce como su estilo empieza entonces. Tampoco nos acercaremos a sus obras de forma sistemática. Tal y

¹⁹⁹ Cf. lo que Schönberg dijera de su propia trayectoria en “Mi técnica y estilo”, en *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Stein (Berkeley: University of California Press, 1984), 110.

²⁰⁰ Éste fue también el caso de Vincent Van Gogh. Nos parece evidente, sin embargo, que se trata de casos muy diferentes. Van Gogh comenzó a pintar con prácticamente la misma edad con la que Schiele murió (su carrera artística comenzó con veintisiete años y la del austriaco terminó con veintiocho).

²⁰¹ Cf. Jane Kallir, *Egon Schiele. Life and Work* (Nueva York: Harry N. Abrams, 2003), 55-89 y Comini, *Egon Schiele's Portraits*, 29-78. Comini distingue cuatro momentos en la carrera del pintor en relación a sus retratos: los trabajos anteriores a 1910 (de marcado estilo secesionista), los comprendidos entre 1910 y 1914 (centrados en el yo, el fondo consiste en un vacío), los comprendidos entre 1914 y 1916 (abandono del vacío y desarrollo de algunos recursos pictóricos) y finalmente los que realizara en sus dos últimos años de vida (1917-1918, en los que Schiele, según Comini, habría abandonado la emoción por la composición, la subjetividad por la objetividad). Nosotros consideramos que esta división está demasiado ligada a la biografía del artista y que no atiende lo suficiente al uso que hiciera de sus recursos pictóricos. Es más, se trata de un enfoque teleológico que intenta explicar su obra a partir de sus trabajos finales y de los últimos acontecimientos de su vida. Además, no tiene en cuenta los paisajes (tan importantes en el conjunto de la obra del artista, como mostrase Smith en *Between Ruin and Renewal*). No creemos acertado, por otro lado, subdividir tanto una carrera artística tan corta. Hubo recursos que el pintor dominó pronto y que perdió con el tiempo, cayendo en trampas que se creían superadas. De ahí que nosotros no queramos enfocar la obra cronológicamente, sino atendiendo a los cuadros mismos.

Aprovechamos para apuntar varias cosas en torno a su obra. Se conocen más de trescientos treinta óleos y más de dos mil quinientos trabajos sobre papel –dejando a un lado sus libros de bocetos– del artista. Además, Schiele, como bien ha notado Smith (*Between Ruin and Renewal*, 1), realizó más paisajes que cuadros de figuras entre 1906 y 1918 (es decir, desde sus inicios artísticos hasta su muerte), lo que pone de relieve el interés del pintor por la pintura de paisaje.

como Wittgenstein se ocupase de las cosas desde diferentes puntos de vista, nosotros volveremos sobre las mismas obras una y otra vez, situándonos en diferentes perspectivas y estableciendo conexiones que no pretenden abarcar todas sus posibilidades²⁰².

Partiendo de la capacidad del arte para expresar lo inefable, nos ocuparemos de **cómo**²⁰³ las acrobacias forzadas de las figuras de Schiele *muestran* callando. Intentando ser consecuentes con el respeto que Wittgenstein tuviera por *lo místico*, no pretendemos desvelar qué *muestran*, sino analizar cómo lo hacen²⁰⁴: por un lado, las formas de mostrar que desarrolló y, por otro, los recursos de los que se sirvió para llegar a lo aproposicional, es decir, su sintaxis pictórica. Para cumplir nuestro propósito, hemos de ser doblemente cuidadosos: no sólo no queremos violentar los cuadros de Schiele imponiéndoles la palabra, sino que somos conscientes de que nosotros también hemos de participar de su silencio. Nos proponemos *mostrar* y no *decir*; y *mostrar* dentro del cuadro mismo: allí donde la afilada vertical amenaza horizontes y el foco de luz de vidriera de catedral gótica se desvanece. Ha de entenderse ahora nuestra insistencia en

²⁰² Como diremos después, vamos a persuadir. Pero nosotros somos conscientes de ello. Se ofrece un punto de vista desde el que mirar la obra de nuestro pintor. Éste no es el único posible. De hecho, más que un punto de vista, nosotros ofrecemos puntos de vista. Recordemos que Wittgenstein se esforzó en descubrir la pretenciosa persuasión de Freud (cf. Winch, *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, 15).

²⁰³ Me refiero al concepto wittgensteiniano (cf. *TLP*, 3.221, 5.552, 6.44). No vamos a ocuparnos del “qué”, sino del “cómo”.

²⁰⁴ Teniendo en cuenta el paralelismo que Benjamin R. Tilghman estableciera entre las dicotomías apreciación/lo-tremendo-en-el-arte y estética/arte (*Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, 86-99), nosotros nos quedamos con lo que toca a la estética y a la apreciación: atenderemos a las cualidades estéticas (colores, texturas, líneas, manchas, etc.) de las obras de arte, pero no a su sentido. Lo tremendo en el arte, ya lo dijo Wittgenstein, no se puede evaluar (*LC*, I, 23). Sirviéndose de Kant y de Schopenhauer, Peter Lewis dedica un artículo a la noción wittgensteiniana de lo tremendo en el arte que aparece en el párrafo al que nos hemos referido (“Wittgenstein and 'the tremendous things in art', en *Wittgenstein and the Philosophy of Culture: Proceedings of the 18th international Wittgenstein Symposium (13th to 15th August 1995, Kirchberg am Wechsel (Austria)*, ed. Kjell S. Johannessen y Tore Nordenstam (Viena: Hölder-Pichler, Tempsky, 1996), 149-161). El americano trata de distinguir lo tremendo de lo que no lo es haciendo uso de la diferencia entre lo bello y lo sublime y de la noción de genio y carácter de los alemanes. Nos parece una buena aproximación. Son especialmente interesantes las comparaciones que establece entre una obra de arte “tremenda” (pues distingue entre arte que es “tremendo” y arte que no lo es, que es sencillamente bueno) y un metro patrón, y entre los juicios absolutos y relativos éticos (que Wittgenstein expusiera en C) y los estéticos.

el análisis formal, pues sólo si se permanece en este enfoque puede uno quedarse en el *mostrar*; ahora bien, sin perder de vista el pasamanos, pues el camino es resbaladizo.

Aunque posiblemente carezcamos del rigor wittgensteiniano, hemos querido darle la misma importancia a la forma que el austriaco diera a la manera en que estaba escrito el *TLP*. Nuestro trabajo está compuesto por dos capítulos. “Formas de mostrar”, el primero, estudia las diferentes maneras en que Schiele logró mostrar por medio de su pintura. El segundo, “Idea pictórica”, desmenuza el lenguaje pictórico del pintor. Ambos están divididos en apartados, y éstos en secciones específicas en las que los recursos pictóricos de Schiele son tratados por separado y puestos en relación con las propuestas de otros *kakanios* que contribuyeron con sus *éticas-navajas* al desmoronamiento del escenario de cartón piedra que los envolvía. ¿Cómo no poner en relación las figuras desarropadas de Schiele con la crítica al ornamento que hiciera el arquitecto Adolf Loos? ¿Acaso el modo en que Kraus atacara el feuilleton²⁰⁵ (el hecho de que se limitara a reproducir aquello que criticaba para no añadir palabras a lo horripilante) no se asemeja a la exposición callada de la obra de nuestro pintor? ¿No entrevemos parte de la preocupación por la sintaxis musical que tuviera Arnold Schönberg en la sintaxis pictórica del artista? En esto también nos acompaña Wittgenstein, quien insistió en que tanto las palabras que utilizamos en nuestros juicios estéticos como nuestra concepción del gusto depende de la cultura a la que pertenecemos, pues “a un juego de lenguaje pertenece una cultura entera”²⁰⁶. Si para analizar nuestros juicios debemos ocuparnos del entorno, para entender la obra de Schiele tendremos que ayudarnos de las de sus coetáneos²⁰⁷. Esto, sin embargo, lo haremos breve y

²⁰⁵ Cf. las descripciones del arte del feuilleton de Kraus (“Heine und die Folgen”, reimpreso de *Die Fackel* (abril 1910) in Karl Kraus, *Heine und die Folgen: Schriften zur Literature* (Stuttgart: Reclam, 1986), 36) y de Schorske (*Fin-de-siècle Vienna*, 9).

²⁰⁶ *LC*, I, 26.

²⁰⁷ Esto no significa que consideremos que establecer comparaciones entre el pintor y artistas y pensadores extranjeros del mismo periodo o incluso de otras épocas no sea interesante. Compartimos el interés por el anacronismo de Georges Didi-Huberman, cf. *Ante el tiempo*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008). Pero nosotros sólo hacemos uso de anacronismos en contadas ocasiones –como cuando

ocasionalmente, de acuerdo con las necesidades de nuestro discurso (pues el contexto cultural, artístico e histórico de la Viena de finales de siglo no sólo ha sido ampliamente estudiado por terceros, sino que nosotros ya nos ocupamos de él en el trabajo de investigación²⁰⁸ y lo que pretendemos hacer aquí es algo distinto).

Ahora bien, nuestro análisis no quiere ser descontextualizador. Si bien se tratan separadamente aspectos concretos de su pintura, no se pierde nunca de vista la totalidad no ya de un cuadro, sino de toda su obra. De ahí que establezcamos continuamente comparaciones entre sus obras y relacionemos (y diferenciamos) los recursos diferentes de su pintura, de modo que es un conjunto de recursos (o un cuadro) el que nos ayuda a dilucidar el papel que desempeñan otros. Además, la llave a la sintaxis la tomamos de la mano de la pragmática. Ha sido el uso que el pintor hiciera de los elementos y recursos conectores que conforman su obra lo que ha guiado nuestra investigación.

El nuestro va a distanciarse del enfoque de ciertos autores que están dentro de lo que podría llamarse ‘la tradición estética wittgensteiniana’, que han optado por ignorar las reflexiones directas sobre arte y estética de nuestro filósofo, quedándose con su filosofía del lenguaje²⁰⁹ a la hora de afrontar problemas estéticos²¹⁰. También nos distanciaremos de la

comparamos algunos de los ropajes con los que Schiele vistiera a sus monjes con la vestimenta de los personajes de la película de Stanley Kubrick *La naranja mecánica* (Madrid: Warner Home Video, 2001). También hemos hecho referencias puntuales a artistas de otros países, entre ellos Auguste Rodin o Van Gogh. Ya indicamos lo interesante que esto podía llegar a ser cuando hablamos de la luz que Fry sugirió que el Renacimiento temprano podía ofrecer para entender el postimpresionismo (cf. nota a pie no. 138).

²⁰⁸ Carla Carmona Escalera, “La escalera de Egon Schiele: ética y experiencia de la pérdida de referencia en el lenguaje” (Trabajo de investigación, Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política, Universidad de Sevilla, 2007).

²⁰⁹ Coincidimos con Hadot en que si se puede descubrir una filosofía del lenguaje en el pensamiento de Wittgenstein es en contra de su voluntad (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 82).

²¹⁰ Para explicar el papel que el arte desempeñase en la filosofía wittgensteiniana tendremos especialmente en cuenta las ocasiones en las que el filósofo se ocupara explícitamente de éste. Además de las anotaciones sobre arte repartidas a lo largo de sus obras, entre las que cabe destacar las de *PU*, *TLP*, *PG*, *Los cuadernos azul y marrón (BB)*, trad. Francisco Gracia Guillén (Madrid: Tecnos, 2003) –o *Das Blaue Buch. Eine*

concepción estética wittgensteiniana al uso, en tanto no vamos a ocuparnos del análisis de la expresión lingüística de la apreciación estética del espectador de la obra de arte cuando se encuentra frente a ella. Aunque aceptamos que el austriaco hizo filosofía del lenguaje y sus preocupaciones estéticas también partieron de ese ámbito²¹¹, no es cierto que sólo señalase el camino del análisis del lenguaje verbal que acontece en la experiencia estética para las investigaciones estéticas. Wittgenstein se preocupó por lo que acontece (y no sólo verbalmente) en la crítica de arte²¹².

Philosophische Betrachtung. Schriften 5, ed. Rush Rhees, trad. Petra von Morstein, 7-282– y Z, y las recogidas en *VB*, Wittgenstein dio clase sobre estética en dos ocasiones. La primera fue la última de la serie de conferencias llamada 'Filosofía para matemáticos' de 1933, de la que se conservan las transcripciones de George Edward Moore (*Philosophical Papers (M)*, 312-15) y de Alice Ambrose (*Wittgenstein's Lectures. Cambridge: 1932-35 (A)*, (Oxford: Basil Blackwell, 1979), 34-40). La segunda es la serie de cuatro conferencias conocida como *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa (LC)*.

Aquellos que han hecho uso principalmente de la filosofía del lenguaje del filósofo (entre los que cabe destacar por sus grandes contribuciones a la estética a Virgil C. Aldrich [*The Philosophy of Art* (Nueva York, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963)], Stanley Cavell [*Must we mean what we say?* (Nueva York: Cambridge University Press, 1976)], Allan Tormey [*The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics* (Nueva Jersey: Princeton, 1971)], Morris Weitz ["The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, no. 1 (1956): 27-35; *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1964)] y los ya mencionados Wollheim y Tilghman –recomendamos del último su artículo "Wittgenstein and poetic language", *Philosophy and Literature* 27 (2003): 188-195, donde se sirve de Paul Valéry para ilustrar lo que Wittgenstein quisiera decir por sentido secundario y lo común que es en el arte), han sido criticados por Johannessen por no atender suficientemente a sus reflexiones directas sobre el arte y la estética ("Art and Aesthetic Praxis", 81-83). Por el contrario, Johannessen hace un uso ejemplar de los textos sobre estética y arte wittgensteinianos, subrayando la luz que estos textos proporcionan sobre el proceso de formación de conceptos (terriblemente importante para entender la noción wittgensteiniana de conocimiento intransitivo, como hemos visto) y la noción de gusto cultural (el aspecto histórico de los juegos estéticos).

²¹¹ Buena parte de las anotaciones estéticas del filósofo se centran en nuestro uso del lenguaje en el encuentro directo con la obra de arte. Wittgenstein pretendía purificar el lenguaje con el que hablamos sobre arte, librarlo de absolutos como lo bello, evitando el uso de los filósofos y quedándose con el ordinario. Cuando teorizamos nos enredamos con enunciados del tipo "esto es bello", si bien un juicio estético válido se asemeja más a una interjección (verbal o gestual) siempre frente a la obra en cuestión: "Para aclararse respecto a expresiones estéticas hay que describir modos de vida. Pensamos que tenemos que hablar de juicios estéticos como "Esto es bello", pero descubrimos que cuando tenemos que hablar de juicios estéticos no encontramos esas palabras para nada, sino una palabra usada como un gesto acompañando a una actividad complicada" (*LC*, I, 35. Cf. la parte que dedica Reguera a las lecciones sobre estética en la introducción a su traducción de *LC*, "Contra la arrogancia filosófica", 9-24.

²¹² Como ha sido puesto de relieve por Cyril Barrett (cf. su contribución a "Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics", *British Journal of Aesthetics* 7, no. 2 (abril 1967): 159). Es digno de subrayar que el irlandés quisiera ocuparse del

Lo que le interesaba a Wittgenstein sobre todo era la ocasión en la que tenía lugar la expresión estética²¹³. Si tenemos en cuenta que consideró la dimensión estética de la vida humana un terreno especialmente propicio para la comprensión del conocimiento intransitivo, como hemos indicado en la sección anterior, no tiene sentido afirmar que Wittgenstein sólo estaba interesado en nuestras expresiones estéticas. Nosotros analizamos el lenguaje pictórico de Schiele sirviéndonos de la filosofía wittgensteiniana. Haremos filosofía del lenguaje, pero no del verbal, sino del pictórico. Nuestro objetivo es desnudar la gramática estética mediante la que Schiele expresó lo indecible, y para hacer esto observaremos de cerca su práctica estética. Tal y como dijera Benjamin Tilghman de O. K. Bouwsma²¹⁴, no estamos interesados en averiguar qué fuera lo que Wittgenstein quisiera decir exactamente, ni siquiera pretendemos decir algo nuevo sobre su filosofía, sino aplicar su concepción de los problemas filosóficos y sus variadas técnicas a nuestra empresa. Intentaremos reagrupar los elementos de la pintura de Schiele para hacer evidentes ciertas relaciones y conexiones que parecen haber pasado inadvertidas a gran parte de los espectadores de la obra del pintor. Como el filósofo dijera que había que hacer en filosofía, no vamos a dar nueva información, sino a compilar lo ya conocido, con vistas a iluminarlo con la ayuda de la práctica filosófica de Wittgenstein²¹⁵.

Para justificar nuestra postura, partimos de la convicción de que el mismo análisis que se le aplica a un tipo de lenguaje puede aplicarse a otro, adaptándose a éste, claro está²¹⁶. Es más, aunque Wittgenstein en *LC*, su

pensamiento wittgensteiniano como un crítico de arte (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 17) y que señalase que Wittgenstein se ocupó de la ética como un crítico de arte que busca el acuerdo general mediante ejemplos (*Ibid.*, 86).

²¹³ *LC*, I, 5.

²¹⁴ "Perspective, Painting and the Look of the World", 321.

²¹⁵ *PU*, §109.

²¹⁶ Por tanto, no estamos de acuerdo con aquellos que no consideran que el arte es un lenguaje, como es el caso de Susanne Langer [*Feeling and Form*, (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953)]. Garry Hagberg acertadamente critica la postura de Langer explicitando los puntos en los que difiere de las concepción wittgensteiniana del arte en "Langer's Tractarian Aesthetics", en *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), 9-17. A pesar de que Langer también se apoyase en el *TLP* para desarrollar su teoría del arte, consideramos que el hecho de que no reconociera el carácter lingüístico del arte separa nuestro enfoque del

texto más conocido sobre estética, se centrare en el análisis del lenguaje verbal, indicó en la lección sobre estética incluida en 'Filosofía para matemáticos' y en el Manuscrito 156a (MS 156a) de 1932-4²¹⁷ que una aproximación válida para la investigación estética era la reflexión sobre una obra de arte específica (y no exclusivamente sobre lo que decimos sobre ésta). Johannessen ha puesto esta segunda vía de relieve en su estudio del campo de aplicación de la estética wittgensteiniana²¹⁸. El profesor noruego subraya que Wittgenstein se refirió con el término “estética” a cuatro cosas diferentes: la filosofía del arte tradicional que tanto criticó, la reflexión crítica sobre una obra de arte, la reflexión sobre el uso del lenguaje en experiencias estéticas y una ciencia psicológico-empírica sobre lo bello²¹⁹. Nosotros nos centraremos en el segundo caso, exponiendo el discurso wittgensteiniano correspondiente sirviéndonos del trabajo de Johannessen.

Pasemos a estudiar los párrafos en cuestión de la transcripción de Moore de la lección de 1933. “Todo lo que la estética hace es 'llamar tu atención sobre una cosa', 'poner las cosas una junto a otra'. Dijo que si, dando razones de este tipo, haces que otra persona `vea lo que tú ves' pero todavía no le llama la atención, eso es el final de la discusión”²²⁰. Dejemos a un lado el que se ponga de relieve que toda explicación tiene un final (punto central de la filosofía madura wittgensteiniana)²²¹. Este párrafo hace un uso

suyo radicalmente. Brevemente, Langer defendió que el arte empieza su camino donde el lenguaje (verbal, añadimos nosotros) lo deja al no poder continuar. La pensadora distinguió entre el carácter discursivo del lenguaje y el no discursivo del arte. Si el lenguaje no puede llegar al sentimiento (el mundo de la vida wittgensteiniano, inexpresable discursivamente), el arte sí. De modo que, en palabras de Hagberg, “la línea de demarcación entre los dos se corresponde con el límite de lo decible”, pues el arte muestra lo que el lenguaje es incapaz de decir (*Ibid.*, 15).

Si tenemos en cuenta (como es lo habitual) que la literatura, la poesía y el teatro (verbales) son arte, es evidente que la tesis de Langer es errónea.

²¹⁷ Wittgenstein Source: Bergen Facsimile Edition, ed. Alois Pichler en colaboración con H.W. Krüger, D.C.P. Smith, T.M. Bruvik, A. Lindebjerg y V. Olstad. Wittgenstein Archives at the University of Bergen, Uni Digital.

²¹⁸ “Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, 13-24. Todas las citas del Manuscrito 156a se la debemos a él, pues nosotros no hemos tenido el placer de leer el original.

²¹⁹ *Ibid.*, 23.

²²⁰ *M*, 315.

²²¹ Esto también es el caso en ética. En palabras de Barrett: “En el mejor de los casos la ética sólo puede mostrarse mediante ejemplos. Si la otra persona no capta el significado del ejemplo, peor que peor. No se puede hacer más. Hablar no servirá de ayuda” (*Ética*

del término 'estética' que ha sido pasado por alto. Wittgenstein se estaba refiriendo por estética a la crítica de una obra de arte. El párrafo ilumina una aproximación al arte basada en el análisis de las características estéticas de una obra en cuestión. Wittgenstein, al parecer, fue incluso más explícito: “Lo que la estética trata de hacer... es dar *razones*, vg. por tener esta palabra y no otra en un lugar determinado de un poema, o por tener esta frase musical y no otra en un determinado lugar de una pieza musical”²²². Esto mismo indican un par de párrafos del manuscrito mencionado arriba²²³, en el que puso como ejemplo de instrucción estética el “mostrarle a alguien el boceto de un maestro y cómo más tarde éste lo modificó”²²⁴ y afirmó que “la crítica estética de una obra de arte llama nuestra atención sobre ciertos rasgos. Comparando la obra con otras, describiéndola en términos de comparaciones con otros procesos etc., dice algo como: pon atención a este clímax, etc.”²²⁵.

Nosotros *mostraremos* lo que vemos, llamando la atención sobre determinados rasgos de la obra de Schiele. Procederemos analógicamente, 'poniendo una cosa junto a otra': por ejemplo, una figura que se desnuda de una determinada manera frente a otra que lo hace de distinta forma²²⁶. Intentaremos dar razones que expliquen por qué en unos casos las figuras del artista se sientan en una silla y por qué en otras no necesitan del asiento para sentarse. Reflexionaremos acerca de la necesidad de un revoltijo de ropa en el margen inferior de una composición. Estudiaremos la semejanza entre el papel del revoltijo y el de un zapato minúsculo que milagrosamente logra situar a una figura. Contrastaremos bocetos con obras terminadas. Y para todo esto nos serviremos de la filosofía wittgensteiniana en su

y *creencia religiosa en Wittgenstein*, 95).

²²² *M*, 314.

²²³ Teniendo en cuenta que el manuscrito pertenece al mismo periodo que la lección de 1933 y la similitud de estos comentarios con puntos principales de dicha lección, Johannessen sugiere la posibilidad de que los primeros formaran parte de las notas de Wittgenstein para la segunda (“Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, 19).

²²⁴ MS 156a, 53-54.

²²⁵ *Ibíd.*, 54-55.

²²⁶ Este tipo de comparaciones son justificaciones o explicaciones estéticas (cf. *BB*, 209 (Cuaderno marrón: II, 17) o *Eine Philosophische Betrachtung, Schriften 5*, II, 17).

totalidad, que tomamos como modelo de práctica.

No creemos que se deba pasar por alto que una de las acepciones del término alemán “*Bild*” (que Wittgenstein utilizase para referirse al modelo o representación que nos hacemos de la realidad y por medio del cual nos relacionamos con ella) pueda ser traducida como cuadro o pintura²²⁷. Como dijimos antes, los cuadros de nuestro pintor, y la pintura en general, son, después de todo, representaciones: *formas de mostrar*. Hemos visto que fueron muchas las ocasiones en las que el filósofo comparó su tarea con la de un artista. Al igual que Wittgenstein se ocupara de nuestras representaciones verbales, nosotros nos ocuparemos de las pictóricas. Si el filósofo insistía en que el significado está en el uso y en que no hay definición posible de lo bello (sino que el uso y por tanto el significado de la palabra 'bello' varía de un contexto a otro), nosotros estudiaremos el significado de una verticalidad en concreto, dentro de un cuadro en particular, o el uso del amarillo en este cuadro y no en otro. Por significado entendemos uso: qué hace la vertical en un contexto determinado, cómo se está usando, cuál es su función. Con este *gramaticar* nos enfrentaremos a la sintaxis del pintor austriaco. Nuestra investigación va a ser lógico-gramatical²²⁸. Es decir, si Wittgenstein defendía que había que trabajar a partir de las interjecciones estéticas porque encontraba en ellas lo realmente característico de las reacciones estéticas²²⁹, nosotros queremos desentrañar las interjecciones de los mismos cuadros, interjecciones que nos llevan a

²²⁷ Es más, Wittgenstein dijo haberlo heredado tanto de la figura dibujada como de la figura del matemático (*Schriften* 3, 185). Esto no quiere decir que estemos de acuerdo con los que han optado por esa acepción a la hora de traducir lo que Wittgenstein quisiese decir por “*Bild*” (pues nos parece que se pierden parte de las raíces hertzianas y boltzmannianas del uso wittgensteiniano de este término). Nos parece conveniente recordar aquello que pusiera de relieve Reguera: que, haciendo caso al propio Wittgenstein, lo que hay que hacer es tomar la expresión “figura” en un sentido amplio, de modo que queden recogidas en ella otras expresiones que el filósofo señalara, como “modelo”, “representación” o “escala” (*La miseria de la razón: El primer Wittgenstein*, 129).

²²⁸ Tal y como la noción wittgensteiniana (*LC*, II, 18; *PU*, §90) fuera explicitada por Johannessen (“Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, 30-35).

²²⁹ Wittgenstein puso de relieve los juegos en los que tienen lugar las expresiones estéticas, es decir, las ocasiones en que tienen lugar (*LC*, I, 5). Johannessen lo subraya y reconstruye la noción wittgensteiniana (“Wittgenstein and the Aesthetic domain”, 26-29).

nosotros, como espectadores, a pronunciarnos, pues si las palabras son acciones²³⁰, más aún las pinceladas. Si la significación de un término no es otra que su énfasis, nosotros vamos a buscar ese énfasis en los recursos pictóricos del artista. Analizaremos los “juegos de lenguaje” pictóricos de Schiele (sus juegos de línea, color y composición) teniendo en cuenta que el significado de un término se adquiere con su uso –que el significado se va llenando, entendiendo cada cuadro del pintor como una ‘actividad’ u ‘ocasión’ individual que da significado a lo que ocurre en ella.

Y esa 'actividad' está dentro de una práctica que constituye un programa. Como Nordenstam explica a partir de la obra de Mondrian, el programa artístico de un pintor es el resultado de la búsqueda continua de una forma de expresión cada vez más adecuada²³¹. Nosotros nos proponemos *mostrar* el programa de Schiele atendiendo a cada cuadro desde el trasfondo de toda su obra y sirviéndonos de los programas de sus coetáneos. Insistimos en que Schiele probablemente no fuera consciente de mucho de lo que vamos a 'describir' (en términos wittgensteinianos) aquí. Los programas artísticos no se desarrollan a partir de la decisión consciente del artista. No se trata de una idea o un conjunto de ideas que se lleven a cabo plásticamente, sino que es inseparable del proceso creativo mismo. El programa es el proceso, la búsqueda de la forma adecuada, como dijera Nordenstam.

Si recordamos que Wittgenstein consideraba que el pensamiento humano era fundamentalmente analógico y que destacaba el papel que desempeña la imaginación en el quehacer científico hasta el punto de afirmar que el científico, más que un descubridor, es un inventor, no debe extrañarnos tanto el paso del análisis del lenguaje verbal al del lenguaje pictórico. Además, la obra de arte está libre de la cualidad reduccionista que Wittgenstein atribuyera a nuestros conceptos y del impulso propio de nuestras teorías a pronunciarse sobre la totalidad como un todo. De hecho, el arte de Schiele se detiene en el detalle.

²³⁰ Cf., *PU*, §546; *VB*, 53 [MS 179 20: ca. 1945].

²³¹ “Intention in Art”, 134-135.

No sólo nuestro análisis va a estar fundamentado por el conjunto de la filosofía wittgensteiniana, sino que pretendemos que nuestra actitud sea wittgensteiniana. En los términos del filósofo, vamos a ser *evaluadores*²³². La nuestra va a ser una *reacción estética*. Entendemos la filosofía como una actividad, una *praxis*²³³. Queremos hacer filosofía aplicada, en este caso, filosofía del lenguaje pictórico. Intentaremos que nuestro lenguaje no sufra de males metafísicos y ser conscientes en todo momento de cómo lo estamos usando. Nuestro proceder busca ofrecer una explicación estética a por qué sucede lo que sucede ante un cuadro de Schiele. Es decir, queremos abocetar el enigma de nuestra perplejidad²³⁴. Se tratará de dar una explicación que haga *click*²³⁵: que satisfaga nuestra inquietud ante la obra del pintor, que persuada y que quede reflejada en ejemplos tomados siempre de sus cuadros – y a veces comparando la obra del pintor con la de otros artistas, de modo que la diferencia defina. Todo esto sin pretensiones de teorizar, teniendo en cuenta que no es posible una explicación única y última. No buscamos dar una explicación atractiva del tipo “*esto realmente es sólo esto*”²³⁶ que tanto criticara Wittgenstein. El nuestro no es más que un ejercicio con unas reglas determinadas; un juego de lenguaje justificado sólo y exclusivamente por nuestro *ser humanos, demasiado humanos*. Proponemos que se *miren las cosas de otro modo* (aquello en lo que tanto insistiera Wittgenstein), en concreto, pictóricamente, y desde otro ángulo, de modo que entendamos por qué también las cosas – en este caso, la obra de Schiele – nos miran *de otro modo*. Para esto dejaremos que la obra de arte sea nuestra maestra.

²³² *LC*, I, 19.

²³³ Toulmin afirmó que la crítica que Wittgenstein hiciera a la filosofía se extiende sólo a la filosofía especulativa y no a la práctica, remontándose al concepto aristotélico de “*phrōnesis*” y recordándonos el hecho de que para el filósofo griego la conclusión de un silogismo práctico era una acción (cf. “Wittgenstein and the Revival of Practical Philosophy”, en Johannessen y Nordenstam, *Wittgenstein and the Philosophy of Culture*, 9-17).

²³⁴ Acerca de la explicación estética wittgensteiniana, se recomienda el texto que le dedica Reguera en la introducción a su traducción de *LC*, “Contra la arrogancia filosófica”, 21-24.

²³⁵ “Podrían decir que el producirse un *click* consiste en que estoy satisfecho” (*LC*, III, 4).

²³⁶ *Ibid.*, III, 22.

Ahora bien, no renunciamos a la objetividad. No vamos a dar una explicación psicológica. No nos preocupa la reacción del espectador ante la obra de Schiele, sino eso de la obra de arte que nos impresiona. Como Barrett ha señalado, los rompecabezas estéticos son objetivos en tanto se deben a la obra de arte²³⁷. Evidentemente, el aspecto subjetivo está ahí: la obra nos impresiona a nosotros. De ahí la distinción wittgensteiniana entre una reacción dirigida y una reacción fisiológica. Nuestras reacciones estéticas están dirigidas²³⁸, apuntan a algo, pero no pueden ser explicadas causalmente (como un dolor de estómago). Si una puerta de un edificio nos parece demasiado alta, eso no significa que si la bajamos nuestro desagrado cese²³⁹. La explicación estética toma la forma de una crítica, como la expresión de desagrado²⁴⁰, pero no de una predicción (como la explicación psicológica)²⁴¹. “Una explicación estética no es una explicación causal”²⁴². “Hay un “¿Por qué?” del desagrado estético pero no una causa de él”²⁴³. Sabemos que es correcta porque nos satisface. Es similar a encontrar la palabra correcta para comunicar algo. Cuando se nos ocurre, tenemos la certeza de que ésa era la palabra que buscábamos²⁴⁴. Ese grado de satisfacción es el que desea la explicación estética. Ante un cuadro de Schiele que nos desagrada, nosotros afirmamos, por ejemplo, que un

²³⁷ El irlandés se centró en el problema de la objetividad en la estética wittgensteiniana en “Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics”, 158-163.

²³⁸ *LC*, II, 18.

²³⁹ *Ibid.*, II, 10-15.

²⁴⁰ *Ibid.*, II, 19.

²⁴¹ Cf. “Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics”, 161.

²⁴² *LC*, II, 38. Las explicaciones éticas tampoco son causales. Wittgenstein le dijo a Schlick que la mejor expresión de lo bueno es “lo bueno es lo que Dios manda”, pues deja claro que el valor no tiene nada que ver con los hechos (*C*, 48-49) (“Notes on talks to Wittgenstein”, 15 o *Schriften* 3, 115). Éste sería otro de los puntos importantes en común entre ética y estética.

²⁴³ *LC*, II, 19. En su reseña a la edición de *LC* de Barrett (*The Journal of Aesthetics and Art criticism* 26, no. 4 (verano 1968): 554-557), Monroe C. Beardsley señaló la necesidad de distinguir entre efectos y cualidades regionales. Dado que la explicación estética no es causal, Beardsley defendió que no tenía sentido hablar de efecto, que la expresión cualidad regional era más adecuada. Afirmó que en algunas de las ocasiones en las que Wittgenstein usó la palabra 'efecto' quiso decir 'cualidad regional' y que muchos de los ejemplos de *LC* ponen de relieve la “affective fallacy” estudiada por Beardsley y William K. Wimsatt más tarde [cf. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), 21-40].

²⁴⁴ *LC*, II, 37.

revoltijo de ropa está demasiado alto (de modo que no logra ofrecer un contexto a la figura) comparándolo con otros de otras composiciones que al estar en el lugar adecuado hacen *click* por sí mismos. No decimos, sin embargo, dónde habría que colocar el elemento en cuestión que chirría. Nos limitamos a *mostrar* qué es lo que chirría poniéndolo en relación al programa de Schiele, a las reglas de su juego de lenguaje. Decimos: “¡Demasiado alto!”. Este tipo de explicaciones son las que esperamos que persuadan al lector/espectador y en las que deseamos haber logrado permanecer.

Formas de mostrar

Ludwig Wittgenstein estableció una diferencia que creyó fundamental entre lo que puede ser dicho y lo que no. En el *TLP*, el filósofo, además de delimitar el campo de acción del lenguaje, ofreció una herramienta, un lenguaje formal muy pulido, para decir lo que se puede decir lo más exactamente posible. El austriaco acusó de descabellado y necio todo intento científico de traspasar los límites del lenguaje, pues defendió que existe un abismo insalvable entre aquello que se puede *decir* (“*sagen*”) y aquello que sólo se puede *mostrar* (“*zeigen*”), dado que lo primero es el mundo y lo segundo otra cosa.

Nosotros defendemos que la obra de Schiele *muestra* además de *decir* en un sentido similar al establecido por Wittgenstein²⁴⁵. Pusimos de relieve en la introducción que en arte (recordemos a Handke, cuando calla lo suficiente, cuando no da sermones) *lo que se muestra* es inseparable de *la forma en que es mostrado*. El uso que hizo de sus recursos pictóricos es capaz de comunicar contenidos específicos, como las proposiciones muestran su sentido y los cuentos de Tolstoi ofrecen ejemplos morales a seguir. Sin embargo, los cuadros del pintor no siempre *muestran* de la misma manera. Las imágenes hablan por sí mismas. Sólo hay que comparar ‘Retrato de la mujer del artista, de pie (Edith Schiele con vestido a rayas)’ [1] y ‘Desnudo masculino sentado’ [2] para abandonar por el propio bien toda apuesta por lo contrario. Conscientes de la riqueza de esta diversidad, vamos a ocuparnos de las diferentes formas en que lo hace. Después de todo, el *mostrar* mismo también tiene *relaciones de parentesco*. Esto, por otro lado, quedó reflejado en la filosofía de Wittgenstein, que, además de

²⁴⁵ Ésta es la idea de base del sugerente ensayo de Michael Huter “Body as Metaphor: Aspects of the Critique and Crisis of Language at the Turn of the Century with Reference to Egon Schiele”, en *Art, Sexuality and Vienesse Modernism*, 119-129. Huter comienza su artículo rescatando la noción de “artes calladas” de Hugo von Hofmannsthal de un reseña de un libro de Friedrich Mitterwurzer que hiciera el autor de *La carta de Lord Chandos* [trad. Antón Dieterich (Madrid: Alianza, 2008)], mostrando de forma extraordinaria el entresijo de pensamientos e ideas comunes de aquellos que vivieron la Viena finisecular tanto biográfica como artísticamente (tomando el arte en sentido amplio).

usar *mostrar* (“*zeigen*”), recurrió a los verbos “exhibir” (“*aufweisen*”), “reflejarse” (“*spiegeln*”), “expresar” (“*ausdrücken*”) y “manifestar” (“*anzeigen*”) a la hora de referirse en el *TLP* a lo otro del mundo (en oposición a los términos con los que aludió a los estados de cosas)²⁴⁶ y utilizó diversas técnicas para hacernos caer en la cuenta de nuestros enredos lingüísticos en su filosofía madura, esto es, desarrolló *formas de mostrar* heterogéneas²⁴⁷.

**

Ocupémonos de las *formas de mostrar* wittgensteinianas. Precisamente fue la búsqueda de formas alternativas de mostrar a las usuales lo que llevase a Wittgenstein a la invención de sus famosas funciones veritativas²⁴⁸. Una de las herramientas de las que el austriaco se sirvió para dar lugar a su noción del pensamiento humano como un constructo consciente (*Darstellung*) fue el concepto hertziano *Bild*. El carácter retórico de los modelos hertzianos junto a la noción fregeana de la bivalencia de la proposición hicieron desembocar a Wittgenstein en las tablas de verdad.

Por un lado, no se podía recurrir a nuevas teorías para resolver los problemas que surgiesen dentro de un modelo²⁴⁹. La lógica debía cuidar de sí misma²⁵⁰. Era necesario crear modelos alternativos de representación en

²⁴⁶ Fernando Montero Moliner señaló en *Retorno a la fenomenología* que Wittgenstein fue consistente en el uso que hiciera de términos diferentes para distinguir lo que tan sólo puede ser mostrado de lo que puede ser dicho [(Barcelona: Anthropos, 2001), 143].

²⁴⁷ Reguera ha contrapuesto los dos tipos por excelencia de mostrar del *TLP*, el lógico y el místico, al dar ejemplos de las *PU*, en los que lo que se muestra es la regla en su aplicación (o seguimiento), cf. “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, XLIX.

²⁴⁸ Janik reconstruye este proceso en *Assembling Reminders* (pp. 116-117).

²⁴⁹ Y, más importante, tampoco para enfrentarse a la misma idea de modelo. Wittgenstein no dejó de ocuparse de la naturaleza de los modelos en el *TLP*. Recordemos las tres características que Hertz pusiera de relieve de la naturaleza de los modelos: coherencia lógica, corrección empírica y efectividad retórica. Fue precisamente la tercera característica, que pasara inadvertida para Boltzmann, la que hizo desembocar a Wittgenstein en sus tablas de verdad y favoreciera las variadas formas de mostrar de su filosofía madura (acerca de la influencia de Hertz en la filosofía wittgensteiniana, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 45-72).

²⁵⁰ *TLP*, 5.473; *T*, 22.8.14.

los que los problemas ni siquiera se planteasen²⁵¹. Por otro lado, la propiedad bivalente de la proposición permitía representar toda función veritativa mediante una matriz. Wittgenstein heredaría directamente de Frege que la objetividad de la lógica era consecuencia de su capacidad para representarse como un sistema, y que esto era algo a ser mostrado, no a ser teorizado. Sus funciones veritativas sólo quedaban a un paso más, pues son una *forma de mostrar* matricial lo que no puede decirse acerca de la naturaleza de las proposiciones (por ejemplo, *muestran* las diferencias entre una proposición empírica, una tautología y una contradicción) y de evitar teorías innecesarias y dañinas dentro de la lógica y de la filosofía en general (por ejemplo, *muestran* que los axiomas lógicos carecen de sentido), esto es, de poner límites al lenguaje.

Veamos qué es para Wittgenstein una función veritativa. En la proposición 5 del *TLP* explicita que “la proposición es una función veritativa de las proposiciones elementales”. Por un lado, una proposición compleja está formada por proposiciones elementales. Por otro lado, las posibilidades veritativas de las proposiciones elementales son las condiciones de la verdad y falsedad de las proposiciones complejas que conforman, lo que queda expresado en las tablas de verdad wittgensteinianas. Esta manera de entender una proposición permite *mostrar* muchas cosas acerca de la naturaleza de la lógica. Por ejemplo, las tablas de verdad *muestran* que no hay objetos lógicos (ésos tan deseados por

²⁵¹ Pongamos un ejemplo matemático. Wittgenstein entendió la matemática como un método de la lógica (*TLP*, 6.234), esto es, una herramienta más para esclarecer la lógica del lenguaje. Al igual que hiciera con las proposiciones lógicas, el filósofo insistió en la utilidad de exponer las ecuaciones matemáticas de una forma alternativa para aclarar, por ejemplo, la relación entre las proposiciones matemáticas y el mundo. Mounce explica que si $2+2=4$ parece un enunciado acerca de la realidad es porque la forma lógica es oscurecida por la gramática. Cuando lo expresamos $(1+1) + (1+1) = 1+1+1+1$ es evidente que se trata de una ecuación y no de una proposición sobre la realidad. La misma expresión *muestra* que los signos a un lado y al otro de la ecuación son equivalentes entre sí [Howard O. Mounce, *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, trad. José Mayoral y Pedro San Vicente (Madrid: Tecnos, 2007), 84-85]. La matemática, al igual que la lógica, no *dice* nada acerca del mundo, sino que *muestra* algo acerca de él. Wittgenstein consiguió librar a la lógica del carácter representacional que Frege atribuyese al concepto de número precisamente atendiendo a la facultad de *mostrar* de la matemática (cf. *Ibid.*, 82-3).

Bertrand Russell)²⁵². ¿Cómo lo logran? El esquema de las posibilidades veritativas de una proposición (por ejemplo, la tercera columna (VVVF) de la proposición pvq) es un signo proposicional. Es evidente que a este esquema no le corresponde objeto alguno. De la misma manera, los signos (constantes lógicas) que expresan lo mismo que dicho esquema tampoco son representativos²⁵³. De esta forma, la tabla de verdad correspondiente a dicha proposición constituye un modelo de representación alternativo a la constante lógica que la define *mostrando* la distinción radical entre la lógica y lo empírico. La lógica, absolutamente necesaria, no se ocupa de los hechos (contingentes por definición); sin embargo, *muestra* algo acerca del mundo.

Wittgenstein resolvió un problema lógico mediante una herramienta hermenéutica. El *mostrar*, por tanto, no es un pequeño detalle añadido como colofón al *TLP*, sino que juega un papel clave en la formalización del lenguaje²⁵⁴. Lejos de ser algo de lo que se pueda, o se deba –como muchos sugirieron– prescindir, se trata de un enfoque. Como el filósofo afirmase en el prólogo, el mérito del tratado se debía tanto a los pensamientos expresados en él como a la manera de expresarlos, esto es, de *mostrarlos*. El austriaco llamó la atención sobre un determinado *modo de representación*, esto es, una *forma de mostrar*, del que, por otro lado, reconocía su inadecuación. Hagamos memoria. El objetivo nunca fue la formalización del lenguaje, sino *mostrar* mediante ésta que la existencia de problemas filosóficos es consecuencia de una previa incomprensión de la lógica del lenguaje. Después de todo, “todas las proposiciones de nuestro lenguaje ordinario están de hecho, tal como están, perfectamente ordenadas desde un punto de vista lógico²⁵⁵”. Esto, además, era doblemente necesario porque los cálculos lógicos ofrecidos previamente (los de Russell y Frege) habían

²⁵² Cf. *Ibid.*, 58-60.

²⁵³ Wittgenstein redujo las variables lógicas a la barra de Sheffer persiguiendo una claridad tal que evitase este tipo de conflictos.

²⁵⁴ Que el mostrar, la puerta de entrada de lo místico en el *TLP*, nació en el corazón mismo de la que es conocida como la parte lógica de dicha obra es estudiado por Janik en *Assembling Reminders*, 134-7. Cacciari lo entiende como la ley inmanente de lo decible, cf. *Hombres póstumos*, 24.

²⁵⁵ *TLP*, 5.5563.

generado sus propios problemas “filosóficos” (como los objetos lógicos russellianos). Si había que corregir un lenguaje, no era el ordinario, sino el formal. Y éste tenía que pulirse al máximo para facilitarnos la comprensión de la lógica del lenguaje ordinario.

Es más, pulir el lenguaje significaba quedarse dentro del ámbito del *mostrar*, pues la lógica, lejos de decir, *muestra*. El austriaco afirmó esto explícitamente en la proposición 4.022 del *TLP*: “La proposición *muestra* su sentido”. Parfraseando a H. O. Mounce, la lógica, lejos de ser aquello de lo que hablan los enunciados, es la que los capacita a hablar del mundo; la lógica no puede ser representada por ser la misma posibilidad de la representación²⁵⁶. La lógica se *muestra* a sí misma. Ni la lógica puede decir, ni puede decirse o enunciarse, de ahí que los axiomas lógicos se revelasen fantasmales²⁵⁷.

Desde el punto de vista hermenéutico (dejemos para después su postura con respecto a su previa teoría pictórica del lenguaje), las tablas de verdad no quedan tan lejos de esas *PU* en las que se abandonó la formalización. En su segunda obra el austriaco cayó en la cuenta de la mínima, por no decir ridícula, contribución de la lógica al esclarecimiento del lenguaje ordinario. Para tantos problemas tan complejos se necesitaban distintos métodos²⁵⁸. Eran necesarias más herramientas, y éstas habían de ser muy diferentes. El filósofo quiso proporcionarnos una dieta de ejemplos lo

²⁵⁶ *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, 26.

²⁵⁷ Una de las cosas más importantes que Wittgenstein logró *mostrar* en su obra es que todas las proposiciones están al mismo nivel. La inferencia lógica sucede a priori, es consecuencia de las relaciones internas entre las proposiciones. (Ésta fue una manera de resolver otro de los problemas de los cálculos de Russell y de Frege: sus leyes de inferencia. Si la inferencia depende de las relaciones internas (lógicas) entre las proposiciones, entonces no tiene sentido una ley de inferencia.) Una proposición lógica no puede seguirse de otra más elemental. Como expresa la proposición 5.132 del *TLP*, si “p” se sigue de “q”, sólo “p” y “q” pueden justificar la deducción. No tiene sentido buscar su justificación en otra proposición. Ese terreno no es el de la lógica, sino el de la experiencia. Del mismo modo, no puede haber proposiciones lógicas sobre la lógica. Vetada la posibilidad de toda metalógica, la lógica ha de hacerse cargo de sí. (No hay un metalenguaje, no hay jerarquía de lenguajes. No tiene sentido recurrir a un metalenguaje para solucionar los problemas de un determinado lenguaje porque el metalenguaje también depende del sujeto (también es un constructo humano)).

²⁵⁸ *PU*, §133.

más variada posible²⁵⁹. Éstos, además, tenían que ser capaces de sorprendernos, pues debían posibilitar que mirásemos de otra manera nuestras costumbres lingüísticas, como por primera vez. Su objetivo era facilitarnos una nueva perspectiva. *Mostrándonos* aspectos invisibles hasta entonces contribuirían a la disolución de los rompecabezas filosóficos. Este camino se lo proporcionaron los ejemplos, analogías, experimentos mentales, preguntas –muchas de ellas sin responder y otras tantas respondidas falsamente a conciencia–, aforismos, etc. que caracterizan su etapa de madurez. Por no entrar en la arboleda de metáforas de sus escritos de carácter más personal, como la vivencia-sueño nocturna y el fragmento epistolar publicados bajo el título *Luz y Sombra*. Este peculiar describir wittgensteiniano pone en evidencia el carácter retórico del lenguaje²⁶⁰, como si el filósofo hubiese sido consciente de que, como dijera posteriormente Blumenberg continuando la línea humanista viquiana, sólo la retórica puede salvar al hombre de la tecnificación.

La retórica atiende a la totalidad del significado de las palabras y no intenta reducirlas a una de sus posibles aplicaciones. Por ejemplo, las metáforas velan ciertos aspectos de un concepto al tiempo que destacan otros. Los velan, pero no los niegan. El velo, como diría Heidegger, *cuida*. Cuando atendemos al enfoque bélico de una discusión, ponemos en segundo plano que los hablantes cooperan, dedicándose una gran cantidad de tiempo para llegar a una solución común. Dado que la estructuración metafórica es parcial, no puede agotar todos los aspectos de una palabra²⁶¹. Los juegos de lenguaje wittgensteinianos respetan de igual modo la riqueza de nuestro lenguaje. Que en un juego de lenguaje una palabra se use de una determinada forma no quita que en otro juego de lenguaje ésta sea usada de

²⁵⁹ Pues por el camino opuesto se puede caer en el dogmatismo (*Ibid.*, §593).

²⁶⁰ Lo que no entra en colisión con la rigurosidad religiosa de Wittgenstein, para el que, al modo loosiano, todo ornamento fue delito (sobre lo que ha vuelto recientemente Reguera en “Contra retórica y novedad”, parte de “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, XXIV-XXV). La retórica de la prosa wittgensteiniana no puede estar más lejos de la sofista que tanto criticara Platón. La suya es una retórica sierva de la claridad.

²⁶¹ Hemos tomado el ejemplo (“una discusión es una guerra”) de George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. Carmen González Marín (Madrid: Cátedra, 2004), 40.

otra manera. Para encontrar “la alcachofa real”, por tomar un ejemplo del filósofo, no podemos despojarla de sus hojas. Parafraseando a Wittgenstein, lo “esencial” del derivar no está oculto bajo la superficie de un caso particular de derivar, sino que ésta es un caso de la familia de casos de derivar²⁶².

Al menos igual de grave es confundir nuestros conceptos con lo real²⁶³. A pesar de que no tratamos directamente con la realidad, sino con nuestra representación de la misma, tendemos a extender las propiedades de nuestros modelos a la primera. Recordemos cómo se enfrentase Hertz a la noción newtoniana de fuerza. Nuestros conceptos son constructos que intentan explicar un fenómeno. Si no logran hacerlo adecuadamente, debemos sustituirlos por otros alternativos (en lugar de hacernos preguntas de corte metafísico en torno a su naturaleza debidas a nuestra falta de claridad). Wittgenstein consideró que nuestras formas cotidianas de hablar esconden tanto como revelan de lo que nos rodea, a la manera de unas gafas que no fuésemos conscientes de llevar²⁶⁴. La imagen que tenemos del mundo nos aprisiona²⁶⁵. Esto mismo, como veremos más adelante, es lo que le sucedió a Schiele en sus primeros autorretratos. No es de extrañar, pues (como afirmamos en nuestra introducción) la pintura es un modo de representación.

Hay muchas maneras diferentes de usar palabras y de mirar las cosas a las usuales. Necesitamos una *visión sinóptica* que nos muestre cuáles son las otras posibilidades que existen²⁶⁶, esto es, tomar conciencia de la gramática profunda del lenguaje (por ejemplo, la riqueza de los múltiples usos de cada término, como los casos 'especiales' de derivar) para mantenernos alejados de las ilusiones gramaticales características de nuestro

²⁶² *PU*, §164.

²⁶³ *Ibíd.*, §114.

²⁶⁴ *Ibíd.*, §103.

²⁶⁵ *Ibíd.*, §115.

²⁶⁶ *Ibíd.*, §122. Recordemos los esfuerzos de Wittgenstein por alcanzar esta visión sinóptica: “Conforme avanza la edad me vuelvo lógicamente más & más miope./ Mi fuerza para ver en conjunto disminuye. Y mi pensamiento se vuelve más disneico” (*Movimientos del pensar*, 8.2.31).

uso de la gramática aparente –en muchos casos teológica– del lenguaje²⁶⁷.

Creemos necesario señalar la diferencia entre esta postura defendida en las *PU* y la representacional del *TLP*. Si en su primera obra el filósofo consideró que la forma lógica de la proposición (las relaciones internas entre sus componentes) *mostraba* la forma lógica del mundo, en su trabajo posterior la gramática profunda (o lógica) consiste en la toma de conciencia de los diferentes usos de una palabra. Al igual que en las *PU* el filósofo distinguiera entre gramática profunda y gramática superficial²⁶⁸, en el *TLP* diferenció entre la forma lógica (gramática/sintaxis lógica) y la gramatical²⁶⁹. Ahora bien, estamos de acuerdo con Mounce: la diferencia entre ambas posturas no radica tanto en lo que se refiere al uso o aplicación de los signos, pues en la primera obra esto es tan esencial como en la segunda²⁷⁰, como en la concepción de la forma o gramática lógica en ambas obras²⁷¹. Si en el *TLP* la forma lógica garantiza el uso inteligible de las reglas del lenguaje estando a su base, en las *PU* ésta consiste en una visión sinóptica de dichas reglas, sólo que ahora éstas no tienen otra razón de ser que el uso.

Se trata de ver conexiones y de encontrar e inventar casos intermedios²⁷². No es gratuito que en el prólogo a las *PU* Wittgenstein se comparase con un dibujante que dibuja lo mismo desde diferentes puntos de vista²⁷³. Al igual que hiciera el filósofo con sus variados experimentos mentales, nuestro pintor intentó captar las figuras que retratase desde todos

²⁶⁷ Sobre el concepto de gramática en Wittgenstein, cf. Jacques Bouveresse, “La notion de “Grammaire” chez le second Wittgenstein”, *Revue Internationale de Philosophie* 23, no. 88-89 (1969): 319-338. La distinción entre gramática profunda y superficial es explicada de forma escueta y particularmente clara por López de Santa María, cf. *Introducción a Wittgenstein*, 113-116.

²⁶⁸ §664.

²⁶⁹ 3.325.

²⁷⁰ Atendamos a las siguientes afirmaciones de Wittgenstein si cupiese alguna duda: “sólo unido a su uso lógico-sintáctico determina el signo una forma lógica” (*TLP*, 3.327) y “si un signo no se usa carece de significado” (*Ibid.*, 3.328).

²⁷¹ Cf. *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, 48.

²⁷² *PU*, §122.

²⁷³ *Ibid.*, 11. Como vimos en la introducción, esto también lo hizo en *VB* (p. 14, [MS 153a 90v: 1931]), donde no dejó de subrayar la atención sobre la necesidad de colocarse en todos los puntos de vista posibles (p. 9 [MS 109 204: 6-7.11.1930]).

los puntos de vista posibles e, incluso, desde los imposibles. Es más, el joven austriaco llegó a representar este impulso en 'Schiele dibujando a una modelo desnuda, ante el espejo' [3], obra sobre papel de 1910 en la que se autorretrató inmerso en el proceso creativo, sirviéndose de un espejo que, además del reflejo de sí, le ofrecía el de la modelo, introducida de esta forma por segunda vez en la composición. Ahora bien, a veces hubo formas que lo atraparon en la lógica aparente de su propio lenguaje pictórico.

**

Cuando comenzamos a trabajar en este capítulo, quisimos identificar cada forma de mostrar de la pintura de Schiele con una de las palabras alemanas que Wittgenstein utilizase en el *TLP* para referirse al *mostrar*. Buscábamos una definición pictórica para cada uno de los términos utilizados por el filósofo. Nuestro error se volvió incluso más explícito: recurrimos al diccionario para conocer el significado exacto de cada término, con vistas a separar rigurosamente los términos de los que nos íbamos a ocupar, por ejemplo, el “exhibir” del “reflejar”. Nuestra labor, afortunadamente, adquirió pronto un rumbo distinto. Entre otras cosas, gracias al propio diccionario, pues las distintas acepciones de las palabras que consultamos no dejaban de referirse las unas a las otras y las expresiones externas que las definían solían aparecer en todos los términos consultados. Las sutilezas que anhelábamos no nos las podía proporcionar el diccionario.

Lo que hacíamos no tenía sentido, nos estábamos lanzando de brazos abiertos a un callejón sin salida. El propio Wittgenstein nos enseñó que toda definición decapita. Si le quitamos las hojas a la alcachofa, nos quedamos sin nada que echar en la cacerola. Habíamos caído justo en aquello de lo que intentábamos distanciarnos. La gramática lógica, lejos de querer reducirla a una de sus aplicaciones, atiende a la complejidad de cada palabra. Recordemos el gran número de párrafos que Wittgenstein dedicó en las

PU al estudio de la comprensión (emparentando su gramática –la profunda o lógica– a la de palabras como “conocer”, “entender”, “ser capaz”, “seguir una regla” y “dominar”)²⁷⁴. Gran parte de nuestros problemas filosóficos son producto del intento de definir algo a pesar de sus múltiples usos. Wittgenstein insistió una y otra vez en la necesidad de reconducir las palabras del empleo metafísico al cotidiano²⁷⁵. No hay un uso prioritario sobre los demás. Un filósofo se pregunta por la esencia del tiempo precisamente porque no usa la palabra 'tiempo' de ninguno de los modos en que es propio en su idioma²⁷⁶. Si nos fijamos en el uso, no nos preguntamos por la definición. De la misma manera que la lógica aparente de una proposición nos confunde (aquello contra lo que Russell luchó con su atomismo lógico), la gramática superficial de un término nos promete lo *profundo*²⁷⁷ (y no sólo peca de esto la metafísica, sino la misma lógica, como le sucedió al Wittgenstein del *TLP* cuando creía que podía alcanzar con sus proposiciones la forma lógica del mundo).

Lo que se hace a continuación es otra cosa. Por un lado, se *muestran* diferentes *formas pictóricas de mostrar* (la presentación, la exhibición, el reflejo, la alegoría, etc.), que creemos características de la obra del pintor, de las que no existe separadamente una definición válida, pero sí relaciones de parentesco que desvelamos mediante el análisis detallado de un determinado número de obras elegidas. Por otro lado, estas diversas formas han de entenderse como varios modos de *mostrar*, dando lugar a un segundo grado de análisis de parentesco. Por lo tanto, son las diferencias y las semejanzas entre ellas (esto es, la riqueza del lenguaje pictórico de Schiele) las que guían nuestro análisis y nos proporcionan el material.

Aunque no hay ningún modo de mostrar más válido que otro, hay más casos en unos que en otros en los que se rozan o, incluso, se invaden los límites del lenguaje pictórico. Las imágenes también pueden participar de la

²⁷⁴ Cf. §138-242.

²⁷⁵ *PU*, §116. Impulso que Hadot acertadamente entendió como un ejemplo de la “pobreza evangélica” del Wittgenstein maduro (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 83).

²⁷⁶ Y por la tendencia del lenguaje a la igualación, cf. *VB*, 19 [MS 154 25v: 1931].

²⁷⁷ Esto no tiene nada que ver con lo místico. Cf. *PU*, §111.

charlatanería. A veces los signos utilizados para comunicar lo deseado son tan obvios que rozan lo pornográfico, como cuando desde el arte contemporáneo se ha intentado tratar el problema del llamado terrorismo islámico acompañando de un fusil a una mujer vestida con un *burkha*; en otras ocasiones, el artista contemporáneo se esfuerza en que las imágenes literalmente *digan* acompañándolas de palabras (esto no significa que defendamos que cada vez que se introduce una palabra en un lienzo –o en otra forma artística– se abandone necesariamente el terreno del mostrar, pues son muchos los casos en los que éstas funcionan como un objeto cualquiera, como, por ejemplo, sucedía en el cubismo). Jean Baudrillard ha tachado la tendencia al hiperrealismo del arte contemporáneo de pornográfica²⁷⁸. Estamos de acuerdo con el francés en que la pornografía es un exceso de realidad. En el caso de la pornografía sexual, la más fácil de reconocer, el acto sexual se intenta comunicar en su totalidad, de tal modo que se dice más de lo que la propia realidad dice de sí misma, agotándola. Si uno no quiere participar de la pornografía es necesario lograr mantener ese misterio de la realidad que le es característico y cuya posibilidad niega la imagen pornográfica.

Indagaremos en este punto en nuestro análisis posterior. Volvamos a los modos de mostrar de Schiele. Cuando el pintor exhibió, por ejemplo, estuvo más cerca de la charlatanería que en el presentar. Concretando más, cuando se exhibió a sí mismo tendió más al traspié que cuando se centró en un tercero que le resultaba indiferente. Las imágenes que *dicen* más de lo que *callan* han sido descubiertas, *mostradas* como tales, y separadas de aquéllas que sí logran *callar*, porque nosotros también hemos querido delimitar los límites del lenguaje, eso sí, del pictórico.

Regresemos a la relación entre juegos de lenguaje y el programa artístico de Schiele apuntada en la introducción. Recordemos aquello que

²⁷⁸ Cf. *De la seducción*, 10ª ed., trad. Elena Benarroch (Madrid: Cátedra, 2005).

No creemos que el arte sólo haya participado (ocasionalmente) de lo pornográfico en el arte contemporáneo. Se han puesto estos ejemplos porque nos parecen evidentes y poco discutibles. Bien podríamos haber encontrado algún rasgo pornográfico en los cuadros de Hans Makart o en la misma Secesión, por no salirnos de nuestro círculo vienés.

dijera Wittgenstein a propósito de la opinión de Frege de que toda aserción implica una suposición y de la consecuente posibilidad de expresar toda aserción de la forma “Se asevera que tal y cual es el caso”: “Pero “Que tal y cual es el caso” no es ni siquiera una oración en nuestro lenguaje –no es aún una *jugada* en el juego de lenguaje”²⁷⁹. En un juego de lenguaje hay determinados movimientos o maniobras que son posibles y otros que no lo son. Vimos que el significado de las palabras está en el uso y que éstas son usadas en específicos juegos de lenguaje enmarcados a su vez en una forma de vida. Por tanto, el uso (y el correspondiente significado) de las palabras no es independiente del juego de lenguaje en el que tenga lugar. Cada juego de lenguaje genera su esfera de movimientos posibles, delimitando el ámbito de lo decible. En palabras de Hagberg, “los límites de lo expresable (...) son una función de los movimientos posibles del juego”²⁸⁰. Cuando nuestro movimiento no pertenece al juego en que nos movemos, pecamos de decir más de lo decible. Lo mismo puede decirse del juego de lenguaje de la pintura de Schiele²⁸¹. Cuando el pintor no respetó los límites establecidos por su propia práctica artística se adentró en el terreno de lo indecible.

Como Wittgenstein dijera acerca de la formulación de la aserción fregueana, esos falsos movimientos no forman parte de nuestro lenguaje.

²⁷⁹ *PU*, §22. Nos ayudamos de la argumentación de Hagberg, recomendada en la introducción (cf. nota a pie no. 79).

²⁸⁰ *Meaning and Interpretation*, 21.

²⁸¹ Tomemos uno de los ejemplos de Hagberg. Cuando un arquitecto sitúa una ventana gótica al lado de una románica y de una escalera barroca es más que probable que peca de incoherencia –a no ser que desarrolle un lenguaje que permita la utilización de vocabularios tan diversos, de lo que a veces es capaz la arquitectura contemporánea (*Ibid.*, 33-34) o como sucede en la pintura de Klimt (como cuando el pintor se apropió de elementos bizantinos o nipones en sus obras, cf. 'Retrato de Friedericke Maria Beer' de 1916).

Sabemos quién pintó un cuadro que vemos por primera vez porque reconocemos en ese caso particular algunos de los movimientos que caracterizan el juego de lenguaje de este determinado pintor. Precisamente porque estamos familiarizados con dichos movimientos somos capaces de imaginar cómo ese pintor se enfrentaría a un motivo determinado. Parafraseando a Hagberg, aprendemos el lenguaje de ese determinado artista (*Ibid.*, 36).

Esto no significa que un pintor no pueda sorprendernos. Como veremos en el siguiente capítulo, el proceso creativo está en continua transformación. A veces la transgresión de reglas da lugar a otras más interesantes, de modo que la obra en cuestión crece en la contradicción.

Están vacíos, son superfluos. No tienen función alguna. El mismo tipo de movimientos vacíos encontramos en los lenguajes artísticos. Hagberg pone el ejemplo de la repetición hasta la saciedad de los elementos decorativos en algunos edificios del barroco español²⁸². Decir lo mismo una y otra vez puede desembocar en la transgresión de los límites del juego²⁸³. Esto es parte de lo que sucede en la imagen pornográfica y lo que descubriremos en los autorretratos que Schiele se hiciera en prisión.

Fue en sus autorretratos donde Schiele pecó más a menudo de *decir más de lo que se puede decir*. Toda introspección supone que seamos más conscientes de nosotros y nuestra relación con el exterior de lo usual. Probablemente Schiele quisiera estar más alerta de lo posible y forzase la situación, de modo que, en lugar de escuchar, acabó balbuceando lo indecible. Lo que le sucedió fue que subordinó la gramática profunda del lenguaje pictórico a la superficial. Por ejemplo, en aquellos casos en los que quiso representar su carácter espiritual recurrió a un hábito²⁸⁴. Ahora bien, el hábito no siempre termina de convencernos. ¿Por qué? Porque pretendió imponer una definición simplona (en la jerga de las *PU*, una imagen), “los señores espirituales llevan hábito”, al lenguaje pictórico. En ocasiones, el elemento (el hábito) no es utilizado por el bien de la composición, sino que ésta no es más que una excusa para que aquél pueda lucirse²⁸⁵. Este movimiento no es generado por el juego de lenguaje pictórico de Schiele, sino que viene de fuera. Lejos de sorprendernos, estas obras se quedan dentro de la representación convencional de un monje. En cambio, aquellas obras, de las que el dibujo 'Devoción' [4] es un ejemplo magnífico, en las que lo espiritual (aquello que suponemos Schiele quisiera comunicar en este tipo de retratos) es *mostrado* mediante recursos pictóricos, sí son capaces de

²⁸² *Ibíd.*, 40.

²⁸³ Por el contrario, llama la atención el dinamismo del trabajo de nuestros kakanios. Veremos en el capítulo siguiente que estos modernistas críticos se centraron en la extensión del material (según ellos, la esencia del proceso artístico).

²⁸⁴ Cf. 'Ermitaños' [59], 'Agonía' [63], 'Autorretrato' (K D1432), 'Hombre barbudo de pie' (K D1413), 'Videntes' (K D1431), 'Autorretrato como Klimt' (K D1431a).

²⁸⁵ Esto no siempre es el caso. Hubo ocasiones en las que usó el hábito, como es el caso de 'Agonía' [63], como será mostrado en nuestro análisis.

sorprendernos. No es fortuito que en este caso no hagan falta hábitos. Lo espiritual es el **uso** que hiciera Schiele de sus recursos pictóricos.

Al igual que Wittgenstein pensara que aquellos libros de Tolstoi en los que el escritor intentase decir qué significase para él la vida son los que peor representan al ruso y que precisamente otro en el que se ocupó de otra cosa distinta, *Hadji Murad*²⁸⁶, expresa mejor lo que la vida fuera para él, nosotros consideramos que aquellas ocasiones en las que Schiele intentase decirnos qué es la vida o qué es lo espiritual o qué fuera él mismo son las que peor manifiestan su visión de las cosas. Cuando la representación se subordina a una imagen, representación y sentido no casan. Y es justo en aquellos cuadros en los que libró a su gramática de sus propios enredos lingüístico-pictóricos donde *mostró* lo que no logró expresar en dichas ocasiones.

Nosotros, lejos de defender la posición representacional del *TLP*, consideramos que la forma lógica es el uso. Los elementos que componen las proposiciones no están por objetos en el mundo y nosotros no pretendemos estudiar la posibilidad de dicha relación dentro de la pintura de Schiele. Si insistimos en referirnos al *TLP* es porque consideramos, al igual que el propio Wittgenstein, que sólo desde esta obra puede entenderse el esfuerzo de las *PU* por *mostrar* los enredos característicos de nuestro uso del lenguaje²⁸⁷. Al igual que Wittgenstein *expusiese* este tipo de problemas sirviéndose de diferentes medios (aforismos, ejemplos, analogías, etc.) en su segunda obra, Schiele recurrió a diferentes modos de *mostrar* en su pintura. El pintor consiguió mantenerse en el mostrar cuando respetó la sintaxis de sus cuadros y fue uno más en las filas del *decir demasiado* cuando subordinó la sintaxis a terceros. Nos parece que el estudio comparado de los casos en los que Schiele estuvo entre una y otra orilla y de aquellos en los que no tambaleó ilustra de manera espléndida la naturaleza y

²⁸⁶ Como ha señalado Luis M. Valdés Villanueva, Wittgenstein había recomendado este libro a Russell en 1912 [“Tolstoi y Wittgenstein: el significado y la vida”, en *Sentido y sinsentido*, ed. Carlos J. Moya (Valencia: Pre-Textos, 2009), 208].

²⁸⁷ En el prólogo a las *PU*, Wittgenstein indicó la necesidad de publicar el *TLP* junto a esa obra para que éste iluminara los nuevos pensamientos (*PU*, 13; *Schriften* 1, 286).

la complejidad del problema que tanto preocupara a Wittgenstein. Ésta, por otro lado, no se aleja de la lucha de Loos, pues el ornamento, lejos de *mostrar, dice* más de lo que puede decirse²⁸⁸. El hábito del que antes hablábamos es un ornamento, no un instrumento más al servicio de la composición. Lejos de someterse a la gramática profunda de los cuadros del artista, intenta domarla al modo de una definición. Es más, Schiele realmente no llegó a usarlo, sino que lo incluyó sin más en la composición. En ocasiones los ornamentos dicen tanto que imposibilitan que la sintaxis de los cuadros en los que aparecen se *muestre* a sí misma, pues la destruyen (son incompatibles).

Este problema pictórico esclarece la tensión entre la postura del *TLP* y la de *PU*. Si en los cuadros-hábito-de-monje Schiele mantuvo una concepción representacional del lenguaje pictórico, pues los elementos que utiliza mejor o peor están por algo en el mundo (y no sólo por algo real, sino por esa idea que se tiene de los monjes, por esa imagen que nos ciega), en los cuadros en los que prima la sintaxis, ésta es lo único a comunicar. La forma lógica deja de interesar por aquello por lo que se supone que está y pasa a interesar por sí misma. De ahí que lo único a comunicar en el dibujo 'Devoción' [4] al que nos hemos referido anteriormente sea el uso de la sintaxis, pues no hay otro mensaje posible²⁸⁹.

El abandono de la teoría figurativa del lenguaje, lejos de negar límites al lenguaje, insiste en éstos. Esa convención ya reconocida como regla en el *TLP* se convirtió en el único referente posible en las *PU*. Sólo se puede jugar al ajedrez de acuerdo con sus reglas. Si la torre se mueve de otra manera que no sea horizontal y verticalmente, no se está jugando al

²⁸⁸ Magnífico párrafo el que dedica Cacciari en *Hombres póstumos* (p. 29-30) a la falta de respeto del ornamento por los límites del lenguaje. El italiano también acusará al arquitecto de decir más de lo posible (cf. *Hombres póstumos*, 85 –crítica desarrollada a lo largo del libro que dedica a Loos: *Adolf Loos e il suo Angelo: "Das Andere" e altri scritti* (Milano: Electa, 1992)).

Acerca de la posible charlatanería del ornamento y de la confluencia entre el pensamiento de Loos y el de Wittgenstein, cf. Brian McGuinness, *Approaches to Wittgenstein* (Londres/Nueva York: Routledge, 2002), 17-26.

²⁸⁹ Todas las obras mencionadas hasta ahora son analizadas en detalle a continuación. Esperamos que nuestro análisis justifique nuestra postura a aquellos todavía incrédulos.

ajedrez²⁹⁰. Wittgenstein mantuvo durante toda su vida que existían límites intrínsecos al lenguaje, pero éstos resultaron ser pragmáticos (no podemos hacer con nuestras proposiciones lo que nos place): ni sintácticos (pues las frases están bien formadas) ni semánticos (pues tienen significado).

Insistamos en el paralelismo establecido entre enredos verbales y pictóricos. Hemos visto que la confusión entre la gramática superficial y la profunda es producto de la reducción del lenguaje a palabras, signos y símbolos, en lugar de entenderlo en términos de prácticas que confieren significado. Éste es también el enredo de nuestro pintor, quien en ocasiones subordinó la sintaxis pictórica (la práctica) a una determinada imagen de aquello que se quiere comunicar. Esta imagen se impone a la composición, violentándola. El hábito no hace al monje; es más, un falso hábito (el que no es usado por el beneficio de la composición) acaba con él. La charlatanería no respeta aquello a comunicar: el uso de una determinada sintaxis. Schiele no fue fiel en esas ocasiones a su propio programa pictórico (en otras palabras, no fue coherente).

**

Hemos apuntado en varias ocasiones a lo largo del presente trabajo conexiones entre las filosofías de Martin Heidegger y de Wittgenstein. Creemos necesario ocuparnos brevemente de ciertas convergencias y divergencias entre ambos autores que nos servirán en nuestro análisis. Nos parece que el *cuidar* heideggeriano se aproxima al *mostrar* wittgensteiniano. Además, nos serviremos de las nociones heideggerianas *desocultamiento* y *velo* para describir qué sucede en ciertas obras del pintor. Dado que haremos uso de los parecidos, nos parece conveniente señalar algunos puntos en los que no coincidieron y que nosotros hemos puesto de relieve en relación a nuestro austriaco²⁹¹.

²⁹⁰ Al igual que es imposible cometer adulterio con la propia mujer o el propio marido porque el mismo lenguaje no lo permite (cf. Janik, *Assembling Reminders*, 198-199).

²⁹¹ Por tanto, no pretende ser una comparación completa, sino específica. Añadiremos aquí

Comencemos situando en la filosofía heideggeriana aquello de lo que nos serviremos. Recordemos el concepto heideggeriano de *cuidar*. Como dijera el filósofo alemán, la única relación posible con el ser es el dejar-ser²⁹². Esto es, se ha de *cuidar* el ser de las cosas. Recurramos al concepto heideggeriano *habitar*²⁹³ para ilustrar qué quisiera decir el alemán con el *cuidar*, pues creemos que el segundo está implícito en el primero. Se vive cuando se deja ser a lo desvelado²⁹⁴. Eso implica dejar ser también a la dimensión velada de lo que es desvelado, pues se implican recíprocamente²⁹⁵. Es decir, dejar-ser a la no-verdad, a la verdad encerrada en sí, sin interferir con su ocultamiento²⁹⁶. Esto es, no quitar el velo. Este dejar-ser recuerda a la doctrina cusana de la docta ignorancia, que, en tanto

otra diferencia importante en relación a la noción de conocimiento intransitivo de Wittgenstein expuesta en la introducción que no queremos dejar de mencionar. Para Heidegger todo es lenguaje. Todo nuestro conocimiento es proposicional, como pone de relieve su concepto de *precomprensión*. Hemos visto que la opinión de Wittgenstein era muy distinta. Johannessen señaló esta misma divergencia entre las filosofías de Wittgenstein y Gadamer en relación a la conexión establecida por Jörg Zimmermann en *Sprachanalytische Ästhetik. Ein Überblick* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1980), cf. “Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 220-221).

²⁹² Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, trad. Angela Ackermann Pilári (Gedisa, Barcelona, 2001), 29.

²⁹³ Utilizado por el filósofo en “Construir, habitar, pensar”, en *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, ed. Kosme María de Barañano (San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1992).

²⁹⁴ Cf. *ibid.*, 137.

²⁹⁵ Cf. “El cielo y la tierra de Holderlin”, en Martin Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. José María Valverde (Barcelona: Ariel, 1983), 163-192.

²⁹⁶ Para entender el concepto de verdad heideggeriano tenemos que retornar a la Grecia presocrática. Verdad es a-letheia, desocultamiento. Sólo se desvela lo velado. Para que haya luz, tiene que haber primero oscuridad. La verdad es lo desvelado y lo velado, verdad y no-verdad. La no-verdad, lejos de ser lo contrario de la verdad, es lo que queda oculto, aquello desde donde la verdad se desvela. El Dasein auténtico ha de entender que lo velado de la verdad no puede desvelarse. Esto o aquello podrá desocultarse, pero siempre quedará lo velado. La verdad es oscuridad desde la que se abre un claro.

La obra de arte respeta la naturaleza de la verdad. En ella, la verdad se muestra como luz y oscuridad, como mundo y tierra. Mundo es lo que se abre en la obra de arte, la verdad desvelada; tierra, lo que permanece oculto. La obra los recoge a ambos, esto es, les deja ser. Manifiesta un mundo y presenta a la tierra como lo cerrado, como reserva (cf. *Caminos de bosque*, 34-35). Mundo y tierra se necesitan. La apertura necesita un allí donde abrirse; la aparición cerrada, un allí en el que aparecer. La tierra es el allí donde se funda el mundo, el mundo es el allí donde se erige la tierra. Sólo cuando la tierra es traída al mundo puede ser tierra. Crear un mundo es traer aquí la tierra, este traer aquí es un dejar-ser en el que la tierra es lo que es.

La obra de arte hace posible el alzamiento de la verdad (*Ibid.*, 25). En palabras del filósofo, el templo griego “permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo” (*Ibid.*, 30).

no pretende desvelar el misterio de lo que tiene ante sí, es el modo de conocimiento más elevado. No debe uno quedarse con la manzana-pieza-de-fruta-que-calma-nuestro-apetito a la hora de enfrentarse a una manzana, dado que todo objeto encierra el “cielo” y la “tierra”, lo desvelado y lo velado, en cada punto. Nuestras construcciones habitadas²⁹⁷, al igual que la obra de arte, cuidan el ser levantando un lugar donde éste pueda erigirse. Dejar-ser es concederle un lugar a eso de la cosa que no se nos revela²⁹⁸. Dejar-ser es mantener el velo de las cosas.

Comparemos el respeto heideggeriano con la perspectiva desde la eternidad a la que Wittgenstein apuntó repetidas veces. Cuando miramos el objeto *sub specie aeternitatis* lo libramos de nuestra voluntad. Las manzanas de Paul Cézanne no buscan satisfacer nuestro apetito. Están ahí por sí mismas, independientes de nuestros deseos (lo mismo podría decirse de gran parte de los desnudos de Schiele, como pondrá de relieve nuestro análisis). El arte nos permite acercarnos a lo otro respetando el misterio que encierra. Cézanne nos ofreció otra manera, alternativa a la de la ciencia, de mirar las piezas de fruta que retratará. Dejando a un lado la relación entre arte y verdad establecida por Heidegger, esto es lo que el alemán *mostrase* del lienzo de Vincent Van Gogh 'Un par de zapatos'²⁹⁹.

Heidegger atribuyó el carácter inconcluso de *Ser y tiempo*³⁰⁰ a la insuficiencia del lenguaje de que disponía o, más bien, que disponía de él. Ese lenguaje era el de la metafísica, cuyos conceptos y sintaxis habían reducido el ser al ente. Más tarde el alemán se sirvió de la poesía para librarse de los esquemas mentales heredados. En su etapa de madurez introdujo elementos en sus escritos que tomó directamente de la poesía de Friedrich Hölderlin, como es el caso de los componentes de la cuadratura

²⁹⁷ Pues 'habitar' es construir, pero no toda construcción participa del 'habitar'.

²⁹⁸ Una de las razones por las que Heidegger se sirvió del concepto '*Geviert*' para referirse al ser es porque ésta abre hueco. El alemán distinguió entre lo infinito que no puede crecer en tanto uniformidad y lo in-finito que sí puede crecer. El hecho de que el centro de la cuadratura no esté ocupado por ninguno de sus cuatro componentes, que son más bien como vértices dimensionales (en tanto dimensiones) de un cuadrado permite la extensión que es intensión, abriendo un lugar.

²⁹⁹ Lienzo de 1886 que se encuentra en el Museo Van Gogh de Amsterdam.

³⁰⁰ *El ser y el tiempo*, 2ª ed., trad. José Gaos (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998).

(“cielo”, “tierra”, “mortales” y “divinos”). Además, las obras posteriores a *Ser y tiempo* sustituyeron, por lo general, el anhelo de alcanzar la solidez propia de un tratado filosófico por el carácter tentativo y fragmentario del ensayo, característico de obras como *El origen de la obra de arte*³⁰¹, *De la esencia de la verdad*³⁰² o *¿Qué es metafísica?*³⁰³, o incluso por la frescura del diálogo al estilo platónico de *Serenidad*³⁰⁴. El terreno del arte, especialmente el de la poesía, se revelaba como el adecuado para superar el olvido del ser característico de la metafísica. Si la obra de arte ponía en obra la verdad, el lenguaje (el esencial, el poético) era la casa del ser. La poesía quedaba convertida en la actividad ontológica por antonomasia. Ahora bien, a Heidegger le sucedió lo que a Kraus: veneró aquello a desmitificar.

El esfuerzo heideggeriano por poner a la metafísica en su sitio y desplazar el modo tradicional de comprenderla enfrentándose a su lenguaje se asemeja a la crítica del lenguaje wittgensteiniana. De igual modo, la insistencia del primero en el cuidado y el respeto para con el ser es comparable a la invitación al silencio del segundo para con aquello que no se puede decir. El *mostrar* llama la atención sobre las cosas dejándolas ser. En términos heideggerianos, las deja originarse. El *mostrar* es compatible con la veladura de las cosas³⁰⁵. No interfiere con su dimensión oscura. Ahora bien, si existen relaciones de parentesco entre los esfuerzos particulares de estos titanes del pensamiento, éstas no son tan cercanas como parecen a primera vista.

Consideremos la pregunta por el ser heideggeriana. Aunque Wittgenstein presentó sus respetos a este tipo de arremeter contra el lenguaje, el austriaco no enfocó este tipo de cuestiones en sus escritos filosóficos. Es más, su filosofía pone de relieve que nuestro lenguaje se va de vacaciones cuando se centra en estos asuntos y está en pie de guerra

³⁰¹ En *Caminos de bosque*, 11-62.

³⁰² Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2000).

³⁰³ Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2003). Cf. Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez (Barcelona: Gedisa, 2002), 94-5.

³⁰⁴ Trad. Yves Zimmermann (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994).

³⁰⁵ Cacciari se ha ocupado brevemente de la relación entre el desocultamiento y el mostrar (cf. *Hombres póstumos*, 107).

contra todo intento de teorizar³⁰⁶. Si la filosofía no debía ocuparse de la ética, tampoco del ser (como no lo hizo de Dios³⁰⁷). Por mucho que aclare la fenomenología de la pregunta por el ser heideggeriana, la pregunta misma, en tanto parte de un programa filosófico, oscurece.

Pero la filosofía para Heidegger consiste precisamente en esclarecer la pregunta. Para ello, el filósofo trató de remontarse a lo previo al lenguaje, esto es, al habla, entendida como “el fundamento ontológico-existencial del lenguaje”. El alemán se apartó de toda filosofía del lenguaje que intentara objetivarlo como una estructura autónoma, dotada de coherencia interna e independiente del mundo. El lenguaje tampoco puede facilitarnos nuestras aspiraciones trascendentales. El habla está enraizada en un modo concreto de estar en el mundo. (Esto hace que los intentos más eficaces de aproximar el pensamiento de Wittgenstein y Heidegger estén dirigidos al segundo Wittgenstein, como es el caso de Richard Rorty³⁰⁸).

Esto llevó a Heidegger a cuestionar en *Ser y tiempo* la concepción del enunciado (“Aussage”) como vía primaria de acceso a las cosas. Toda proposición está sustentada en una “interpretación” previa y ésta, a su vez, en un “comprender” práxico-existencial. Esto es, el enunciado requiere de un desvelarse previo de algo como algo, a lo que el filósofo se refirió por el término “verdad”. Habrá que remontarse a las cosas, dejarlas ser, dejar ver los entes desde sí mismos, antes de pronunciarse sobre la verdad o falsedad de lo dicho por una proposición. Haciendo uso del “logos apofántikos” aristotélico y reapropiándose el “apofaineszai” del legado fenomenológico, Heidegger trató de hacerse con un decir-pensar que posibilite y partiese del desocultamiento.

³⁰⁶ Esto mismo puso de relieve Gabriel en “¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein” (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 131).

³⁰⁷ Recordemos que en *TLP* Wittgenstein entendió a dios como un límite del mundo. Como ha señalado Reguera, el dios wittgensteiniano nunca fue religioso, sino lógico (*El feliz absurdo de la ética*, 55, cf. también la nota a pie no. 36). O, como indica Barrett, dios es una etiqueta para los valores (*Ética y creencia religiosa*, 142).

³⁰⁸ “Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”, en *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, trad. Jorge Vigil Rubio (Barcelona: Paidós, 1993), 79-99.

Ahora bien, aunque el esclarecimiento de la pregunta por el ser consista en un estar en el límite, sin traspasarlo, en su etapa posterior el filósofo optó por determinadas preferencias, llegando a dar respuestas concretas, como sucede en *El origen de la obra de arte*, de modo que su modo de preguntar parece inducir otro tipo de respuesta que la estrictamente silenciosa.

Y es que la filosofía heideggeriana *dice* más de lo que puede ser dicho en términos wittgensteinianos³⁰⁹. Al olvido del ser heideggeriano, Wittgenstein respondió con el silencio³¹⁰ (parafraseando a Cacciari, podría decirse que en este silencio desembocaría el pensamiento parabólico heideggeriano³¹¹). Tanto el alemán como el austriaco coincidieron en que el

³⁰⁹ Esto no quita que Wittgenstein no fuera respetuoso con el proceder heideggeriano. Recordemos que se refirió directamente al filósofo alemán en sus conversaciones con Friedrich Waismann acerca de la ética [Friedrich Waismann, *Wittgenstein y el círculo de Viena*, trad. Manuel Arbolí, ed. Brian F. McGuiness (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), 61 o en los *Schriften: Wittgenstein und der Wiener Kreis von Friedrich Waismann, Schriften* 3, 68 –esta frase no fue incluida cuando la conferencia apareció por primera vez en *The Philosophical Review* en 1965]. Wittgenstein decía entender lo que Heidegger quiso decir con “ser” y “Angst”. ¿Cómo, podríamos preguntar, si lo que hizo el alemán fue arremeter contra los límites de nuestra jaula? (C, 43; L, 12). Como explica Barrett, usando oblicuamente el lenguaje podemos trascenderlo y hacernos entender, aunque estrictamente no estemos *diciendo* nada (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 82-83, 128-129). A lo que Wittgenstein se opondría de la actitud heideggeriana es a la teoría. Desde este punto de vista, el alemán hizo más que arremeter contra los límites del lenguaje.

³¹⁰ En esto también insiste Gabriel (“¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein”, 131-133). Recordemos lo que Wittgenstein escribiera a von Ficker: “Resumiendo, pienso que todas las cosas sobre las cuales muchos mantienen hoy discursos vacíos, yo las he demostrado en mi libro, guardando silencio sobre ellas” (*Briefe an Ludwig von Ficker*, ed. G. H. von Wright (Salzburgo, 1969), 35 –traducción tomada de Hadot, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 133).

³¹¹ *Hombres póstumos*, 24. Reguera también llamó nuestra atención sobre el hecho de que la filosofía heideggeriana concluye allí desde donde la wittgensteiniana parte (cf. *Ludwig Wittgenstein*, 168). Desde el punto de vista wittgensteiniano, no es posible pensar esencial alguno (como argumenta Cacciari en relación a otra cuestión, la “Klarheit” wittgensteiniana se constituye en la más estricta renuncia a toda palabra esencial –cf. *Hombres póstumos*, 39–, pero esto es lo que Heidegger buscó durante mucho tiempo). La poesía nunca será del alma [cf. “El habla en el poema”, en *De camino al habla*, 3ª ed., trad. Yves Zimmermann (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 29-62]. Nunca será el canto del extranjero por antonomasia. Sólo podemos escuchar (en lo que precisamente Heidegger insistiese tanto). Parafraseando a Cacciari, toda la poesía humana es reconocimiento de la partida silenciosa del alma (*Hombres póstumos*, 113). De ahí que el italiano hable en términos de “gran utopía” en relación a la concepción heideggeriana del arte como verdad. Para Wittgenstein el lenguaje no puede ser la casa del ser. Siguiendo en estos términos, el lenguaje es la partida. Utópica es también para Cacciari la armonía krausiana entre palabra y cosa, entre palabra y

arte es capaz de dar cabida a ese animal salvaje que todo gran arte contiene (que Wittgenstein echase en falta en la casa que construyera para Gretl). La poesía deja-ser aquello que comunica precisamente porque es una forma de silencio, porque no interfiere con lo oscuro. La filosofía heideggeriana, sin embargo, no cumple este silencio poético (porque quiere mostrarnos un camino y no sólo ayudarnos a dejar atrás aquello que no nos deja caminar, a pesar de todo el empeño que el filósofo pusiera en preguntar de la forma más respetuosa posible). No es gratuito que el alemán se ocupase de la verdad³¹² y el austriaco del significado³¹³, que el primero se atreviese a teorizar sobre la verdad como desocultamiento y que el segundo se limitase a callar ante lo oscuro. El silencio wittgensteiniano y la prosa cuasipoética heideggeriana no son equiparables³¹⁴, pues si la primera actitud

acción (*Ibid.*, 179).

³¹² Como hemos podido ver en la nota a pie no. 296, el concepto de verdad heideggeriano no tiene nada de ortodoxo. Heidegger rompió con una tradición filosófica de pensar la verdad que reunió a grandes adversarios, extendida desde Platón hasta Nietzsche. Platón opuso arte y verdad. La obra de arte quedaba reducida a mera copia de una copia de la idea. Nietzsche tomó el bando contrario. Optó por el arte (por la ficción, por lo retórico, lo único que existe), pero también lo opuso a la verdad (o a la ilusión de verdad). Heidegger fue el primero en reconocer verdad en el arte. Esta verdad, por otro lado, no tiene nada que ver con la de Russell. Sin embargo, Wittgenstein no estaba interesado en ninguna de las dos (aunque probablemente hubiera sido más respetuoso para con la heideggeriana, cf. la nota a pie no. 309). Acerca de la concepción heideggeriana de la verdad del arte, cf. Babette E. Babich, “Heidegger’s Truth of Art and the Question of Aesthetics”, en el volumen por ella editado *Hermeneutic Philosophy of Science, Van Gogh’s Eyes, and God: Essays in Honor of Patrick a. Heelan* (Dordrecht (u.a.): Kluwer, 2002), 265-278. Sin embargo, Heidegger entendió junto a la tradición filosófica occidental desde Platón hasta sus días (dejando a un lado a Nietzsche) la verdad como algo profundo. El enfoque wittgensteiniano era muy diferente (cf. Janik, “Wittgenstein, ethiek en het zwijgen van de muzen” en *Europees humanisme in fragmenten. Nexus* 50 (2008): 319-334).

³¹³ Como Janik ha puesto de relieve hasta en el *TLP* Wittgenstein se resistía a hablar de sus ideas como verdaderas (en su filosofía madura lo único que queda es significado). La filosofía no podía ser verdadera desde el punto de vista de Wittgenstein (sólo podía ser útil, y esto hasta cierto punto, después tenía que ser abandonada) y lo útil para lo más importante –sobre lo que no se puede hablar–, que implica la acción, no se mide en esos términos (por ejemplo, la religión –vimos como las imágenes religiosas pueden guiar nuestra vida). Cf. “Wittgenstein, ethiek en het zwijgen van de muzen”.

³¹⁴ Aunque coincidimos con Rorty y con Reguera; ciertamente nos parece que hubo una especie de cruce de caminos en direcciones opuestas entre el pensamiento de ambos filósofos (cf. Rorty, “Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”, 81) o que la misma búsqueda motivó su pensar, pero al revés (cf. Reguera, *Ludwig Wittgenstein*, 168). La osadía del *TLP* de separar lo decible de lo indecible, la afirmación de que de lo indecible no se puede decir nada {señalamos esta incongruencia –quizás cabría hablar de infidelidad, como hizo Hadot, cf. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 44– con Reguera, cf. *Ludwig Wittgenstein*, 42. Nos parece, sin embargo, que la incongruencia de

verdaderamente deja-ser a lo otro, la segunda se esfuerza en darle forma, en pensarlo públicamente, en hacer filosofía teórica³¹⁵, después de todo, por muy peculiar que ésta sea³¹⁶. Si Wittgenstein nos recordaba la necesidad de tomar consciencia sobre nuestras representaciones acerca de la realidad (después sólo quedaba abandonar la escalera), Heidegger trató de unificarlas en una única visión con la que enfrentarnos a lo que nos rodea³¹⁷. Nosotros, lejos de juzgar la representación del alemán, nos limitamos a poner esta diferencia de relieve³¹⁸.

las *PU* señalada también por Reguera –mostrar que todo era juego de lenguaje jugando con el lenguaje, cf. también *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 94-96– es de menor calibre que la del *TLP*. En la primera obra se utiliza el lenguaje para hablar de aquello de lo que no se puede decir nada –nos parece muy acertada la exposición de Hadot de cómo las últimas proposiciones intentan mostrar lo inexpresable mediante la incorrección, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 50-55–, en la segunda se hace con el lenguaje lo único que se puede hacer con él. Es más, ese juego wittgensteiniano con el lenguaje de las *PU* puede compararse al modo en que Kraus expuso el lenguaje en *Die Fackel* –más que analizar el lenguaje con el lenguaje, hizo que éste se mostrase a sí mismo, trazó los límites, nunca mejor dicho, desde dentro, también en las *PU* o a haberle dado nombre (*lo místico*) es comparable al bautismo del ser como *Ereignis* o a la creación de la *Geviert* tras la tachadura del Heidegger maduro. Sin embargo, creemos necesario insistir también en los puntos en común entre el primer Wittgenstein y el joven Heidegger, algunos de ellos señalados por Rorty (“Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”, 92-94), que consideramos distancian el pensamiento del segundo Wittgenstein del heideggeriano. Por ejemplo, el hecho de que en las *PU* Wittgenstein callase acerca de lo místico hasta el punto de que esto no aparece ni siquiera explícitamente como límite (cf. Reguera, *Ludwig Wittgenstein*, 13-14; y no porque Wittgenstein ya no “fuese” místico, como parece pensar Rorty) no puede compararse al esfuerzo (inconcluso) heideggeriano por iluminar desde la temporalidad el “verdadero” ser, ése que se había olvidado. Wittgenstein y Heidegger no se diferencian principalmente por un vasto número de cuestiones que trataron de forma distinta, sino que es cuestión de enfoque, de cosmovisión, de modos de hacer, de modos de vivir (y ya vimos lo que esto supuso para Wittgenstein, quien tanto se esforzó en hallar una solución común para sus problemas filosóficos y vitales –por otro lado, ¿existe mejor ejemplo de la toma de conciencia de la muerte crucial para la noción de autenticidad heideggeriana que el del soldado wittgensteiniano en primera línea de fuego por elección propia?, cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: El deber de un genio*, 2ª ed., trad. Damián Alou (Barcelona: Anagrama, 1994), 140-141).

³¹⁵ Recordemos la diferencia establecida por Toulmin entre filosofía especulativa y práctica (cf. nota a pie no. 233).

³¹⁶ No vale vestir a la filosofía de metáforas para cruzar la orilla. Cuando las palabras poéticas son arrancadas del poema e introducidas en un discurso filosófico dejan de ser poesía, pues tras dejar el juego de lenguaje poético han de funcionar según las reglas del juego del lenguaje filosófico heideggeriano. Lo que las volvía poéticas era el contexto que las cobijaba y les fue arrebatado de cuajo esto mismo. (Y es que lo que hizo Heidegger fue ofrecernos un juego de lenguaje más. Estamos de acuerdo con Rorty: “La jerga heideggeriana no es más que el regalo que nos hizo Heidegger, y no el regalo del ser a Heidegger” (“Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”, 99).

³¹⁷ Sobre esto, cf. *Ibíd.*, 97-98.

³¹⁸ Evidentemente, la filosofía del austriaco implica una determinada representación de la

Sin embargo, dejando a un lado lo que llegase a *decir* el alemán, queremos hacer uso de su *mostrar*. Consideramos el modo en que Heidegger *mostrase* el proceso artístico en *El origen de la obra de arte* a partir del lienzo de Van Gogh una investigación estética ejemplar. Aunque en ocasiones pecase de decir aquello que sólo se puede callar, Heidegger logró iluminar aspectos muy importantes del fenómeno artístico. Ya lo dijo Wittgenstein, incluso cuando nuestro lenguaje se va de vacaciones, apunta a algo. Y nosotros, para *mostrar*, intentaremos servirnos de su ejemplo y hacer uso de algunas de sus nociones, intentando descargarlas de las conclusiones a las que llegase con ellas³¹⁹. Nosotros, sin embargo, queremos quedarnos en el apuntar, y no entrar en el ámbito del decir.

Insistamos en la importancia que diera Wittgenstein a la noción del lenguaje como una práctica. Si establecemos a lo largo de este trabajo paralelismos entre autores como Heidegger y nuestro filósofo, es justo en esto en lo que el austriaco se distanciaría de ellos. Tomemos el caso de Kraus. El escritor dio el primer paso wittgensteiniano, buscó la purificación

realidad. Sin embargo, ésa no era la intención de Wittgenstein. El austriaco no quería ofrecer una alternativa a la filosofía a la que se enfrentaba, lo que sí quiso el alemán. Parafraseando a Wittgenstein, se trataba de acabar con todos los ídolos sin crear uno nuevo (*Bergen Electronic Edition*, MS 312, 413). De ahí el esfuerzo del austriaco por llamar la atención sobre malentendidos desde diferentes puntos de vista y el que en muchas ocasiones no nos quede claro qué perspectiva era la suya. Se tenía que ganar consciencia sobre el propio modo de mirar, pero no se quería ofrecer uno en concreto. No quería que nos aferrásemos a su escalera (de ahí que insistiera en la necesidad de abandonarla). Esto explica que muchos de sus nociones más acertadas necesiten ser reconstruidas, como hiciera Johannessen con el “conocimiento intransitivo”, Hagberg con los juegos de lenguaje y Barrett con sus posturas éticas –lo que fue puesto de relieve por los últimos dos pensadores. (Cf. la siguiente nota a pie).

³¹⁹ Dijimos al principio que nos serviríamos del velo heideggeriano en nuestra exposición. Wittgenstein también utilizó la metáfora del velo (cf. *VB*, 92 [MS 138 9a: 24.1.1949]). Sin embargo, el austriaco lo dejó para sus escritos privados y lo usó en contadas ocasiones. Su velo nos resulta menos cercano que la noción heideggeriana, de ahí que recurramos a esta última. Sin embargo, mediante la metáfora queremos apuntar a algo sin imponer las conclusiones heideggerianas a lo apuntado.

No es de extrañar que Wittgenstein no se ocupase en detalle de esta metáfora. Recordemos que en la introducción señalamos el interés de ayudarnos de la noción de Panofsky de 'forma simbólica' para enfrentarnos a la noción wittgensteiniana 'Lebensform'. Joseph Margolis ha puesto de relieve en relación a las nociones de 'juego de lenguaje' y 'forma de vida' que el austriaco ni siquiera se ocupó en detalle de los puntos más innovadores de su pensamiento (John Gibson y Wolfgang Huemer, eds. *The Literary Wittgenstein* (Londres: Routledge, 2004), 322).

del lenguaje, pero no se preguntó por sus límites³²⁰. El lenguaje krausiano es ético –el gran arma de la ética–, grave error si se mira desde el punto de vista de Wittgenstein. Lenguaje y sujeto ético son uno, esto es lo mismo que lenguaje y sustancia, luego Kraus regresó a la síntesis que se intentaba dejar atrás –lenguaje y realidad. El que desmontó tantos altares cayó en la santificación del lenguaje, un *nuevo ídolo* nietzscheano. No es de extrañar que Georg Trakl lo retratase como a un sacerdote³²¹. El tribunal que Kraus instaurase se lanza una y otra vez contra los límites del lenguaje. El escritor no sólo no tiró la navaja después de haberla usado, la puso en un pedestal y la veneró. Esto es lo mismo que le sucediera a Heidegger, que otorgó al lenguaje el título de casa del ser³²².

Wittgenstein “desmitologizó” el lenguaje (todos los posibles, incluso el formal), quedándose con la manera en que dicho lenguaje es usado³²³. El análisis filosófico deviene en la filosofía wittgensteiniana una manera de hacer gestos cuyo objetivo es ayudarnos a ver lo que tenemos delante de nuestras narices tras hacernos conscientes del peso de las gafas que llevamos puestas³²⁴. La filosofía sólo debe ocuparse del lenguaje hasta lograr la disolución de los problemas que han devenido en él, digamos, por una cierta orientación filosófica, gracias a la llamada de atención sobre su uso. Nosotros nos ocuparemos de los problemas que surgen en el lenguaje pictórico de Schiele sólo hasta ese punto. Después sólo cabe el silencio.

³²⁰ Cf. *Krisis*, 140-141, 189-190.

³²¹ En su poema titulado ‘Karl Kraus’: “Blanco sumo sacerdote de la verdad, / cristalina voz en la que habita el helado aliento de Dios, / iracundo mago, / bajo cuyo flameante manto resuena la azul coraza del guerrero.” (*Sebastián en sueño*, en Georg Trakl, *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Trotta, 1994), 123.)

³²² Sobre esto, cf. Rorty, “Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”, 95.

³²³ Sirvámonos de la claridad de Janik: “De hecho, donde Kraus apela al místico “Ursprung” del lenguaje, el Wittgenstein maduro desmitologiza *die Sache selbst* pidiéndonos que echemos un buen vistazo a la práctica, citando a Goethe todo el tiempo: Im Anfang war die Tat” (*ÜG*, §402)” (*Assembling Reminders*, 155).

³²⁴ Janik, habiendo explicado previamente la influencia de Hertz en el uso de la expresión “hacer gestos” que hiciera Wittgenstein, insiste en describir la filosofía de esta forma (*Ibíd.*, 155).

1.1. Presentación.

En muchas de las ocasiones en las que el artista retratase a su mujer ésta es presentada. Fijémonos en el lienzo de 1915 ‘Retrato de la mujer del artista, de pie (Edith Schiele con vestido a rayas)’ [1]. Todo es tratado por igual³²⁵. Ningún elemento en la composición sobresale entre los demás. El colorido vestido de la figura es contrarrestado con el blanco enriquecido mediante sombras de la camisa y con la piel sonrojada (mejillas, labios, nudillos) y el pelo rojizo de la protagonista. La vitalidad de las líneas que conforman el vestido (pues el contorno no es más que una de ellas y todo el volumen se les debe) también la encontramos en la risueña expresión de un rostro que levanta más una ceja que la otra y en la caída de los brazos. No hallamos una línea recta en toda la composición. Los pies, felizmente verticales, parecen continuar los brazos, a la manera en que las líneas del estampado se extienden en la parte superior e inferior del vestido. La figura es presentada sobre un fondo sin horizonte de un blanco más sucio que la camisa de la figura y que también está plagado de sombras. Este fondo vacío no es un vacío: de ahí que se establezca una relación directa entre éste y la figura, como indica el hecho de que haya sombras concentradas alrededor de la segunda, formando una especie de halo ligero y sin reglas. El fondo, por tanto, no sólo no es indiferente con respecto a la figura, sino que la *cuida* (de ahí que se pueda prescindir de estructura mediadora). Por el contrario, el fondo de ‘Desnudo masculino sentado (autorretrato)’ [2] no interactúa en absoluto con la figura. Éste, mucho más liso, no participa de las sombras del primero. Es más, si acaso, sería la figura masculina la que se intenta acercar al fondo, a través del vello brumoso de las piernas³²⁶.

³²⁵ Esto es más evidente en el dibujo preparatorio para este lienzo ‘Edith Schiele, de pie con los brazos a los lados’ (K D1720), en el que toda la figura es tratada por igual a lápiz. Llama la atención que el lápiz se haya aplicado siempre con la misma intensidad. Eso lo convierte en un retrato bastante plano, lo que en el lienzo está contrarrestado por el uso del color y las sombras. (En el dibujo se puede notar, si se presta la suficiente atención, que el artista utilizó un lápiz más afilado que apretó más para ocuparse del rostro de la figura –especialmente en lo que respecta a los ojos. De todas formas, la armonía conseguida es tal que el rostro no resalta más que el cuerpo.)

³²⁶ Y, como mostramos en el segundo capítulo, mediante la incorporación de la estructura.

Sigamos con el retrato que hiciera de su esposa. El lienzo llama la atención a aquellas personas que no conocen bien la obra de Schiele porque la figura no participa de las poses incómodas y artificiales que se suelen considerar características de su pintura. Se nos está ofreciendo exactamente lo contrario: plena sencillez. La figura es presentada de frente, de modo que ningún resquicio de la parte delantera del torso de la figura nos queda vedado. El hecho de que brazos y manos se sitúen delante insiste en la presentación frontal. Hay que poner de relieve la verticalidad de la figura, cuyo emerger como una rosa que crece sin obstáculos se nos brinda sin tapujos.

Es indiscutible el importante papel que juega la posición frontal de la figura en la presentación. Uno se pone frente a algo cuando no teme por su bienestar y cuando nada se lo impide (por el contrario, gran parte de las figuras de sus obras parecen sometidas a poses insufribles). Sin embargo, hay casos en los que la figura está de perfil y no por eso abandona el campo de la presentación. Sigamos con dos retratos que hiciera de su esposa. En ‘Retrato de la mujer del artista, de pie, con las manos en las caderas’ [6] la figura tiene las manos en la cintura y mira fijamente (incluso desafiante) al espectador. Esta posición indica, por un lado, una espera. Por otro lado, se trata de una forma de presentarse. Es una manera de esperar la presentación, la interacción con el otro, con dignidad. Por ejemplo, es una posibilidad de comenzar un espectáculo de danza, como sucede en muchas ocasiones en la danza clásica española. El bailarín puede presentarse en el espectáculo con las manos en las caderas y esperar en esa posición el momento de comenzar a bailar. También parece preparada para la ocasión la figura en ‘Edith Schiele, sentada’ [7], donde es presentada sentada, ligeramente de perfil, con la mirada fija, bien vestida (el artista se recreó en las líneas de un vestido que junto a la rebeca la cubren casi por completo –es de destacar el detalle del collar) y en una posición relajada (como marca la curva de su espalda) y triangular (lo que subraya la entereza de la figura). Además parece esperar. Esto nos hace establecer otra relación; esta vez, entre la presentación y la

espera. Una espera es un detenerse. Toda presentación implica un detenimiento. Para presentarse uno ha de romper el continuum de lo cotidiano y prepararse. Uno deja de ser todo lo que es desperdigadamente y se reagrupa³²⁷. Entre otras cosas, uno abandona otras posibles acciones que pudieran ocuparle en ese momento para pasar a otra: el presentarse³²⁸.

La vista frontal no sólo no es necesaria en la presentación, sino que ni siquiera la implica necesariamente. A veces el pintor utilizó la frontalidad para tratar desnudos de espaldas. Sin embargo, está claro que la mayoría de estas obras no entran dentro del presentar. Fijémonos en ‘Desnudo femenino, vista de espaldas’ (K D1966). Dijimos de tener los brazos en las caderas que era una forma de presentarse *con dignidad*. Del fondo del retrato de la esposa del artista, con el que abrimos la sección, afirmamos que cuidaba a la figura. Cuando uno presenta o se presenta, uno lo tiene que hacer bien. La figura tiene que ser respetada. Este desnudo de espaldas se ocupa de una mujer que no está lista para la presentación, pues está a la mitad de lo que está haciendo. El hecho de que aquello que hace no quede claro –quizás se suba la media– también la perjudica. No hay nada en el cuerpo de la figura que indique que sea consciente de la presencia del espectador. Si fuese consciente, además, estaría posando, dejándose exhibir. En los casos anteriores, sin embargo, la figura no posaba, sino que se mostraba, se dejaba presentar: se presentaba. Para presentar hay que respetar. Este respeto es el heideggeriano: se respeta cuando se deja-ser a las cosas (o a las figuras), cuando se *cuida* el ser de las cosas. En este dibujo no se cuida el ser de la figura: se ofrece una perspectiva de un cuerpo –que enfoca el trasero– que impide reconstruir una visión del conjunto, pero se

³²⁷ Pero el artista también presentó cualidades específicas, como sucede en ‘Mujer con galgo (Edith Schiele)’ (K D1710), donde se nos dice que su esposa tiene un perro o que le gustan los perros. Esto no caracteriza a la figura, sino que la complementa. Quizás se deba a esto el que el artista creyese suficiente representar la cabeza y la mitad superior del torso de la figura: un fragmento.

³²⁸ Recogida (aunque parece mirar a algún sitio en concreto, su actitud corporal –por ejemplo, tiene el torso echado ligeramente hacia detrás– indica que no está involucrada en aquello que sucede a su alrededor), sentada y de perfil está también la figura en ‘Retrato de la mujer del artista, sentada’ [90].

nos presenta como un todo³²⁹. La frontalidad de la figura es un recurso útil para lograr la presentación, dado que no se somete a la figura a ángulos artificiales ni se esconde nada en escorzo alguno. Sin embargo, precisamente por esta cualidad abarcadora, puede llevarnos al terreno contrario, y *decir* demasiado, como en este caso.

También se presenta a niños y a bebés, precisamente aquellos que más *cuidado* necesitan. Atendamos al dibujo de 1916 ‘Retrato de un niño (Anton Peschka, Jr.)’ [8]. Por un lado, la figura no está de frente (casi nos da la espalda). Por otro lado, el punto de vista del espectador no es superior a la figura, a pesar de que se trate de un bebé, de modo que ésta es contemplada como una figura adulta. Esto se consigue artificialmente. Primero, probablemente Schiele sí dibujase a su sobrino desde arriba, pero nos lo terminó ofreciendo frontalmente. Segundo, la figura es vestida con un traje mucho mayor que su cuerpo, al modo de un cabezudo, de modo que parece más alta de lo que verdaderamente es.

Los niños en muchas ocasiones no son retratados en el centro de la composición, como sucede en el dibujo del mismo año ‘Muchacha con paraguas’ (K D1818a), en el que la figura, pegada al lateral izquierdo del papel, se apoya, además, sobre un paraguas. Si nos fijamos, la figura de la obra del mismo año ‘Muchacha pequeña de pelo rubio y vestido rojo’ [9] tampoco está en el centro de la composición, lo que queda disimulado por su vestido³³⁰, que equilibra con su presencia el ligero desplazamiento de la figura a la derecha. Creemos que el que la presentación de los niños no sea frontal es una manera de *cuidarlos*, de no incomodarlos. También el que a la figura se le ofrezcan instrumentos de apoyo, como el paraguas o el vestido mencionados, y que no se sirviese el pintor de su famosa perspectiva a vista de pájaro.

El artista no dudó en presentarnos a su familia. No es de extrañar, si

³²⁹ Dos notas a pie más arriba vimos que cuando retrató a su mujer junto al perro, se nos ofrecía un fragmento de la figura –lo que pone de relieve el carácter parcial del dibujo. Aquí, por el contrario, se recoge a toda la figura.

³³⁰ Analizado en el siguiente capítulo, en ‘Telas y no de araña’.

se tiene en cuenta que en la presentación se está *cuidando* algo. De hecho, Schiele solía presentar a las personas a las que tuvo más cerca (como su mujer, su nuera, su madre, su amante y los niños ajenos –dado que, entre desconocidos, siempre es más fácil relacionarse de esta forma con los niños que con los adultos). En el lienzo de 1918 ‘La familia (pareja en cuclillas)’ [10], el pintor se retrató junto a su esposa y al hijo que nunca nació. La posición frontal de las tres figuras llama la atención, pues consigue que no interactúen las unas con las otras, a lo que contribuye su disposición vertical y piramidal. A pesar de lo que pueda parecer a primera vista, el hijo no es la base del triángulo, sino la cúspide. La pirámide está al revés: la base está constituida por el brazo izquierdo del pintor, que forma un triángulo cuyo vértice tangible se apoya en su rodilla izquierda. Este poner las cosas boca arriba contribuye a la inquietud provocada por la manera frontal con la que el artista trató unas relaciones tan privadas como las familiares (cabe anotar que si las figuras adultas están desnudas, el niño está vestido, pues Schiele se ocupó más *cuidadosamente* de los niños³³¹). Luego esta presentación no sólo muestra a las figuras, sino que da cuenta de una cierta tensión en las relaciones familiares que las envuelven. Fijémonos en los detalles. Las figuras no miran al mismo sitio. Además, los adultos tienen la mirada perdida. El niño es el único que parece mirar algo en concreto (el esfuerzo del giro de la cabeza debe tener algún motivo). Continuemos. Parte de la figura femenina está en el centro de la composición, que está marcado por el niño. Sin embargo, la figura masculina, inclinada a la izquierda, parece un elemento descoyuntado de la masa triangular cuya base constituye. El triángulo, símbolo de cohesión, no las tiene todas consigo: inclinado hacia la izquierda, boca abajo y agujereado (mortífero hueco abierto entre el torso, el brazo y la pierna izquierda de la figura masculina, pues sería el lugar lógico para la cabeza de ésta). Qué difícil lidiar en esas condiciones con el pantanoso fondo de elementos esbozados sin terminar, sobre todo teniendo

³³¹ A pesar de que fuera a prisión justo por lo contrario. Cabría defender que cuando Schiele se ocupó de la sexualidad adolescente no quiso exponer a las niñas, sino su sexualidad.

en cuenta que la cúspide de nuestra pirámide invertida también está tan sólo esbozada³³².

A veces el artista utilizó estructuras en la presentación³³³. En la pareja de retratos que hiciera de sí mismo y de Wally (su compañera de aquel entonces) en 1912, ‘Autorretrato con planta de linterna roja’ [11] y ‘Retrato de Valerie Neuzil’ (K P234), el pintor se sirvió de un trapecio que colocó justo detrás de la cabeza de las figuras, ofreciéndoles un segundo marco. La estructura marca la dirección y el movimiento de cada cabeza, de ahí que el primero esté ligeramente levantado por la derecha y el otro exageradamente en sentido contrario. Es evidente la herencia medieval de esta pareja de retratos³³⁴, otro recurso para conseguir su propósito. La estructura tampoco se puede pasar por alto en el dibujo de 1916 ‘Ferdinand, hijo del Sargento Kofron, Mühling’ (K D1816)³³⁵, en el que la cabeza de un niño es enmarcada en un óvalo, que permite prescindir del resto del cuerpo sin que la figura pierda integridad alguna.

También presentó a los que participaron activamente en la I Guerra Mundial. Schiele, aunque no combatió, ocupó cargos administrativos en el ejército austriaco durante la guerra, lo que le procuró un material muy peculiar para sus investigaciones artísticas. Realizó muchos dibujos de soldados y de prisioneros. A la figura, tanto si mira al espectador como si no (respectivamente, ‘Retrato de un prisionero ruso’ (K D1773) y ‘Soldado ruso (prisionero de guerra)’ [12], si está de frente o de perfil (respectivamente, ‘Prisionero ruso de guerra con sombrero de piel, campamento Gänserndorf’ (K D1771) y ‘Soldado ruso con pipa’ (K

³³² Acerca de esto y de la forma fallida con la que Schiele intentase resolver la base del triángulo (la figura masculina), cf. el trabajo de Werner Hoffmann sobre este lienzo: *Egon Schiele: Die Familie* (Stuttgart: Reclam, 1968).

³³³ El uso de las estructuras se analiza en profundidad en la sección de la gramática que le dedicamos.

³³⁴ Insistiremos más adelante en la influencia del arte medieval en la pintura de Schiele. Cabe mencionar que en esto coincidía el arte de Schiele con el del expresionismo alemán, como el de *Der Blaue Reiter*, cuya conexión al arte gótico pusieron de relieve en publicaciones del tipo de *Der Blaue Reiter Almanac*. Sin embargo, Schiele no introdujo en su pintura elementos del arte africano como hicieran sus vecinos (cf. *Between Ruin and Renewal*, 66).

³³⁵ Estudiado a fondo en el siguiente capítulo.

D1842)), o si se la dibuja desde arriba ('Prisionero ruso' (K D1840)), siempre se la respeta. Incluso cuando es tratada como un fragmento o se la mutila (por ejemplo, a la figura en 'Prisionero de guerra ruso (Ivan Ivtinovitch Tarasinko)' (K D1838) le falta una mano). Creemos que encontrar lo que tienen en común estas obras nos mostrará qué cuida del bienestar de estas figuras. Como en los casos ya estudiados, todas ellas están tratadas con la misma sencillez y no se destaca ningún elemento en concreto en cada composición. Pero hay algo que los distancia de los ejemplos anteriores: las ropas que las visten indican su pertenencia a una organización y, en ocasiones, su rango dentro de ella. No es gratuito que no se haya despojado a los prisioneros rusos de su uniforme militar. Esto es una señal de respeto, especialmente dentro del ambiente militar. Además, las figuras no son sometidas a ángulos ni a posturas incómodas y el pintor les concedió una distancia que no disfrutaban sus figuras en muchas otras obras. Las figuras están bajo sus propias reglas (a pesar de que sean prisioneros) y el artista se limitó a presentárnoslas.

No fue menos cuidadoso con los objetos. Atendamos primero al dibujo de 1916 realizado durante la guerra 'Escritorio en el campamento de prisioneros de guerra Mühling' [13]. Se nos ofrece una perspectiva frontal de un escritorio con todos sus enseres. Al igual que en los retratos anteriores, todos los elementos de la composición son tratados por igual, de modo que a ninguno le es dada más importancia que a los demás. Llama la atención la escasez de color y que éste haya sido aplicado cuidadosamente en tan sólo unos cuantos objetos (como en el tintero). Sin embargo, la aplicación del color atiende a la composición en su totalidad y no a los objetos particulares. Los puntos de color son como otras notas más de una composición musical.

Éste también es el caso de las naturalezas muertas que realizara en 1912 en prisión³³⁶, como los dibujos de la puerta de su celda y del pasillo:

³³⁶ Los estudios que hiciera en prisión de sillas son analizadas en el apartado 'Sillas' de la gramática y vuelven a ser traídas a colación poco después en el apartado 'Telas y no de araña'.

‘La puerta a lo abierto’ [14] y ‘No me siento castigado, sino purificado’ [15]. En ambos casos la distribución del color está muy equilibrada y no intenta beneficiar a ningún elemento en concreto. En el segundo de los dibujos, por ejemplo, el color se centra en cualidades del pasillo (el conjunto de lo retratado). Su profundidad es señalada por el azul de la parte inferior de la pared. No es gratuito que el escobón más largo (y que más llama nuestra atención, por la sugerente disposición de las ramas de su haz y porque los otros –mucho más pequeños– se agrupan a su alrededor como buenos discípulos) toque el suelo y una viga del techo, como si estuviese asegurando la estructura del edificio. También apuntan a la altura otros elementos verticales coloreados: tres delgados segmentos marrones cuyo papel desconocemos y esa lámpara tan cercana al techo. Las cestas al revés que están en el suelo justo alrededor de los escobones también disfrutaban de una tira de color. Además de contribuir a la base del escobón más largo, las cestas dan cuerpo al suelo, el punto más bajo de esa altura tan destacada.

Fijémonos en los dibujos de piezas de cerámica que hiciera en 1918: ‘Cerámica (jarras de campesino)’ (K D2496), ‘Jarras de campesino’ [16] y ‘Jarras de campesino’ (K D2498). Aunque cada jarra es diferente a las demás (tienen un diseño, un estampado y una combinación de colores propios), todas están tratadas por igual: comparten la misma vitalidad y la manera en que han sido aplicados la línea y el color. No las vemos desde arriba. Sólo se nos muestra lo suficiente: se nos indica en todos los casos un interior al que no tenemos acceso. Nunca, además, se nos ofrece el asa (que está en todas las direcciones excepto en la nuestra) para que nos hagamos con ella. Estas jarras son entes independientes del espectador, no son instrumentos, al igual que sucede con las sillas que retratará en prisión (como veremos en el capítulo siguiente).

‘No me siento castigado, sino purificado’, más que una naturaleza muerta, es la presentación de un espacio en el que hay objetos. Durante la guerra realizó diversas presentaciones de espacios militares cotidianos, como es el caso de ‘Depósito de suministros, sucursal de Bolzano: vista

interior de la bodega' (K D2159). El dibujo consiste en una habitación en la que sólo hay bebidas, en la que todos y cada uno de los objetos son tratados por igual. La composición se resuelve a lápiz de cera negro, sin recurrir a color alguno. Aunque la presentación no es totalmente frontal, pues se ha recurrido a un cierto ángulo para producir la sensación de profundidad, éste se ha reducido al mínimo. La habitación queda caracterizada por cómo es usada: el almacenamiento de alcohol. De ahí que haya tantas botellas y otros recipientes, como los barriles, pero no se opte por destacar ninguno en concreto³³⁷.

Lo mismo hizo con los paisajes, ya fuesen naturales (aquellos que versan sobre la naturaleza) o artificiales (representaciones de pueblos o pequeñas ciudades en las montañas, de ciudades o fragmentos de edificios)³³⁸. Comencemos estudiando los dibujos de girasoles que realizara. No hay mucha diferencia entre la manera en que el pintor nos presentase a su mujer y cómo se ocupase de los girasoles: de frente, guardando sus secretos, sin vista de pájaro y con la más absoluta sencillez. Schiele parecía ser consciente de que el ser de las cosas es siempre el mismo, y si respetaba el de su mujer, no tenía sentido no hacerlo con el de los objetos y las plantas que lo rodeaban³³⁹. De ahí que se ocupe por igual de entes en principio tan

³³⁷ 'Depósito de suministros: habitación de embalaje en Viena, Schottenfeldgasse' (K D2161) es otro dibujo similar del mismo año. Esta vez se trata de una habitación destinada al embalaje, principalmente de botellas. Una vez más, no se da prioridad alguna a ningún elemento de la composición, lo que no quita que cada uno de ellos esté tratado con un dinamismo y una sutileza extraordinarios.

³³⁸ Smith distinguió entre paisajes de árboles ("*treescapes*"), paisajes de ciudades ("*townscapes*") y cuadros de edificios individuales (cf. *Between Ruin and Renewal*, 1). El primer tipo nos parece especialmente desacertado. Por un lado, hay paisajes sin elementos urbanos en los que no aparecen árboles (cf. 'Montaña junto al río' (K P187)). Por otro lado, los árboles, cuando aparecen, no siempre son protagonistas (dos casos: en 'Paisaje de campo' (K P184) no son más que manchas insignificantes y en 'Cuatro árboles' [19], estudiado en esta sección, no tienen prioridad sobre el resto de elementos –esto será más evidente en el segundo capítulo. Además, consideramos los fragmentos de edificios una subcategoría y no una categoría en sí misma, pues hay poco que los distinga de los edificios que aparecen en los retratos de conjunto.

³³⁹ De hecho, su creencia en la igualdad de todos los seres quedó reflejada en los semi-poemas que escribiera en sus cuadernos de bocetos –recogidos por Nebehay a lo largo de *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen* (Viena/Munich: Christian Brandstätter, 1989)– y en los poemas del pintor, también recogidos por Nebehay en *LBG*. Tomemos como ejemplo un fragmento de uno de sus poemas. Acerca de los artistas, afirmarí el pintor en sus poemas: "Ellos presienten/ la semejanza/ de las

divergentes entre sí. Concentrémonos en el lienzo que realizara en 1911 ‘Girasoles’ [17]. Además de la frontalidad, llama la atención la falta de profundidad de esta obra, que recuerda a los paisajes-superficies de Gustav Klimt (véase, por ejemplo, el lienzo de 1903 ‘Peral’ (D134)), quien también pintase girasoles. Todo en la composición vuelve a ser tratado por igual y las bombas ocreas de color (los pétalos de la flor) son repartidas equilibradamente en la composición, atendiendo, una vez más, al conjunto. El mismo equilibrio se consigue en el dibujo del mismo año ‘Girasoles’ (K D985), en el que la composición, aunque menos densa, disfruta de la frontalidad y bidimensionalidad de la tela anterior. Cuando se centró en un solo girasol, el parecido entre la manera de ocuparse de paisajes y de figuras es más evidente. A pesar de la reconocible estilización secesionista a la que es sometida, la figura del lienzo de 1909 ‘Girasol II’ [18] es un girasol que es presentado de la misma manera que su mujer en el retrato con el que abrimos esta sección³⁴⁰. Como aquella figura, este girasol, visto desde una perspectiva frontal, está en el centro de la composición y se destaca su verticalidad (en este caso, la de un girasol que se consume sin que nadie se lo impida) mediante el hecho de que toque tanto el borde inferior como el superior del lienzo. Al igual que la mujer del artista, este girasol es vestido con sus mejores ropas: unas hojas muy bien distribuidas que no llaman la atención por separado y contribuyen al equilibrio de la composición.

Sin embargo, no todos sus árboles son tratados como figuras. El lienzo de 1917 ‘Cuatro árboles’ [19], del que nos ocuparemos pormenorizadamente en el siguiente capítulo, nos puede servir como contraejemplo. Los cuatro árboles son uno con el conjunto de la composición, no destacan más que el cielo o las montañas. Es de subrayar la

plantas/ con los animales/ y de los animales/ con los hombres/ y la semejanza de los hombres/ con Dios” [LBG, 144; también recogido por Jorge Segovia en Egon Schiele, *Yo, eterno niño*, trad. Jorge Segovia, edición bilingüe alemán-castellano (Vigo: Maldoror, 2005), 60 –nos referimos a la reproducción del original en alemán y ofrecemos nuestra traducción, porque la traducción de Segovia –por cierto, del francés–, no es del todo fiable]. Algunas de las consecuencias de esta creencia serán estudiadas en la gramática –por ejemplo, el antropomorfismo o no antropomorfismo de sus paisajes.

³⁴⁰ Véase también el parecido entre la composición de ‘Girasol II’ [18] y ‘Retrato de Poldi Lodzinsky’ (K P162), puesto de relieve por Smith (*Between Ruin and Renewal*, 146).

frontalidad de este óleo. Los árboles parecen estar colocados en línea recta, todos a una distancia equidistante, presentándose, al igual que el suelo, el sol, el cielo y las montañas. A esto contribuye la poca profundidad de la composición. La profundidad conseguida por la introducción de unas montañas algo más bajas a lo lejos es insignificante al lado de la igualdad entre los elementos principales (árboles –todos a la misma distancia del espectador y de altura similar–, montañas primeras, suelo).

La mayoría de sus vistas de Krumau o de los pequeños pueblos de la Wachau que gustaba retratar [20, 21, 22] comparten la perspectiva frontal de sus retratos, puesta de relieve por el hecho de que toda profundidad es conseguida verticalmente³⁴¹. No sólo todo se nos presenta de frente, sino que todos los elementos que integran la composición están a la misma distancia, de modo que podemos verlo todo con la misma claridad. El respeto que Schiele tuviera para con las figuras presentadas a lo largo de esta sección es particularmente evidente en el caso de sus ciudades, en las que las casas conservan su misterio. Todas ellas muy peculiares, ninguna se impone sobre las demás. No hay una línea recta que someta a las casas a planificación urbana alguna, de modo que éstas se levantan como entes particulares dueños de sí mismos y con gran vitalidad³⁴². En ningún momento se hace referencia al ser humano, de modo que las casas no están para nosotros, sino por ellas mismas, como el guijarro en el fondo del río.

El lienzo de 1914 ‘Fachada de una casa (ventanas)’ [23] es uno de los mejores ejemplos de cómo el joven pintor logró guardar silencio. Sin embargo, sería difícil igualar la vitalidad de los objetos que componen esta obra. No volvemos a encontrar ni una línea recta en todo el lienzo. Ninguna

³⁴¹ Esto no resulta tan paradójico cuando se visitan dichos lugares, pues tan sólo hay un pequeño salto entre la disposición real del terreno y las representaciones de nuestro joven pintor.

³⁴² Smith compara las ciudades orgánicas de los paisajes del pintor y las ciudades medievales (cuyas calles parecen ramificaciones de un organismo vivo) (*Between Ruin and Renewal*, 90). Nosotros no podemos dejar de acordarnos del paralelismo entre lenguaje y ciudad establecido por Wittgenstein en las *PU* (§18), sobre el que volveremos en el segundo capítulo. El capítulo que dedica la americana a la influencia del espíritu gótico en los retratos urbanos del pintor es excelente (*Ibid.*, 65-98). Nosotros reflexionamos acerca de la influencia gótica en la obra de Schiele en diferentes momentos de nuestra gramática.

ventana es igual a las demás³⁴³. Forma y color diferencian unas de otras. Es una manera poco común de ocuparse de un fragmento. Se trata de una fachada que se sale de la composición. A pesar de que la visión de la pared de una casa es un fragmento de por sí, ésta se sale de la composición, luego nos quedamos con un fragmento de un fragmento. En la parte superior derecha hay un fragmento que parece pertenecer a otra casa, triplicando la apuesta por la fragmentación: se trata de un fragmento de un fragmento de un fragmento (en lugar de centrarse en este fragmento en primer plano de la fachada de una casa (también fragmento, por tanto) echa mano de otra, cuya ventana, además, está abierta en otra dirección. Eso nos hace preguntarnos si lo que consideramos el mismo edificio no serán varios de diferentes alturas. Ni siquiera las ventanas permanecen a salvo en la composición, pues la más alta –no gratuitamente en el centro del margen superior de la composición– está incompleta. Por lo tanto, las ventanas tampoco son las protagonistas³⁴⁴. Aquello que tiene color (los elementos particulares) no presenta mucha textura, de modo que se le quita protagonismo. Sin embargo, sí hay mucha textura en la parte de arriba y en la mitad de la pared. Al no llamar la atención sobre nada en concreto y al presentar algo tan insignificante como un fragmento de la fachada de una casa corriente, el lienzo parece poner de relieve la forma de mostrar misma. Se presenta la representación.

³⁴³ Recordemos aquello que dijera Wieland Schmied de los paisajes del artista: “cada casa, cada ventana, incluso cada tejado de tablillas parece tener alma en Schiele”, cf. “Auf der Erde Schieles, in Himmel Klimts, Hundertwasser und die österreichische Tradition”, en *Nach Klimt. Schriften zur Kunst in Österreich* (Salzburgo; Verlag Galerie Welz, 1979), 128.

³⁴⁴ La ausencia de personaje principal quizás sea más evidente en el dibujo de 1917 ‘Depósito de suministros, sección de Brixlegg: visión exterior con dos soldados’ (K D2156), en el que la presentación de un espacio vuelve a ser imparcialmente frontal. Los elementos de esta composición reciben el mismo tratamiento que las vistas interiores de aquellas habitaciones destinadas al uso militar. Todo está tratado con lápiz de cera negro, exactamente por igual. En este caso, ventanas, puertas y personas coexisten en igualdad. Sin embargo, los elementos mantienen sus peculiaridades. Las ventanas, por ejemplo, al igual que las recién estudiadas, son muy diferentes entre sí, a pesar de que se prescinde del color, se consigue crear enormes diferencias entre ellas gracias a las sombras que proyectan sobre las paredes, su forma (de nuevo, no hay ni una línea recta), el grado de abertura y aquello a lo que conducen (representado por más o menos oscuridad en el interior).

1.2. La exhibición.

Schiele nos *mostraba* a sus figuras; es más, el mismo artista se nos *mostró* en sus múltiples autorretratos. Ahora bien, hay ocasiones en las que las ansias de *mostrar* y de *mostrarse* son tales que habría que hablar de exhibición. Estas ansias conllevan una tensión entre el que exhibe y su objeto que no hallábamos en la presentación. En contraposición a la naturalidad con la que Schiele nos presentaba a sus figuras en la sección anterior, nos ocuparemos a continuación de las ocasiones en las que el objeto es tratado de una forma más artificial. En esta sección estudiaremos las distintas formas de exhibición que caracterizan la pintura de nuestro artista.

Esta tensión no implica necesariamente que las imágenes no sean silenciosas. Distingamos exhibición y exhibicionismo. Schiele ha sido acusado en muchas ocasiones de exhibicionista. De hecho, por exhibicionismo fue encarcelado en 1912³⁴⁵. No vamos a afirmar aquí que ninguna de sus obras pueda ser calificada de exhibicionista. Si uno atiende a los casos en los que se autorretrató masturbándose, como en las obras de 1911 ‘Autorretrato en bata negra, masturbándose’ [24] y ‘Eros’ [25], esto se vuelve insostenible. Sin embargo, no siempre que Schiele mostró genitales (los suyos o los ajenos, independientemente del sexo) lo hace como en estos casos³⁴⁶. Es más, defendemos que la mayoría de sus desnudos pertenecen a un terreno del exhibir muy diferente. Contraponemos el exhibicionismo (del que serían ejemplo los dos dibujos mencionados) y este otro campo, el del exhibir en cuanto tal, del que nos ocuparemos en esta sección. Si en el primer caso se trata de exhibir algo (en el caso de ‘Eros’ [25], por ejemplo, el pene, de ahí la exageración de su tamaño y el que arranque desde el

³⁴⁵ En concreto por permitir que unos niños entraran en su estudio, donde estaban colgados varios de sus dibujos de desnudos (cf. Alessandra Comini, *Schiele in Prison* (Londres: Thames & Hudson, 1973)).

³⁴⁶ Esto lo *mostramos* a continuación a raíz del dibujo de 1916 ‘Semidesnudo femenino, reclinado con las piernas abiertas (Edith Schiele)’ (K D1833). De hecho, ni siquiera siempre que tratase el onanismo pecó nuestro artista de exhibicionista.

centro de la composición), en el segundo no hay otro objetivo que la exhibición por la exhibición.

Señalemos otra diferencia crucial entre ambos términos. El exhibicionismo cae dentro del saco de la pornografía. Por el contrario, no creemos que el trabajo de nuestro artista sea pornográfico. Aquellas obras que entran en el ámbito de la pornografía, como las dos mencionadas, son excepciones³⁴⁷. Entendemos que la pornografía es producto del deseo de hiperrealidad característico de la modernidad. Coincidimos con Baudrillard: “la obscenidad quema y consume su objeto. (...) Todo eso es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, el exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa. El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción, absorción en una cosa distinta de lo real, en lo hiperreal”³⁴⁸. En términos wittgensteinianos, la pornografía sería consecuencia de un exceso de *decir*; en términos heideggerianos, de la pulsión a acabar con el misterio propio de las cosas. Aunque las incursiones pornográficas de nuestro artista no siguieron el camino del hiperrealismo, hubo ocasiones en las que su arte de lo feo no supo callar lo suficiente, pecando de un exceso de realidad similar al de la pornografía corriente.

Sin embargo, Schiele, en general, mantuvo la ilusión, el secreto, de las cosas. Su obra ni desvela, ni pretende hacerlo. Sus figuras no dejan de sorprendernos, conduciéndonos a lo que no está dicho en la imagen. Precisamente su arte de lo feo (al igual que la mencionada influencia medieval) puede entenderse como un alejamiento de la realidad, de la ‘perfección realista’³⁴⁹ de toda imagen que pretende ofrecer más de lo que hay. Las deformaciones a las que sometiera lo retratado crean la distancia

³⁴⁷ No todas estas excepciones están cargadas de sexualidad. Recordemos que en la sección anterior acerca del dibujo de 1917 ‘Desnudo femenino, vista de espaldas’ (K D1966) hablamos de exhibición. La figura estaba de espaldas en una posición desconsiderada y despectiva. Ese dibujo, a pesar de que no muestre los genitales, es pornográfico, pues no deja resquicio alguno donde pueda cobijarse el misterio de la figura, que queda reducida a un instrumento al servicio del pintor.

³⁴⁸ *De la seducción*, 33.

³⁴⁹ Cf. Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 14.

imprescindible para no interferir con los secretos que las cosas guardan para sí. Siguiendo en el universo baudrillardiano, el joven pintor consigue que algo desaparezca en cada obra sin caer en el aniquilamiento³⁵⁰. Volviendo a Wittgenstein, su obra guarda silencio sobre lo que no puede ser dicho. El artista encontró en la exposición de la carne putrefacta una manera de *mostrar* el alma humana. El pintor austriaco consiguió arrancarle a sus obras la ilusión radical propia de la “operación poética”³⁵¹. Sus figuras, abandonadas a la más absoluta contingencia, claman aquello que dijese Nietzsche, que la existencia sólo está justificada en cuanto fenómeno estético.

1.2.1. Autorretratos.

Comenzaremos por aquellas ocasiones en las que Schiele se exhibió a sí mismo. Schiele no dejó de autorretratarse hasta su muerte³⁵². Tras sus

³⁵⁰ Cf. *Ibid.*, 26. Además, la desaparición es doble en su trabajo: del mundo (consigue ofrecer refugio a lo real) y de la propia obra de arte (los vacíos de sus cuadros y dibujos)

³⁵¹ Schiele fue el ilusionista capaz de conservar la ilusión de las cosas en el arte requerido por Baudrillard: “necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión, que sepan, pues, (...) que todo arte es un *trompe-l’oeil*, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido” (*Ibid.*, 44). También el ilusionista capaz de respetar eso de las cosas que sólo puede ser mostrado que buscara Wittgenstein. Y, cómo no, el de Heidegger, en tanto creador del espacio donde se levanta el ser de las cosas (a pesar de lo que chirría toda ilusión al lado del concepto de verdad heideggeriano). Y el médico-filósofo y el Sócrates-artista nietzscheanos (acerca de esto, cf. Carla Carmona Escalera, “El médico filósofo que se convirtió en sacerdote del cuerpo” [en línea]. *Fedro* 7 (septiembre 2008). I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, eds. <http://www.institucional.us.es/fedro/numero7/pdf/carmona.pdf>, pp. 59-84 [Consulta: 14 octubre 2009]. ISSN 1697 - 8072.

³⁵² Distanciándose de Klimt, quien nunca estuvo interesado en autorretratarse. Klimt no creía en introspección alguna, afirmaba estar interesado en todo ser excepto en sí mismo, lo que no casa con la insistencia kakania en la ética individual. De hecho, negó que se hubiese autorretratado alguna vez: “No existe un autorretrato mío. 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” (Texto mecanografiado sin fecha en propiedad de la Biblioteca del Estado de Viena, recogido por Christian M. Nebehay en *Gustav Klimt Dokumentation* (Viena: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, 1969), 32). Sin embargo, a pesar de estas declaraciones, se conocen dos autorretratos. Uno quedó recogido en la primera comisión imperial en el *Burgtheater*, donde se autorretrató como parte del público del teatro junto a sus hermanas, sus dos compañeros y las hermanas Flöge. El otro, que podría considerarse una caricatura, es *Genitalia*, donde se representó como un ridículo pene

autorretratos parece haber un deseo por no dejar resquicio alguno sin explorar. Y claro, esto es introspección. Pero al tiempo que exploraba, el joven pintor exhibía. Se trata de un *doble* mirar hacia dentro: no le bastaba su mirada, requería también de la nuestra.

**

Fue en los autorretratos donde al pintor le resultó más difícil guardar silencio, como ilustran los autorretratos que hiciera en prisión. El autorretrato quizás sea la zona más pantanosa de toda su pintura, de ahí que haya dado lugar a tanta literatura poco interesante³⁵³. El pintor no siempre se mantuvo lejos de la narración. Sus retratos como prisionero no se centran en el exhibir (la representación), sino en su condición (el contenido). Hay un mensaje claro: así tratáis a los artistas, otros crucificados. Como también lo encontramos en el título que diera a estos dibujos (que inscribió en el papel) y en aquellos de sus poemas que giran en torno a la figura del artista³⁵⁴. Nuestro artista no siempre estuvo a la altura del silencio de la sintaxis que florecía en sus cuadros. En el apartado de la gramática dedicado al estudio de las ropas como estructura, nos ocupamos de cómo los ropajes con los que se vistió en estos casos median con el fondo. Schiele, sin embargo, no se contentó con el efecto de su gramática y se recreó una y otra vez en su aspecto demacrado, que es lo que quería comunicar. De ahí que llamase la atención directamente sobre su condición en los títulos que escoge: ‘Por el arte y mis seres queridos resistiré contento hasta el final’ (K D1189), ‘¡Prisionero!’ (K D1188) y ‘Estorbar al artista es un crimen, como cortar un capullo en flor’ [26]. No le pareció suficiente la imagen, de por sí

erecto. (Hay quienes consideran que se autorretrató de forma caricaturesca en otras ocasiones. Por ejemplo, Comini defiende que la serpiente que se enrosca en los pies de ‘Nuda Veritas’ (D102) de 1899 es un autorretrato del artista (cf. Comini, *Gustav Klimt* (Nueva York: George Braziller, 1975), 21.)

³⁵³ Éste no es el caso del interesante trabajo de Sarolta Katalin Gyöker, “Egon Schiele’s Self-Portraiture in the Context of the Mask” (Master Thesis, Department of Arts, Queen’s University, Kingston, Ontario, Canada, 1994).

³⁵⁴ Cf. Egon Schiele, *Yo, eterno niño*, 60-67. Nebehay recoge el original alemán en *LBG*, 144. Reproducimos parte del poema en las notas a pie no. 339 y no. 420.

pornográfica en tanto todo queda explicitado, e insistió hasta la saciedad en aquello a comunicar mediante estas pequeñas incursiones en el lenguaje verbal.

Recordemos las naturalezas muertas que realizara en prisión analizadas como ejemplos de la presentación [14, 15]. Es comprensible que no pudiera ocuparse con la misma distancia (*sub specie aeternitatis*) de sí mismo y de los objetos que le rodeaban en esa situación. Ver el objeto *sub specie aeternitatis* es una cosa, ver el mundo *sub specie aeternitatis* requiere un paso más allá: el de la esfera artística a la ética. Pero dejemos esto para después.

En otros casos lo que se trata de decir difiere de lo que muestra la obra en particular. Fijémonos en ‘Autorretrato’ [27] de 1910 y en ‘Autorretrato’ (K D1657) de 1914. La misma parte del cuerpo (la cabeza, parte del pecho y del hombro derecho y de la extremidad izquierda hasta la mitad del brazo) tomada desde una perspectiva similar se expone en ambos dibujos. Además, la figura está prácticamente centrada y en tres cuartos (si en la obra posterior, el pecho está casi de frente al espectador, el rostro ha sido retratado en tres cuartos) en los dos casos. Ahora bien, aunque ambas figuras miran abiertamente al espectador, su mirar es distinto. Si la mirada de la figura de 1914 se exhibe, los ojos del dibujo de 1910 dicen algo. Del primer dibujo, por tanto, ni siquiera se podría establecer que muestre, pues es demasiado lo escrito entre líneas. En el segundo, por el contrario, basta un rápido vistazo para comprender. Si el primero está subordinado a un mensaje, el segundo refleja sólo y exclusivamente el hecho de la exhibición. Con el retrato de 1910, Schiele no sólo quiso *decir* algo, sino que deseó convencer; de ahí que se presentase bien vestido. El tratamiento de las ropas es diferente en el otro retrato, en el que tanto éstas como el cuerpo de la figura simplemente se insinúan (el torso es indicado gracias al contorno del hombro derecho y del brazo izquierdo). En 1914 el pintor no tenía que probar su potencial artístico, sin embargo, ansiaba que le fuera reconocido en 1910. No somos los primeros en reconocer en los primeros retratos que

Schiele se hiciera una necesidad adolescente de autoafirmarse como pintor³⁵⁵. El contenido del mensaje, sin embargo, no nos interesa. Nuestra intención ha sido hacer evidente que hay autorretratos en los que prima aquello a comunicar y pecan de un exceso de decir y otros que se limitan a manifestar la exhibición en cuanto tal. Y curiosamente cuando se peca de decir a veces se acaba mostrando algo muy diferente a lo deseado: en este caso, la inseguridad del pintor primerizo.

En ‘Schiele dibujando a una modelo desnuda delante de un espejo’ [3] el artista se presentó a sí mismo como pintor de una manera diferente a como lo hiciera en sus primeros autorretratos. Sirviéndose de un espejo, el artista recogió dos perspectivas de la modelo (de espaldas, lo que él ve directamente, y de frente, gracias al reflejo en el espejo) y una de sí mismo dibujándola. Se trata de un intento de captar el proceso creativo al completo: lo retratado y el retratista, mientras retrata, en el retrato. Schiele no sólo nos ofreció lo que veía, sino toda la *ocasión* (sí, en términos wittgensteinianos). Exhibió su profesión. A diferencia de sus autorretratos primerizos, en este caso se ejerce la profesión, no se pretende. Schiele puso de relieve la necesidad de tener en cuenta varios puntos de vista para poder dibujar una figura adecuadamente. El que se sirviese de este recurso *muestra* que era aquello que decía ser.

**

Son muchos los que han establecido un vínculo entre la fascinación de Schiele por el autorretrato y el mito de Narciso³⁵⁶. Sin embargo, pocos han sabido entenderlo en profundidad. El impulso que llevara a Narciso a

³⁵⁵ Cf. Gyöker, *Egon Schiele's Self-Portraiture in the Context of the Mask*, 14-16. Esto es especialmente evidente en los retratos que se hiciera antes de 1910. Ver, por ejemplo: ‘Autorretrato con paleta’ (K P1), ‘Autorretrato’ (K D28a), ambos de 1906, y ‘Autorretrato con sombrero y corbata de artista’ (K P25) de 1907. Además de la intensa mirada del artista, es de destacar en todos ellos las referencias a la profesión que ansiaba (la paleta y las ropas).

³⁵⁶ Por ejemplo, cf. Comini, *Egon Schiele*, 18; Schröder, *Egon Schiele: Eros und Passion*, 53; Steiner, *Egon Schiele: The Midnight Soul of the Artist*, 13; Kallir, *Egon Schiele: Life and Work*, 69.

contemplar su reflejo en el lago, lejos de ser narcisista (valga la redundancia), fue introspectivo. Cacciari explica cómo el joven griego se volvió hacia su reflejo para abolirlo en un intento de fundirse con eso que se le presenta como otro y se le escapa una y otra vez: su sombra³⁵⁷. El italiano contrapone a Narciso y a Dioniso. Mientras que éste se regocija en la multiplicidad, el primero necesita reunirla. Nosotros creemos que Schiele es un narciso dionisiaco, que, consciente de la multiplicidad, se reconoce en ella, como un prototipo del *flâneur* baudeleriano³⁵⁸.

Schiele se supo reflejo, mera ensoñación. Ya lo dijo Calderón: “toda la vida es sueño, y los sueños sueños son”³⁵⁹. El artista fue consciente de su carácter retórico. Las obras de Schiele, como las de Orfeo, no son más que un sueño; ahora bien, tras la muerte de dios, no pueden ser sueño divino, pues no hay nada más allá de la obra. Schiele y su trabajo son ensoñaciones de aquel vacío de los números imaginarios que tanto sufrimiento causara al estudiante Törless³⁶⁰. Cada obra de nuestro artista es un fragmento de una multiplicidad dionisiaca sin Dioniso alguno. Schiele colocó un espejo delante de cada ente, recogiendo el fracaso de toda existencia en tanto es imagen de un vacío. Fue un narciso moderno que, lejos de querer ser uno con la idea, buscaba comprenderse como fragmento mortecino.

**

³⁵⁷ Coincidimos con Cacciari en que Freud y Lacan mantuvieron una interpretación reduccionista del mito griego y creemos que la superficialidad con que se ha tratado el mencionado vínculo se debe en parte a la herencia que dejaron estos dos pensadores (cf. 'Narciso, o de la pintura', en Cacciari, *El dios que baila*, trad. Virginia Gallo (Barcelona: Paidós, 2000), 71-87). Por otro lado, los individuos retratados por Musil, continuamente enfrentados con una alteridad con la que no pueden dialogar, están en sintonía con este Narciso.

³⁵⁸ Que elige “morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito. (...) Se le puede comparar con un espejo tan inmenso como esa multitud; con un caleidoscopio dotado de conciencia, que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de cada uno de todos los elementos de la vida. Es un yo insaciable del no-yo, que, a cada instante, lo refleja y lo expresa en imágenes más vivas que la vida misma, siempre inestable y fugitiva (*Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*, 87).

³⁵⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 21ª ed., edición de Ciriaco Morón Arroyo (Madrid: Cátedra, 1994), 165.

³⁶⁰ Nos referimos aquí a la novela de Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, trad. Claudia Cabrera (México: Sexto Piso, 2007).

Esta introspección se materializó en un vasto número de dibujos y pinturas en las que se exhibió sin pudor alguno ante un fondo desierto, asegurándose de que nada distrajera nuestra atención de su espectáculo. Atenderemos primero a la famosa serie de autorretratos que hiciera en 1910. Fijémonos en el lienzo ‘Desnudo masculino sentado’ [2]: el artista se colocó en una posición casi frontal, con las piernas abiertas y los brazos levantados, de forma que todo el cuerpo, a excepción del cuello y parte de la cabeza (pues la posición del brazo derecho lo impide), queda a la vista. El fondo consiste en un blanco que podría ser calificado de sucio³⁶¹. En los dibujos, sin embargo, el vacío ya no se debe a la aplicación de color blanco, sino al color del papel, como es el caso de ‘Desnudo masculino, vista de espaldas’ [28]³⁶². Estos cuerpos se levantan como sistemas de representación matemáticos frente a una amalgama de color (el blanco de los lienzos) o de no color (en el caso de los dibujos) con la que no los une nada y que los proyecta hacia delante³⁶³. Ahora bien, la precisión del sistema de representación se vuelve contra la unidad de la figura. Las extremidades parecen tener vida propia y ser independientes de un torso al que castigan con ángulos rectos insostenibles para cualquier articulación. A la figura no le queda otra que aceptar la imposibilidad de la unidad. El contraste entre los punzantes ángulos rectos y los cortantes segmentos que conforman las extremidades y el tronco de las figuras y la uniformidad del fondo en cada caso subraya el abismo entre figura y fondo, doblando la apuesta por la exhibición.

No siempre nos encontramos el abismo entre figura y fondo propio de la serie que acabamos de comentar. El halo que rodea a la figura en el autorretrato del mismo año ‘Desnudo masculino de perfil mirando a la izquierda’ [29] media entre ambos elementos, al tiempo que pone de relieve

³⁶¹ Este mismo fondo se repite en los lienzos ‘Desnudo masculino arrodillado, con manos levantadas (Autorretrato)’ (K P168) y ‘Desnudo masculino de pie, con manos en las caderas (Autorretrato)’ (K P171), ambos en paradero desconocido.

³⁶² Cf. también ‘Desnudo masculino de espaldas’ (K D654), ‘Desnudo masculino sentado, vista de espaldas’ (K D653) y ‘Desnudo masculino de brazos cruzados’ (K D659).

³⁶³ Esto lo mostramos a propósito de ‘Desnudo masculino sentado’ [2] en el siguiente capítulo.

la representación. Sin embargo, ¿en qué consiste la mediación? El halo, como buena membrana, llamando la atención sobre aquello que rodea y diferenciándolo de lo demás, separa. Este halo matérico, más compacto que la propia figura, la recorta, privándola de contacto directo alguno con el fondo. La figura, encogida y mutilada, queda reducida a un segmento al que ni siquiera se le concede la pulsión a los movimientos inconexos característicos de los autorretratos anteriores³⁶⁴. No tiene escapatoria posible a la luz cegadora de un halo-agujero-blanco devorador del mismo espacio. Resulta difícil imaginar cómo podría evitar la exhibición, en caso de que se arrepintiese de ella.

No se debe concluir del hecho de que la mayor parte de las figuras tratadas estén desnudas que la exhibición conlleve necesariamente desnudez alguna³⁶⁵. Ya apuntamos cuando delimitábamos el terreno de la exhibición con respecto al del exhibicionismo que nuestro artista generalmente no exhibió su propio cuerpo, sino el exhibir mismo. Además, hemos visto cómo en los retratos que se hiciera en prisión, en los que está muy vestido, llegó a exhibir demasiado. El dibujo de 1914 ‘Autorretrato con camisa de color lavanda y traje negro, de pie’ [30] ejemplifica cómo la figura puede permanecer vestida en esa otra exhibición por la exhibición. El artista se retrató absolutamente vestido, dejando a la vista sólo la cabeza y las manos. La ropa forma tal coraza que recuerda a un sarcófago. Como las representaciones egipcias de los muertos, la figura se nos ofrece frontalmente. Ésta es la primera pista que nos dio el pintor para que entendamos que se nos está mostrando. Sin embargo, ¿qué nos hace concluir que este caso, donde la figura ni siquiera nos concede la mirada, a diferencia del retrato de la mujer del artista [1] con el que abriéramos la sección

³⁶⁴ Esto también sucede en otros autorretratos del mismo año en los que está presente el halo: K D708, K D709, K D710, K D711 y K D712.

³⁶⁵ Creemos necesario destacar que el único autorretrato desnudo anterior a los que hiciera Schiele dentro de la pintura austriaca fue el que Richard Gerstl realizó en 1908 y que no se expuso hasta veinticinco años después, por lo que probablemente nuestro pintor nunca tuviera acceso a él. Son muchos los que han considerado a Durero un precedente para los autorretratos de Gerstl y de Schiele. Sin embargo, Schiele se alejó de ambos compañeros de profesión en tanto sus autorretratos se alejan de todo canon de belleza imaginable (cf. Schröder, *Egon Schiele: Eros und Passion*, 54).

anterior, se trata de una exhibición? Después de todo, esta figura participa de la frontalidad del retrato de su esposa, también muy vestida, de 1915. Sin embargo, en este caso el artista se sirvió de las ropas para llamar la atención sobre lo que queda al descubierto. Tanto las manos como la cabeza están en tensión. Por un lado, los dedos se encuentran en una posición artificial. Por otro lado, la figura no sólo mira hacia otro lado, sino que cierra los ojos, a pesar de estar frente al espectador. Cabe mencionar también la rotación necesaria de los brazos para mostrar el dorso de la mano (porque el giro tiene lugar en la articulación del hombro, no en las muñecas) y la considerable inclinación del torso-sarcófago a la izquierda. El artista difícilmente podría haber llamado más la atención sobre sí pretendiendo no hacerlo y permaneciendo en el *mostrar*. Estos mecanismos no tienen nada que ver con la naturalidad con la que Schiele nos presentó a su esposa.

La misma falta de naturalidad encontramos en el dibujo de 1910 ‘Autorretrato en ropa de calle, gestualizando’ [31]. El título, de hecho, apunta abiertamente al artificio. Este dibujo, en el que una parte del pecho de la figura está expuesta, puede ayudarnos a *ver* que el artista estaba más interesado en la acción de exhibir que en exhibir algo en concreto. Un primer vistazo superficial podría llevarnos a la conclusión de que Schiele exhibió esa parte del pecho desnudo. No obstante, el del pecho es un dato superfluo (debido al ligero giro de la figura –el hombro izquierdo está más cerca del espectador que el derecho– queda en segundo plano y la mano derecha cubre gran parte) y la composición no pierde fuerza alguna si se ignora. Por el contrario, el pintor puso de relieve su actitud, sirviéndose, una vez más, de la tensión de las manos y de la cabeza. Lo mismo sucede en ‘Autorretrato con traje de calle’ (K D698), una obra del mismo año, muy similar a la anterior, en la que el artista se volvió a retratar de frente pero sin descubrir, esta vez, zona alguna de su cuerpo. A pesar de que se prescinde del detalle del pecho, se consigue reflejar la misma actitud que en el caso anterior. En este dibujo las manos se salen de la composición (pues la figura tiene los brazos relajados y la toma se hace desde más cerca), pero el artista

utilizó un halo para llamar la atención sobre su cabeza, en la que notamos la ceja derecha artificialmente más levantada que la izquierda.

En ambos casos la figura lleva un traje oscuro indiferente a los cánones de moda de la época. La pasión de Schiele por la ropa era tal que llegó incluso a diseñarse su propia vestimenta. Teniendo esto en cuenta, estos trajes de corte moderno podrían ser otra forma de llamar la atención. Es de notar la semejanza entre ‘Autorretrato con traje de calle’ (K D698) y los diseños de trajes de moda (K D728, K D729, K D730, K D731, K D732, K D733 y K D734) que realizara para el *Wiener Werkstätte* ese mismo año. Si bien las figuras de estos últimos no tienen la misma fuerza (el tratamiento artificial en este caso hace que parezcan maniqués, a pesar de que Schiele fuese su propio modelo) y están dibujadas de cuerpo entero, la posición de los brazos coincide y están en el centro de la composición. No es de extrañar que Schiele recurriese también a la frontalidad y a la falta de naturalidad a la hora de llevar a cabo este trabajo, pues la función de estos dibujos era la de reemplazar un costoso desfile de modelos; en otras palabras, exhibir.

El artificio posibilita la toma de distancia requerida para poder mirarnos de otro modo. Nuestra mirada tiene que volverse artificial, tenemos que educarla, para comenzar la búsqueda. En ocasiones, el artificio al que somete a las figuras es tal que habría que hablar de violencia. Esto es especialmente evidente cuando todo el equilibrio de un cuerpo se ve puesto en entredicho por un detalle, como cuando se levanta de forma aleatoria una extremidad. Esto quedó reflejado en el sinnúmero de ocasiones en las que se inmortalizó levantando un brazo, como ‘Autorretrato con chaleco amarillo’ [132]³⁶⁶. La figura no parece consciente ni de lo que hace ni del posible espectador. Sin embargo, uno tiene que estar en tensión para mantener una postura así. Además, la postura es evidentemente buscada: sólo se llega a ella si uno se lo propone. Es más, la violencia de la introspección compite con la introspección misma. Fijémonos en la mirada alienada de la figura³⁶⁷.

³⁶⁶ Y los angularizados autorretratos de 1910 comentados anteriormente [2, 28], en los que las extremidades también se levantan en ocasiones de forma violenta.

³⁶⁷ Aunque mira para otro lado, podría creerse que nos mira de reojo. Sin embargo, si

El pintor parece haberse alejado tanto de sí que acabó alienándose. Se exhibe el culmen de la introspección. Lo que hiciera da igual, bien se tratase de levantar una pierna o de tirarse a un vacío. El suyo es un arte del detalle³⁶⁸. Esta falta de respeto del detalle por el todo se enfrenta a nuestro esquema conceptual, que da preferencia al todo respecto a la parte, posibilitando que miremos de otra forma al ser humano. La representación hace que nosotros también tomemos distancia ante la introspección ajena y, quizás, respecto a nosotros mismos.

También se retrató en posturas muy específicas, a punto de realizar una acción definida, como es el caso de los dibujos de 1913 ‘Autorretrato en cuclillas’ (K D1424) y ‘Luchador’ [32], o llevándola a cabo, como sucede en la obra del mismo año ‘El bailarín’ [33]. En todos ellos prima la acción y no lo que se hace. Las acciones están tan bien definidas que levantan escenarios que ofrecen un lugar a la introspección. Las piernas de la figura en ‘Autorretrato en cuclillas’ y las contorsiones de ‘Luchador’ y ‘El bailarín’ crean las correspondientes pistas de baile y de atletismo³⁶⁹. Atendamos a ‘El bailarín’: difícilmente podría representarse mejor la tridimensionalidad. Los brazos de la figura le arrancan al papel la tercera dimensión y el giro contenido en el torso convierte en esfera el semicírculo. El movimiento de la figura está tan claramente representado con el torso que el artista prescinde de la información concedida por cómo asientan los pies en el suelo. Y es que la razón de ser de toda pista de baile no es la pista, sino el baile.

Ahora bien, la acción no siempre implica el contexto. Aunque ‘Autorretrato con mano en la mejilla’ [34] de 1910 nos presenta a nuestro artista bajándose el párpado derecho, esto no sucede en lugar alguno. Por un

situamos la obra en la serie de dibujos a la que pertenece, nos damos cuenta de que esto tampoco implicaría consciencia alguna. Véanse ‘Autorretrato con brazo levantado’ (K D1660) y ‘Autorretrato en jersey con codo derecho levantado’ (K D1668). En el primer caso la figura, de espaldas al espectador, mira a la diagonal. En el segundo la figura, de frente al espectador, tiene la mirada perdida. La violencia de la extremidad es tal que la figura queda alienada.

³⁶⁸ Esto también se estudiará en el capítulo siguiente.

³⁶⁹ Explicamos en la sección ‘Elogio a la cuerda floja’, donde estudiamos cómo las figuras de los dibujos ‘Autorretrato en cuclillas’ y ‘Luchador’ [32] levantan su contexto, por qué no hablamos de ring de boxeo acerca del segundo’.

lado, el artista se presentó de forma frontal. Por otro, si es cierto que se puede hablar de volumen en el rostro, este autorretrato no destaca por el tratamiento volumétrico del cuerpo. Ambas cosas dan lugar a que no haya fuerzas espaciales ejercidas por la figura en el fondo-vacío, de manera que éste no se levanta como un lugar.

En los autorretratos del mismo año con los que empezamos este apartado, las posturas de la figura eran capaces de ‘tridimensionalizar’ el fondo vacío. Además, la figura de ‘Desnudo masculino sentado (autorretrato)’ [2] es capaz de levantar su propia silla³⁷⁰. Al igual que la acción de estar sentada de esa figura levanta el espacio y la silla correspondiente, las figuras que acabamos de ver se ofrecen a sí mismas las pistas de baile y de atletismo. El bajarse el párpado de esta figura, sin embargo, tiene lugar en *ningún-sitio*: no se trata de que sea imposible identificar ese espacio al estar vacío, sino de que, literalmente, no hay lugar. No obstante, el poder de la acción es tal que se puede prescindir no ya del contexto, sino del espacio, pues no hay nada más allá de la segunda dimensión. Si antes la acción daba lugar al espacio, ahora lo destruye. Si el detalle creaba contextos, en este caso prescinde de él. Éste es el verdadero detalle mordaz. No se le puede dar mayor prioridad a lo artificial. La relación entre el que se sienta y el asiento que no está es tal que aquél crea a éste. Este párpado bajado destruye toda relación. La obra, sin embargo, parece totalmente acabada. Lo cierto es que no se necesita el contexto del que se prescinde. Esto tiene que ver con la naturaleza de la obra de arte. No sólo la obra de arte es artificio, sino que ésta ‘artificializa’, y una manera de este ‘artificializar’ es la descontextualización.

1.2.2. Los otros.

Schiele exhibió a terceros como se exhibiera a sí mismo en los

³⁷⁰ Esto es *mostrado* detalladamente en el apartado dedicado a las sillas dentro de la gramática (A.2.1.).

autorretratos.

Son muchos los puntos en común entre los autorretratos y los retratos que hiciera de su hermana en 1910. Comparemos ‘Desnudo con brazos cruzados (Gertrude Schiele)’ [35] y ‘Desnudo femenino sentado con brazo derecho levantado’ [36] a ‘Desnudo masculino sentado (autorretrato)’ [2]. Al igual que la figura masculina en el último, ambas figuras femeninas se encuentran en un fondo-vacío con el que nada las conecta. Si bien la contorsión de la primera figura no logra la sensación espacial del autorretrato, esto no es así en el segundo caso, donde el estar sentada de la figura femenina crea el asiento, acercándose a la potencia del autorretrato. En los tres casos, las figuras miran para otro lado, exhibiendo sus contorsiones. Vimos que el efecto tridimensional que consiguiera en esta serie de autorretratos de 1910 era consecuencia de las incómodas posturas a las que se sometió. No trató de la misma forma a su hermana, luego no consiguió la misma sensación espacial ni volumétrica. Comparemos el autorretrato con el dibujo de la hermana sentada. La posición de los brazos es similar en ambos casos. Sin embargo, el punto de mira y la posición de las piernas es diferente. A la figura femenina le permitió cerrar las piernas. La perspectiva frontal, además, hace que la figura quede protegida por unas robustas rodillas en primer plano. En el autorretrato, el ángulo desde el que enfocase las piernas abiertas exponen el sexo masculino. Tampoco es gratuito que la figura femenina esté más centrada en la composición (y esto, en su totalidad, en bloque; mientras que en el autorretrato lo enfocado es el sexo) y que no haya sido mutilada (fijémonos en cómo cortase Schiele sus extremidades inferiores en el autorretrato; esto no es lo que hizo con las de su hermana –por otro lado, hubiera sido muy fácil dejar fuera parte del brazo derecho de la figura). Además, a pesar de que usó colores similares (principalmente amarillo, naranja y verde distribuidos de forma desigual en cada caso), en el autorretrato predomina el verde limón y en los casos de la hermana se tiende al naranja (sobre todo en el primero), un color cálido, luego menos severo. No es de extrañar, por otro lado, que Schiele fuese más

delicado con su hermana que consigo mismo (recordemos aquello que dijimos en la sección anterior del *cuidado* que prestara a sus seres queridos).

Los halos también median cuando se trata de terceros³⁷¹. Fijémonos en 'Desnudo femenino' [37], dibujo de 1910 en el que una figura de volúmenes admirables³⁷² está rodeada por un halo. Éste, al igual que el de 'Desnudo masculino de perfil mirando a la izquierda' [29], comentado previamente, contribuye junto al volumen a diferenciar figura y fondo (la base de color de la figura es el del papel, y, por tanto, el del fondo, que no ha sido tratado). Sin embargo, la estructura no aprisiona a la figura como sucedía en el autorretrato. Este halo, más dinámico y plástico (especialmente alrededor de las caderas), subraya las formas de la figura (y, claro, su sensualidad). Ésta es otra forma de poner de relieve la exhibición de una figura expuesta de por sí (ligera y cómodamente echada hacia atrás, como facilitando nuestra visión).

Otro de los recursos utilizados por nuestro pintor para hacer más explícita la exhibición es la contraposición de la desnudez de sus figuras y de una superficie de color que suele ser una tela³⁷³. Éste es el caso en el dibujo de 1913 'Muchacha de rodillas, vista de espaldas (Madre e hija)' (K D1296), donde la superficie de color roja frente a la que *arrodiilla* a la figura (evidentemente, el hecho de que la figura esté arrodillada señala su

³⁷¹ Como explicaremos en nuestra gramática, no sólo media el halo. La caperuza de 'Desnudo de pie con piernas abiertas y chal amarillo-marrón' [62], analizada detalladamente en la sección 'Telas y no de araña' (A.2.3.), sirve de escudo contra la mirada del artista, mediando en la exhibición. Si el halo anterior llamaba la atención sobre una figura expuesta sin tapujos, esta tela, al tiempo que nos indica dónde mirar, vela lo desvelado.

³⁷² Cabe destacar la heterogeneidad de la aplicación de la línea para conseguir el volumen. Comparemos las caras internas y externas de los muslos. La cara interior del muslo izquierdo quizás sea la línea más gruesa de todo el dibujo, sólo comparable al contorno del hombro derecho y al del pecho izquierdo. Por el contrario, el contorno derecho de la caja torácica es muy fino. El volumen también es conseguido por lo aerodinámico de las formas (como sucede en el pezón) y por la aplicación de la aguada (tonos morados aplicados en puntos claves de un tono de piel facilitado por el color del papel y, por tanto, igual al fondo).

³⁷³ En 'Telas y no de araña' (A.2.3.) analizamos esto mismo a partir del cuadro 'Madre joven' [101], donde la contraposición entre el blanco de la piel y la superficie frente a la que la figura es colocada no es tan evidente como en 'Muchacha de rodillas, vista de espaldas (Madre e hija)' (K D1296), porque la tela no es monocroma y sus apagados tonos marrones no están tan lejos del blanco como el plano color rojo de este dibujo.

vulnerabilidad ante la exposición a la que se ve sometida) hace que destaque más el blanco marmóreo de su piel.

Hay que destacar que nuestro artista recurrió a perspectivas muy peculiares para lograr la exhibición de sus figuras, como cuando se colocó por encima para dibujarlas³⁷⁴. Su vista de pájaro no sólo lograba abarcar toda la figura³⁷⁵, sino que lo alzaba sobre aquello que debería haberle hecho levantar la cabeza. Éste es el caso de la figura en ‘Funámbula’ [38], que puede verse precipitada al vacío por cualquier paso en falso. De esta acróbata, a pesar del escorzo, tenemos acceso a todo, excepto al rostro y a los brazos. La agilidad y la técnica de la equilibrista no son suficientes para evitar su exhibición por parte del artista. Como señalamos en ‘Elogio de la cuerda floja’, no es gratuito que no se hayan dibujado los brazos de la equilibrista, pues esta omisión subraya su incapacidad.

Al igual que hiciera consigo mismo, Schiele exhibió a los otros mientras realizaban una acción, como sucede en sus diferentes variaciones de figuras femeninas arrodillándose. Fijémonos en los dibujos de 1915 ‘Desnudo arrodillándose’ [152] y ‘Desnudo con brazos levantados’ (K D1732). Ambas figuras intentan sostener una postura imposible, pues no se puede mantener el equilibrio cuando la pelvis está tan descolocada con respecto al eje del cuerpo. Si Schiele hizo uso de lo artificial para facilitarse la búsqueda de sí mismo, colocó a sus figuras en todo tipo de posturas inverosímiles e incómodas con el objetivo de alcanzar puntos de vista “inocentes” de éstas. Parece como si Schiele hubiera querido sorprender a la propia figura con algo que ésta desconociese de sí misma y ofrecerle un punto desde el que iniciar la introspección que él llevó a cabo en sus autorretratos.

Otro de los recursos de los que se sirvió para lograr el artificio requerido por la exhibición fue la perspectiva frontal. Fijémonos en

³⁷⁴ Cf. ‘Elogio de la cuerda floja’ (A.2.2.).

³⁷⁵ Cf. ‘Madre joven’ [101], ‘Desnudo femenino de pie’ (K D778), ‘Observada en un sueño’ [103] o ‘Dos muchachas sobre manta con flecos’ [71], obras analizadas en la gramática que ofrecemos (A.2.3.).

‘Amantes’ [39], dibujo de 1913 en el que dos figuras prácticamente desnudas en mitad del juego amoroso son expuestas frontalmente. La frontalidad de la mujer está claramente marcada por la dirección de su pelvis, absolutamente de frente y encajada. La de la figura masculina queda determinada por su torso y el horizontal muslo derecho de la figura femenina. La frontalidad es evidentemente artificial: la disposición de las figuras depende del espectador. Schiele forzó a las figuras a una postura tal que no queda resquicio alguno de su juego amoroso al que no tengamos acceso. Esto resulta especialmente paradójico debido a la naturaleza íntima del juego amoroso. Contemplamos algo que no podemos ver sin que se juegue para nosotros. Por un lado, las figuras se ven forzadas a la exhibición, de ahí que no establezcan contacto visual con el espectador y que la cabeza de la figura masculina, que realiza la acción, esté lista para la guillotina (es difícil evitar los ecos freudianos). Por otro lado, el equilibrio de la composición es tal (la mitad inferior está constituida por dos triángulos –uno tiene como vértices el sexo y las rodillas de la figura femenina y el otro está conformado por la pierna derecha de la figura masculina– y en la mitad superior se funden ambos cuerpos, a su vez entrelazados –por un lado, se dan la mano en primer plano, justo en el sexo de ella, de donde salen los dos pilares primordiales de la composición; por otro lado, el brazo libre de él abraza a la figura femenina, y con su brazo libre, ella tiende al compañero, abrazándose a sí misma) que se inmoviliza al mismo Dioniso³⁷⁶.

Por otro lado, en ocasiones las figuras miran al espectador durante el juego amoroso, si no exhibiéndose directamente, dejándose exhibir (no es

³⁷⁶ Comparar este dibujo con 'El abrazo (Amantes)' (K D1794), dibujo de 1915 en el que también se muestra el acto amoroso, puede ayudarnos a entender por qué el primero exhibe. En el segundo las figuras están vestidas. Sólo se descubren los rostros, enajenados por la entrega absoluta al acto amoroso, y las manos, que cierran el abrazo. La composición es circular y como todo buen círculo, es difícil distinguir dónde empieza y dónde acaba cada figura. Lo único que queda claro es el abrazo de la figura masculina, que, por otro lado, insiste en la composición circular, cerrando un círculo alrededor de la compañera. A pesar de que el artista hiciese uso de la perspectiva a vista de pájaro, no hay artificio alguno. Estamos dentro de la presentación. El abrazo es mostrado con una naturalidad absoluta y con respeto. Dicha perspectiva facilita ambas cosas. Pues el artista los retrata desde muy lejos, participando mínimamente en la composición. En este caos de formas, todo es dionisiaco.

que no puedan evitarlo, como sucede en el caso anterior). Esto es lo que encontramos en dos dibujos de 1915 muy similares: ‘Dos muchachas abrazándose (dos amigas)’ [40] y ‘Dos muchachas, yaciendo entrelazadas’ [41]. Si en el primero las figuras miran abiertamente al espectador, en el segundo tienen la mirada perdida mientras se dejan exponer (pues la figura que está desnuda es necesariamente consciente de la presencia del artista; lo que, por otro lado, queda reflejado en su postura, pues, a pesar de la extenuación debida al acto amoroso que creemos que se quiere comunicar, su cuerpo se ve sometido a una importante contorsión). En ambos casos, las figuras son conscientes de la presencia del joven artista. Además, su perspectiva a vista de pájaro es, una vez más, la que nos fuerza a hablar de exhibición (la perspectiva, imposible de compaginar con naturalidad alguna, obliga al artificio).

Una de las cosas que caracteriza la obra de nuestro artista es que las figuras retratadas suelen establecer contacto visual con el espectador. La persistente mirada de las figuras sirve de huella de la participación del artista (en tanto primer receptor de esa mirada). Este dejarse exhibir de las figuras es más evidente cuando se trata de figuras individuales. Por ejemplo, ‘Desnudo de pie con medias naranjas’ (K D1487) de 1914 presenta a una figura de pie, totalmente desnuda, en tres cuartos, que mira abiertamente al espectador con los brazos relajados sobre los muslos. En ‘Desnudo femenino sentado, codos apoyados en la rodilla derecha’ [42], otro dibujo de 1914 en el que una figura desnuda, sentada esta vez, apoyada en su rodilla derecha, nos mira mientras espera (quizás, a que el mismo artista terminase el dibujo). La mirada de la figura se vuelve más difícil de sostener cuando se trata de una mujer de más edad, como es el caso de la figura en ‘Mujer desnuda’ [43], obra del mismo año en el la figura desnuda y sentada con las rodillas cerca del pecho mira abiertamente al espectador. La figura, por otro lado, no tiene que estar desnuda, como sucede en ‘Mujer con medias negras (Valerie Neuzil)’ [44], obra de un año antes en la que la figura se deja exhibir, a pesar de las ropas, como revela la artificialidad de su pose.

La presentación de los genitales es tan explícita en determinados dibujos que hay quienes los tachan de pornográficos. En el dibujo de 1916 ‘Semidesnudo femenino, reclinado con las piernas abiertas (Edith Schiele)’ (K D1833), la mujer del artista es representada cómodamente reclinada sobre el codo izquierdo. La figura no sólo tiene la mirada perdida, sino que no sabemos a dónde mira, pues no tenemos acceso a sus ojos. La parte superior de la figura está completamente cubierta por ropas (excepto el rostro y las manos, no vemos ni siquiera una parte del cuello), los genitales y las piernas, sin embargo, están al descubierto (sólo se cubren los pies). Además, como las piernas de la figura están abiertas, los labios vaginales están ligeramente separados.

Comparemos este dibujo de su esposa con ‘Muchacha reclinada con calcetines verdes’ (K D1925) de 1917. En este dibujo también se ofrece una vista desde arriba del sexo de la figura. Si ésta tiene las piernas igual de abiertas que la anterior, el vello púbico no nos deja ver si los labios vaginales se abren o no, luego tenemos menos acceso al cuerpo de la mujer. Además, aunque la figura está cubierta por arriba y lleva calcetines, el cuello y los brazos quedan al descubierto. No se tiene el mismo cuidado que en el caso anterior a la hora de determinar qué queda velado y qué no. A pesar de que tampoco nos mira, vemos con claridad que cierra los ojos y sabemos a dónde podrían apuntar en el caso de que los abriera. Hay una diferencia clara entre ambos dibujos. La naturalidad con la que Schiele recreó a su esposa brilla por su ausencia en este dibujo posterior, en el que la figura, lejos de descansar sobre el suelo, parece dormir dulcemente en el vacío. Es difícil quedarse dormida con las piernas abiertas. ¿Acaso no es este dormir una exhibición enmascarada? El mismo artificio hallamos en las posiciones de la mano y del brazo: dado que no hay nada que los sostenga, si la figura estuviera verdaderamente dormida caerían por su propio peso. Todo esto contribuye a que a pesar de que el sexo de la figura en el primer caso esté más expuesto, la manera de mostrarlo quede dentro del terreno de

la presentación³⁷⁷, mientras que el segundo se trata de una exhibición.

La exhibición es más evidente en 'Muchacha en cuclillas' (K D1941), otra obra de 1917 en la que tenemos acceso al sexo de una figura que está medio arrodillada y apoya el torso, gracias al codo, sobre la rodilla derecha. Si ignoramos el resto del cuerpo y atendemos al rostro, parece que la figura esté dormida. Dormida o no, lo cierto es que está muy relajada, mientras que es imposible relajación alguna teniendo que mantener una postura que implica tanta tensión. No sólo es difícil de mantener, sino que es prácticamente imposible, pues la figura claramente tiene su peso fuera del eje del cuerpo. Como en los casos anteriores, el torso de la figura está cubierto por una especie de camisón, pero menos de la figura queda al descubierto, dado que también se cubren las piernas (desde justo por encima de la rodilla, por unas medias oscuras). Esto no quita que se trate de una exhibición, lo que, al igual que en el caso anterior, es delatado por la artificialidad de la pose. A pesar de que el dibujo de 1916 comparta la perspectiva de los otros dos y de que deje ver más del sexo de la figura, la naturalidad de la actitud de la mujer nos hace hablar de presentación.

Finalmente, lo que se exhibe del otro no siempre es lo que éste exhibe. Una mujer parece exhibir el trasero en el dibujo de 1917 'Muchacha semidesnuda pelirroja' [45]. Sin embargo, la perspectiva que tomó el joven artista, lejos de centrarse en las nalgas de la figura, da prioridad a la expresión del rostro y a cómo el cuerpo tiene que adaptarse a la pose. Por tanto, el que exhibía era Schiele, que le dio la vuelta a la tortilla. Éste no es el caso en las obras que analizaremos a continuación.

³⁷⁷ También hay que hablar de presentación en 'Mujer reclinada' (K P306), en el que el pintor se sirvió de la sábana estructura para cubrir parte del sexo de la figura (excelente ejemplo de la decisión con la que el artista se enfrentó a aquello que se muestra y a aquello que no).

1.2.3. La cremallera.

Hasta ahora hemos analizado cómo Schiele exhibió a sus figuras. A continuación nos enfrentaremos a los casos en los que ellas mismas se *muestran*, pues en ocasiones son las propias figuras las que se desnudan frente a nosotros –las que cuentan su propia historia.

La protagonista de la acuarela de 1913 ‘Muchacha de pie con vestido azul y medias verdes, vista de espaldas’ [46], que parece disponer de una cremallera mágica e invisible que ha bajado en el momento justo, sujeta delicadamente los dos pliegos de un vestido que primero ha abierto. La figura no sólo se exhibe, sino que controla dicha exhibición al milímetro. Para mostrar esto, compararemos este dibujo con otros dos del mismo período: ‘Desnudo femenino de pie en bata azul’ [47] y ‘Muchacha de pie, con la cabeza descansando sobre la mano’ (K D1269). Si las tres figuras llevan puesta una prenda similar (el corte y los colores elegidos son muy parecidos) y se expone la parte central de sus respectivos torsos (ya sea por delante o por detrás), no se puede decir de las dos últimas, a diferencia de la primera, que se exhiban a sí mismas. Esto se debe a que en el primer caso es la figura la que se abre el vestido, mientras que en los otros dos lo que se lleva puesto se abre solo. Además, en éstos es mucho más lo que queda a la vista, lo que, aunque parezca un simple detalle, es crucial. Ya se dijo a raíz de los eróticos retratos que Gustav Klimt hiciera de Adele Bloch-Bauer (algo que, por otro lado, es del saber común): lo que se desvela mientras lo de alrededor se vela llama más nuestra atención que si todo quedara al descubierto³⁷⁸. La delicadeza con la que la figura se desnuda y su extrema soledad (pues el fondo es un vacío con el que la figura amenaza fundirse, dado que lo único que la distingue de él es la ropa que se está quitando – pues el color de la piel de la figura es prácticamente el color del papel, esto es, el color del fondo) hace que ni siquiera consideremos la posibilidad de que haya sido desnudada por otro. Evidentemente, no es forzada, tampoco,

³⁷⁸ Cf. Alessandra Comini, *Gustav Klimt* (Nueva York: George Braziller, 1975), 16.

por el artista. Lo que sí sucede cuando el pintor somete a las figuras a poses dificultosas e incómodas o a perspectivas inverosímiles.

Hagamos hincapié en aquello que permanece velado. Siempre que se muestra algo, se esconde otra cosa. En ‘Muchacha de pie con vestido azul y medias verdes, vista de espaldas’ [46], la figura nos muestra estudiadamente tan sólo una pequeña parte de su espalda, el recorrido de la columna vertebral desde la nuca hasta el comienzo de la pelvis. Es lo que queda velado lo que hace que registremos lo que se desvela. Además de la espina dorsal, también se muestra el brazo que permite el espectáculo, pero se esconde el otro, que no debe ser visto, de ahí que ni siquiera esté bien definido. Lo mismo sucede con la tez, de la que sólo se deja entrever la parte de la mandíbula que inevitablemente queda al descubierto debido a un recogido del cabello que da lugar a la total exposición del cuello. La protagonista no sólo nos muestra la espalda, sino que nos la da de forma absoluta. Ya lo dijo Heidegger: lo desvelado y lo velado, *verdad* y *no-verdad* son dos caras de la misma moneda. Todo desocultamiento implica eso otro que queda oculto.

La no-verdad no es ni carencia ni discapacidad a salvar, dado que pertenece a la esencia de la verdad. Es abstención de la verdad misma. Aunque hablando en términos muy diferentes, tanto Heidegger como Wittgenstein mantuvieron que la obra de arte respetaba dicha abstención. Para el primero, la obra de arte creaba el espacio desde el cual el ser puede erigirse. Para el segundo, la obra de arte, en tanto una forma de silencio, *mostraba* y no *decía* lo que no se puede decir. Esta figura femenina representa con una delicadeza insuperable la interdependencia entre lo velado y lo desvelado, todo lo que hay que callar para quedarse en el *mostrar*.

Ahora bien, aunque el artista no forzase a las figuras a la exhibición, en ocasiones participó activamente en ésta. Hay muchos casos en los que el artista decidió qué mostrar y qué no de la figura que se exhibe, dando lugar, por tanto a un tercer filtro (pues se suma al de la figura y al de la obra de

arte en cuanto tal). Las múltiples decapitaciones de los que se exhiben son consecuencia del papel desempeñado por el artista. En ‘Torso cruzado en blusa verde’ [48] de 1913 la perspectiva aérea desde la que el pintor trató a la figura enfatiza enormemente la exhibición de ésta, que se recoge las ropas para mostrarnos las piernas y el pubis. No sólo se nos descubre lo que normalmente está cubierto, sino que se nos sitúa en una perspectiva que entra en colisión con nuestros esquemas espaciales. No basta con contemplar el cuerpo desnudo, hay que interpretar el escorzo.

‘Mujer de rojo de pie’ [49], del mismo año, consiste en otra figura decapitada que nos muestra claramente uno de sus muslos. Esta vez, sin embargo, Schiele nos ofreció una perspectiva frontal, poniendo de relieve que la figura es la encargada de la exhibición³⁷⁹. Como en ‘Torso cruzado con blusa verde’, la figura se levanta las ropas. Al igual que en el dibujo con el que abrimos esta sección, lo que queda a la vista es únicamente lo que se desea exhibir: la parte superior del muslo izquierdo (por cierto, la más carnosa). El resto del cuerpo de la figura (a excepción del brazo que desviste) está cubierto y no de cualquier manera: unas medias rojas muy tupidas se unen a un vestido del mismo color. La intención de cubrirse de esta mujer de rojo, consciente del precio a pagar por lo desvelado, es indiscutible, pues ¿acaso no es el carácter monocromo de las ropas otra forma de callar?

En el dibujo del mismo año ‘Desnudo femenino de cintura para abajo de pie con prenda verde’ (K D1368), no podemos concluir si es la figura la que se levanta las ropas o no, pues tanto sus brazos como la parte superior de su torso quedan fuera de nuestro campo visual. Lo único que alcanzamos a vislumbrar es el filo de la camisa de la protagonista: la prueba de que algo se ha descubierto. Esta vez el artista enfocó justo aquello que se muestra. Ahora bien, hay otra parte vedada: las piernas están cubiertas por una especie de pantalón a medio caer desde justo por encima de las rodillas hasta los tobillos. El pantalón no sólo no se ha caído por sí mismo, sino que,

³⁷⁹ Esto mismo sucede, por ejemplo, en ‘Torso femenino con falda levantada’ (K D1388), otro dibujo del mismo año en el que la figura también se levanta el vestido.

a pesar de la incomodidad que debe suponer, no ha sido subido. Si bien no sabemos si la figura se levanta las ropas, el hecho de que no haya hecho nada por ponerse bien el pantalón nos confirma su estar exhibiéndose.

‘Blusa roja’ [50] expone a una figura decapitada y desnuda de cintura para abajo que abre una blusa-capa-de-torero roja dejando al descubierto el pubis, el vientre y el pecho derecho. En este caso, a pesar de la participación evidente del artista, no hay duda alguna de que se trata de una exhibición, pues uno puede desvestirse para sí, pero sólo se expone a otro. La consciencia de sí de esta figura no se aleja de la de la protagonista del dibujo que abriese esta sección, a pesar de que aquella figura no estuviera mutilada.

A diferencia de lo que sucede en el dibujo que acabamos de analizar, muchas veces la naturalidad de la modelo es tal que parece ser inconsciente de la presencia del pintor. Esto es particularmente evidente en una serie de dibujos de 1913 en los que el artista retrató a las figuras de espaldas. Atendamos a ‘Semi-desnudo de pie con chaleco marrón verdoso, vista de espaldas’ (K D1374). La figura *parece* inconsciente, sin embargo, creemos que no lo es. A pesar de que se muestra de espaldas, caminando en la dirección opuesta al espectador y sin control aparente sobre la apertura de sus ropas, la tensión de sus manos la delata. La mano izquierda está cerrada. De la derecha tenemos acceso a la palma y los dedos se nos presentan en una posición meticulosamente preparada: todos estirados, el pulgar recogido y el meñique separado en gran medida de los otros tres (no del todo pegados). Si la figura tuviera los brazos relajados, la palma de su mano nos estaría vedada. La figura, por tanto, está llamando nuestra atención. Sólo el que es consciente del otro le guiña el ojo.

Hay muchos casos en los que no queda claro quién es el motor de la exhibición, si el artista o la figura. En el dibujo del mismo año ‘Mujer con falda levantada’ (K D1252), no se puede concluir quién ha levantado la falda. De momento, ya podemos establecer una diferencia con los casos anteriores: hay que hablar de tiempo. La obra recoge el resultado de una

acción cuyo rastro es lo desvelado. En este ejemplo, a diferencia de los casos analizados hasta ahora, la figura no parece tan dueña de sí misma. Esto no sólo se debe a que sea evidente quién es el causante de lo que sucede. Sólo hay que fijarse en que el torso de la figura está ligeramente echado hacia atrás para darse cuenta de que ésta se halla a punto de caerse. Es difícil concluir si se trata de una caída o de una levitación. De hecho, los brazos levantados sugieren que la figura se está dejando caer, como el que se tira tranquilamente de espaldas a una piscina. Lo que se muestra, de todas formas, de esta mujer vestida también de rojo, es poco (el pubis y los muslos, además de parte del rostro y los hombros, pues brazos y cabeza se salen de la composición), lo que lleva a pensar en la necesaria colaboración de la figura.

La misma pregunta plantea ‘Mujer con medias negras’ (K D1245), donde la figura se levanta la falda, llamando la atención sobre su sexo desnudo. También vemos parte del seno derecho, los brazos y el rostro. La figura se muestra a la manera de un títere incapaz de responsabilizarse de sus propios movimientos. El rostro, en el que se podrían reconocer rasgos de Valerie Neuzil, es tratado como el de una muñeca³⁸⁰. ‘Semi-desnudo reclinado con medias negras’ [51] presenta a otra mujer desnuda a medias de la que no se puede asegurar que se levante sus propias ropas. Nos encontramos de nuevo con dos fuerzas opuestas. Por un lado, la participación del artista en el dibujo está claramente indicada por la postura a la que se somete a la figura, que Schiele probablemente lograra girando 90° el dibujo ya finalizado (la figura es más creíble si la imaginamos echada sobre la horizontal). Por otro lado, al igual que en los dibujos ya estudiados ‘Mujer de rojo de pie’ [49] y ‘Desnudo femenino de cintura para abajo de pie con prenda verde’ (K D1368), se acota por arriba y por abajo lo desvelado, precisión que una vez más creemos necesario atribuir a la figura.

El último dibujo refleja de manera ejemplar la interdependencia

³⁸⁰ Quizás Schiele hiciese aquí lo que después con su mujer: modificar sus rasgos faciales para evitar su identificación (cf. Kallir, *Egon Schiele. Life and Work*, 202). Puede que Schiele intentase esconder a Valerie detrás de ese tratamiento artificial del rostro.

entre lo velado y lo desvelado mediante la contraposición de la parte del cuerpo que queda cubierta y la desnuda. Ahora bien, esta relación no siempre es manifestada de una forma tan explícita. A veces, se *muestra* todo, pero con un respeto tal que el misterio queda a salvo. Se trata de otro tipo de *mostrarse* de la figura. ‘Torso’ [150], donde la figura, en cuclillas, se nos muestra sin reserva alguna (como indica el que los brazos estén hacia atrás y el que esté completamente desnuda) es un ejemplo. A pesar de que la figura está completamente desnuda, el dibujo recuerda a aquellos retratos que el pintor hiciera de su esposa que pusimos como ejemplos de la presentación. La intervención del pintor, que le corta la cabeza, no eclipsa el *mostrarse* de la figura, que, por su naturalidad y espontaneidad, pesa más. El carácter monocromo de la obra (todo es del color del papel, fondo y figura sólo se distinguen por el contorno de ésta) tiene un papel protagonista en el logro del silencio. Éste es tal que las figuras son tan conscientes de su desnudez que, en ocasiones, intentan cubrirse, como sucede en los dibujos ‘Desnudo’ [52] y ‘Desnudo femenino en cuclillas replegado’ [53]. Y es que estamos, a pesar de lo que pudiera parecer en un principio, en un caso del presentar, donde el *mostrar* es tan silencioso que no se puede hablar de exhibición.

Hay exhibiciones en las que la figura en cuestión está completamente vestida. Éste es el caso de la obra de 1913 ‘La prostituta’ [151], en la que una mujer con un vestido grueso, sombrero y oscuras medias tupidas nos parece más expuesta que las figuras de muchos de los dibujos de corte erótico que realizara. Lo único que queda al descubierto del cuerpo de la figura son las manos, el rostro y una parte inevitable del cuello. Por el contrario, el pintor hizo evidentes bajo el vestido unas telas que parecen unas enaguas. A diferencia de la austeridad del resto de las ropas, esta prenda, más íntima, parece ser medio transparente, voluminosa y volátil. Además, su color se acerca a los tonos de la piel de la mujer, pues las zonas más llamativas de las manos y del rostro, como las mejillas y los nudillos, tienen el mismo tono de rojo que las partes más oscuras de las enaguas. Schiele recurrió otra vez a la vista frontal: tanto como la figura,

frontal y persistente es su mirada, que parece indicar una espera. La figura no está en absoluto relajada, como indican la rectitud de su espalda, el brazo izquierdo levantado y la posición de la mano izquierda. La obra de 1914 ‘Desnudo con turbante verde’ [54] nos ofrece justo lo contrario: una figura absolutamente desnuda y echada sobre la horizontal que se toca el sexo y que no es dueña de sí (como indican los rasgos amañecados de su rostro). En el caso de la prostituta, no sólo el artista no nos revela todo el misterio (como sucede con este desnudo), sino que es la propia figura la que decide guardárselo para sí y esperar nuestra respuesta. Eso es lo que Schiele exhibió en este dibujo: la exhibición del ocultamiento.

Y es que quizás lo que Schiele se encargase de exhibir aquí sea el exhibir mismo de las figuras, como hiciera con el propio en los autorretratos. Lo mismo sucedía con el dibujo con el que terminábamos la sección anterior: no se exhibía el trasero de la muchacha, sino su estar exhibiéndose.

1.2.4. Introspección ajena.

Schiele no es el único que participó de la introspección. Este exhibirse de sus figuras puede estar ligado a un afán introspectivo. Sin embargo, las figuras, a diferencia del pintor en los autorretratos, no necesitan del espectador en su mirar hacia dentro, de ahí la ausencia de contacto visual y la naturalidad de la pose. Si el pintor exhibía su introspección, ellas se exhiben para sí mismas.

Como en muchos de los casos que analizamos en la sección anterior, una figura se levanta las ropas en la aguada de 1913 ‘La virgen’ [55]. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en aquellos, la figura no mira al espectador, sino que centra su atención en su propio cuerpo: en lo que ella misma ha *descubierto*³⁸¹. Al tiempo que se levanta las ropas por encima del

³⁸¹ Esto no es lo que sucede en el dibujo de la misma época ‘Desnudo con chal y medias’ (K D1356), en el que una mujer desnuda (con el chal que se ha quitado a sus espaldas)

pecho, la figura baja la cabeza para poder contemplarse el torso. Dejando a un lado el amasijo de ropas que cubre su cuello y hombros, la figura está completamente desnuda. La posición que toma es muy sencilla, tan austera como su propio cuerpo: un torso delgado, con pocas curvas y más alargado de lo normal. No es gratuito que la figura no esté de frente al espectador. Si nos fijamos, aunque la cabeza sí lo está, el cuerpo está en tres cuartos, lo que hace que parte de las piernas quede fuera de la composición. Schiele no exhibía a la figura, sino su introspección. Si la figura no está en el centro de la composición, su ligero desplazamiento a la derecha queda equilibrado por la presencia de las piernas en el lado izquierdo. Luego, la cabeza, que se erige sobre ese tronco fálico, queda en el centro compositivo (que no es el centro del papel). La cabeza, además, llama la atención porque linda con el borde superior del papel, en contraposición al espacio que queda sin ocupar en la mitad inferior. De hecho, si no fuera por su inclinación, se saldría de la composición. Es su mirar hacia dentro el que salva a la figura de perder la cabeza³⁸².

La exhibición se hace más evidente en la obra de 1917 'Semidesnudo de rodillas' [56], en la que una figura absolutamente de frente se inspecciona el pezón derecho³⁸³. De la figura sólo queda al descubierto el

mira hacia abajo, pensativa, pero no a sí misma. Tampoco dirige la mirada a su cuerpo la figura de 'Figura en escorzo' (K D1360), otro dibujo del mismo período en el que la figura se levanta las ropas por encima del pecho mientras se inclina hacia delante como para esquivar un obstáculo que le impide ver algo con claridad.

³⁸² Lo contrario sucede en 'Desnudo femenino de pie' (K D2366), dibujo que realizara en el último año de su vida en el que una mujer se levanta las ropas también por encima del pecho. Como la figura está de pie, no es el torso, sino todo el cuerpo el que se levanta. La figura también tiene inclinada la cabeza, sólo que no se mira el pezón derecho (el único al descubierto, como en el caso anterior), sino que tiene la mirada perdida. Esta vez el cuerpo está en el centro y completamente de frente, mientras la cabeza se muestra de perfil, echada a la derecha y ligeramente inclinada hacia detrás (además, si estirase el cuello, la cabeza no se saldría de la composición). En este caso, el artista se centra en la figura, no hay introspección alguna. Además, la figura, más que exhibirse, se deja mostrar por el pintor (como queda reflejado en el hecho de que tenga la cabeza inclinada hacia detrás) y posa para él (de ahí la exagerada ingenuidad de la pose).

³⁸³ El mismo año realizó otro dibujo parecido en el que una mujer de rodillas se toca el pezón. Nos referimos a 'Semidesnudo de pie' (K D1954), en el que, sin embargo, no se puede hablar de introspección, pues la mirada de la figura está perdida. Se toca el pecho como podría estar entreteniéndose con sus propios rizos. Para hacer más evidente esta diferencia, comparemos 'Semidesnudo de rodillas' [56] y 'Desnudo femenino de pie' (K D1369). Si el centrarse en su pezón de la primera figura es un ejemplo de introspección,

torso –y una parte insignificante de los muslos que no se diferencia en color de la ropa interior de la figura (unas enaguas). Aunque Schiele situase a la figura de frente, se volvió a concentrar en su introspección y no en su cuerpo, de ahí que toda la figura esté tratada por igual, tanto la parte desnuda como sus ropas (exceptuando la pequeña parte de las medias anaranjadas que queda a la vista). Sólo aplicó un poco de color a las mejillas y al pezón derecho, y esto sin buscar un efecto llamativo. Cabría preguntarse por qué consideramos que este dibujo entra en el terreno de la exhibición y no en el del mostrar. Por un lado, Schiele nos mostró algo de la figura que es absolutamente íntimo. Por otro lado, la figura no podría ser más vulnerable: no cuida en absoluto la pose (ese descansar sobre las rodillas, estando los muslos ampliamente separados, no entra dentro de los cánones de pudor de ninguna época), que destaca por su naturalidad, dado que no es consciente de nuestra presencia.

Adelantamos en el apartado ‘Los otros’, en relación a las series que llevara a cabo nuestro artista de mujeres arrodillándose, que las figuras, al igual que hiciera consigo mismo en los autorretratos, son sometidas a poses y acciones artificiales que rompen el concepto que tienen de sí mismas, ofreciéndoles un camino a la introspección. Fijémonos en el dibujo de 1914 ‘Mujer desvistiéndose’ [57]. Creemos que el título que se ha dado a este dibujo es erróneo, que más que desvestirse, esta mujer baila (o sencillamente se mueve, salta, y es el movimiento el que da lugar al desplazamiento hacia arriba de las ropas). Schiele usó en muchas ocasiones la danza para despertar nuevos puntos de vista para la contemplación y la autocontemplación³⁸⁴. De la misma manera, la posición de la mano izquierda de la figura en el dibujo de 1917 ‘Muchacha desnuda en cuclillas con la mejilla descansando en la rodilla derecha’ [58], evidentemente artificial, permite a la figura distanciarse de sí. Su mirada fija en el espectador indica

el tocarse el sexo de la segunda figura no lo es. En el segundo caso la figura claramente se toca para nosotros, de ahí que no haya contracción alguna en lo que vemos de su cuerpo que indique que se esté inspeccionando.

³⁸⁴ Nos ocuparemos de esto en el recién mencionado apartado ‘Acciones’ (B.11.1.).

que en este caso, a diferencia de las obras discutidas en este apartado, la figura es consciente de nuestra presencia. Ahora no es sólo el pintor el que exhibe la introspección, sino que la propia figura también lo hace.

1.3. La alegoría.

Expusimos en la introducción la clara diferencia que Wittgenstein estableciera entre el mundo de los hechos y el mundo de los valores en el *TLP*³⁸⁵ y cómo ésta no entra en conflicto con su filosofía posterior. La esfera de los valores precisa de un lenguaje silencioso. El arte, como vimos en la introducción, es capaz de este silencio. Y lo es, en parte, gracias a la retórica.

Wittgenstein sustituyó la definición por el ejemplo (y encontró ejemplos en los relatos de Tolstoi), el concepto por el juego de lenguaje, entrando de esta forma en la tradición retórica humanista³⁸⁶, que ha hallado fuertes seguidores en filósofos contemporáneos de la talla de Blumenberg. Después de todo, la argumentación indirecta característica de la filosofía madura wittgensteiniana es un (magnífico) ejemplo de retórica³⁸⁷.

Ante la impaciencia característica de la época moderna, Blumenberg apuesta por la paciencia de la retórica, presentándola como la manera propiamente humana de relacionarse con lo otro y de afrontar la situación de naufragio en la que nos encontramos, descubriéndonos el carácter indirecto,

³⁸⁵ Javier Sádaba, ayudándose de Kant, la expresa magníficamente: “el primer Wittgenstein, repitámoslo, pertenece a esa serie de filósofos para quienes uno de los errores más nefastos del pensamiento y de la acción es el de mezclar –dicho en términos kantianos– el orden de la causalidad con el orden de la libertad” (*Lenguaje, magia y metafísica (El otro Wittgenstein)* (Madrid: Libertarias, 1992), 36.

³⁸⁶ Lo que fuera sugerido hace décadas por Gillo Dorfles (cf. *La estética del mito (de Vico a Wittgenstein)* (Caracas: Tiempo Nuevo, 1970).

³⁸⁷ Por no hablar de los escritos de carácter más íntimo, como diarios y cartas, repletos de metáforas y alegorías, como es el caso de *Luz y sombra*, donde es de destacar la alegoría de “la campana de cristal roja”. Véase el magnífico uso de las metáforas en torno a la luz del filósofo que hace Ilse Somavilla en su edición de los textos recogidos en dicho trabajo: “Luz y sombra: reflexiones sobre los textos de Wittgenstein”.

retórico, de nuestra referencia a la realidad³⁸⁸. El arte, a pesar de (y, en cierta medida, gracias a) tener que encargarse de su propia fundamentación tras haber perdido todo referente externo, se presenta como lo único capaz de despojar a lo cotidiano y a la técnica de los velos de la obiedad. La empresa wittgensteiniana no difiere mucho en esta cuestión de la del alemán. Wittgenstein arremetió en varias ocasiones contra el espíritu científico reinante en su época. Frente a aquellos que relacionaron el asombro ante las cosas con la mentalidad primitiva, el austriaco acusó de primitivos a los que creyeron que la ciencia podía responder todas las preguntas y acabar con el asombro³⁸⁹. El filósofo no dejó de llamar la atención sobre la necesidad de recuperar la capacidad de asombrarse. Encontró asombrosas las cosas más simples. Y es que lo milagroso, como ya dijimos en la introducción, lo ponemos nosotros: es nuestro modo de mirar. Toda la filosofía wittgensteiniana puede entenderse como un intento de recuperar ese modo de mirar que hace posible el asombro (¿no trató continuamente de que nos asombráramos de nuestro uso del lenguaje?).

El principio de razón insuficiente que gobierna la retórica da cabida al silencio que Wittgenstein creyó necesario a la hora de enfrentarse a la esfera de los valores y es consecuente con el afán contextualizador de las *PU*. Por un lado, la metáfora sabe callar³⁹⁰. Se relaciona con su objeto sin pretender acotarlo, sino reflejarlo. Y esto en todas sus posibilidades. La

³⁸⁸ La retórica por la que apuesta Blumenberg no es el arte de la apariencia que criticara Platón, sino una retórica consciente de su propia precariedad y exigente consigo misma. Desvanecida la metafísica, nuestras acciones van encaminadas a mejorar nuestras condiciones de vida. La retórica siempre está a favor del hombre. Nos enseña a no ir contra de nosotros mismos. Además de sustituir, la metáfora amplía el vacío que ocupa, creando su propia consistencia. Todo es retórica. Incluso la realidad es resultado de procesos artificiales. No hay nada a lo que apelar. Blumenberg afirma de esta forma con Cassirer la omnipresencia de la forma simbólica, considerando los objetos naturales un caso especial de los culturales (cf. *Las realidades en que vivimos*, 167).

³⁸⁹ *VB*, 7 [MS 109 200: 5.11.1930].

³⁹⁰ Y esto por su aspecto más radical: su capacidad para no apuntar a nada óptico, para referirse a una ausencia. Esto, que está en estrecha relación con algunas de nuestras conclusiones del segundo capítulo, es estudiado en relación a la poesía de Hölderlin por Manuel Barrios Casares en “Hölderlin: la revuelta del poeta”, en *Hölderlin: poesía y pensamiento*, ed. Julián Marrades y Manuel E. Vázquez (Valencia: Pre-textos, 2001), 9-31 y en “El signo indescifrado”, *Metáfora y discurso filosófico*, ed. José M. Sevilla Fernández y Manuel Barrios Casares (Madrid: Tecnos, 2000).

metáfora es consciente de que opta por uno de los muchos puntos de vista desde los que mirar a su objeto y es respetuosa con los que no menciona, sin interferir con su existencia. A veces la misma metáfora es capaz de ofrecer diferentes puntos de vista de un objeto en cuestión. Es más, normalmente la metáfora da lugar a un nuevo uso de una determinada palabra, uso que no entra en conflicto con los cotidianos. Si las metáforas crean las realidades que comunican, el uso también es creador de realidades (asignamos significado a las palabras en tanto las usamos de una forma u otra).

De la misma manera, Schiele creó, enmascarándose, nuevas realidades mediante las que *se mostró* y *mostró* a los otros. La alegoría lleva al extremo la artificialidad que hemos encontrado en sus figuras. Ahora no se trata de una determinada postura o perspectiva artificial, sino que lo artificial reina en la composición.

**

Los cuadros que analizaremos en este apartado dan fe de que el hombre (“auténtico” –interesado en la vida y no en la teoría) está siempre en camino, sufriendo todo tipo de transformaciones, cambiando de naturaleza como las serpientes mudan de piel³⁹¹, como pusiera de relieve Nietzsche en contraposición a Richard Wagner en *El caso Wagner*³⁹². Wagner, simulador por antonomasia, gozó estéticamente de una realidad que confundió sin cesar con la representación³⁹³. El compositor fue capaz de abandonar aquello

³⁹¹ La piel que se deja atrás es de otro. En palabras de Magris: “El otro con que se encuentran – y en el que acaban convirtiéndose – no es el *eteron*, la alteridad con la que dialogar y a la que unirse en una síntesis superior, sino el *enantion*, la heterogeneidad y diversidad absolutas, con la que no hay relación, mediación ni integración. En estos encuentros con la realidad el individuo se aliena, deviene distinto y heterogéneo con respecto a sí mismo. La subjetividad se libera de cualquier conexión y se disuelve y disemina a su vez” (*El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, trad. Pilar Estelrich (Barcelona: Península, 1993), 282).

³⁹² En *Nietzsche contra Wagner*, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari, trad. José Luis Arántegui (Madrid: Siruela, 2002), 21-59.

³⁹³ Eugenio Trías explica cómo, si el compositor “se creyó Sigfrido y Parsifal, ello es debido a que las lindes entre el escenario y la vida real se le borraban con frecuencia, de manera que hasta su propia identidad quedó de esta suerte sometida al eterno fuego teatral del cambio de papel y de máscara” (“Wagner: Proteo y Dioniso”, en *Arte* y

en lo que creía fervientemente para acto seguido defender lo contrario con un ímpetu igual o mayor³⁹⁴. A diferencia de Wagner, por lo general, Schiele no tuvo como meta la dramatización. Lejos de actuar, el pintor, que carecía de aureola³⁹⁵, vivió sus transformaciones. Sus figuras están heridas de retoricidad. Es más, en contraposición al poeta fingidor de Nietzsche³⁹⁶, el pintor fue la primera víctima en cada autorretrato, al modo en que los hechiceros tratasen con la enfermedad³⁹⁷, de ahí que sus obras quedasen tildadas de sangre. Schiele, como hiciera Nietzsche, cambió de parecer cambiando de piel: se trata de una mutación total. El artista fue su propio

verdad. Los Cuadernos de la Gaya Ciencia II (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975), 179. De hecho, ni siquiera en su vida privada se distinguen las lindes entre representación y sentimiento –cf. notas a pie 9 y 10 del mismo artículo).

³⁹⁴ Por ejemplo, tras participar en la revolución del 48 con Bakunin, Wagner adoptó la doctrina pesimista de Schopenhauer y se volvió nacionalista, pangermanista, racista, francófono, antisemita, hasta terminar en el misticismo religioso del Parsifal (*Ibid.*, 176-177 –nota a pie no. 3).

³⁹⁵ Se hace referencia aquí al famoso poema ‘Pérdida de aureola’ de Charles Baudelaire (*Le Spleen de Paris*, trad. Robert Kopp (París: Gallimard, 2006), 214 o, en castellano, *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*, 6ª ed., trad. José Antonio Millán Alba (Madrid: Cátedra, 2005), 129).

³⁹⁶ Los poetas caen en el arte no monológico cuando buscan espectadores para ser adulados. Se apartan del camino, venden su alma. Zarathustra es consciente de esto porque él también es poeta y ha mentido: “pero en el supuesto de que alguien dijera con toda seriedad que los poetas mienten demasiado: tiene razón, –nosotros mentimos demasiado. Nosotros sabemos también demasiado poco y aprendemos mal: por ello tenemos que mentir. ¿Y quién de entre nosotros los poetas no ha adulterado su propio vino?” (*Así habló Zarathustra*, 194.) El que pretende conocer alguna verdad, ha de mentir. El propio Nietzsche es consciente de sus mentiras, de sus pretensiones. En numerosas ocasiones a lo largo de su obra reconoce no haber estado a la altura de su propia inspiración, a pesar de que al final de su vida perdiese esa humildad. Aprendemos mal, hemos de aprender de nuestro poco conocimiento. Como no lo hacemos, pretendemos saber más de lo que podemos y caemos en el reino de la mentira. Los poetas también caen en las ilusiones metafísicas, prometiendo una realidad superior, un mundo de almas puras. El poeta adultera su vino, se ensucia con la mediocridad de la existencia. No es lo suficientemente profundo y enturbia sus aguas para que parezcan profundas. Muy lejos de conseguir sus propósitos, cae en el barro. Con sueños de creador, no es consciente de su ser creado. Este artista que pretende tener voluntad propia, cuyo arte no es monológico, es *humano, demasiado humano*. No ha sabido desprenderse todavía de la cultura. Esto es lo que Nietzsche rechazara del Parsifal de Wagner. Como pone de relieve Manuel Barrios Casares, “al énfasis histriónico del comediante Wagner, que busca a la postre salvar su alma dispersa en un consuelo metafísico y hacerla reposar en un sólido fundamento, contraponen el último Nietzsche la figura del filósofo-artista, que acoge productivamente en sí una multiplicidad de almas mortales y halla en la imposibilidad de conciliarlas definitivamente la oportunidad de experimentar una sobreabundancia de vida” (“¿Expulsar al nuevo poeta? De arte y política en Nietzsche”, *Estudios Nietzsche* 7 (2007): 31).

³⁹⁷ Cf. la nota de Eugenio Trías en torno a ‘El hechicero y su magia’, en *Antropología estructural*, de Levi-Strauss (“Wagner: Proteo y Dioniso”, 177 –nota a pie no. 15).

verdugo: cada transformación fue su elección.

Este sujeto reptil huye de la razón técnica y entiende la fantasía como el único antídoto frente a la razón de “la muerte venenosa”. Se trata de una razón imaginativa del interior que le hace percatarse de que lleva el mundo dentro de sí³⁹⁸. Schiele no se puso una máscara, sino que la dejó salir (la dejó-ser). La máscara revela y esconde, de ahí que sea respetuosa con eso que las cosas se guardan para sí³⁹⁹. Schiele nunca abandonó las máscaras (esa no es la razón del desvelamiento hallado en su obra). La máscara en sí misma revela –eso es lo que lo distinguiría de Wagner–, poniendo de relieve un aspecto de su personalidad (siempre fragmentada, en sintonía con las concepciones freudiana y musiliana del sujeto).

Ahora bien, no todas las máscaras que usase Schiele, sin embargo, revelan, pues hubo veces en las que no sólo se puso una máscara, sino que se la intentó coser. En esas ocasiones hubo más sangre de por medio que la justa y necesaria, de modo que acabó adulterando su vino, como es el caso de los retratos que se hiciera en prisión. Hemos visto también que sus primeros autorretratos estaban demasiado determinados por el mensaje que se quería comunicar como para servir de puerta al interior del artista. El Schiele adolescente se retrató pintando porque quería ser pintor. Distingamos entre la máscara y el enmascarar, como hace Gyöker⁴⁰⁰. En los retratos en los que el pintor quiso convencernos de su talento, llevó una máscara: intentó desempeñar un papel. En los autorretratos de prisión tampoco fue capaz de la conversión (ya pusimos de relieve que ver el mundo *sub specie aeternitatis* no es tarea fácil). Sin embargo, cuando vivió sus máscaras, se enmascaró. El que se enmascara es consciente del carácter metafórico de la propia existencia, mientras que el que se intenta identificar con un determinado papel corre el peligro de perderse en él (pues lo atrapa

³⁹⁸ Esto, condición esencial del artista-hombre-de-mundo baudelairiano, es lo que el coleccionista Arthur Roessler afirmó de Egon Schiele (cf. *Egon Schiele. Sketchbooks*, 46).

³⁹⁹ Acerca del uso de la máscara en la obra de Egon Schiele, cf. Gyöker, *Egon Schiele's Self-Portraiture in the Context of the Mask*, y Schröder, *Egon Schiele: Eros und Passion*, 64-67.

⁴⁰⁰ *Egon Schiele's Self-Portraiture in the Context of the Mask*, 15.

la imagen que sólo debería guiarlo). En esos casos determinados, el joven austriaco fue wagneriano. Llevó una careta, no vivió la máscara. Sin embargo, sufrió aquellos autorretratos posteriores en los que encarnó las máscaras⁴⁰¹.

**

Creemos que este exceso de sangre está en estrecha relación con la distinción establecida por Walter Benjamin entre la alegoría y el símbolo en *El origen del drama barroco alemán*⁴⁰². En algunas de las ocasiones en las que Schiele se puso la máscara en lugar de enmascararse lo hizo con vistas a establecer lazos entre lo finito y lo infinito, como es el caso de algunos de sus autorretratos de carácter religioso. En estos casos las máscaras no son alegóricas, sino simbólicas. Por poner un ejemplo, en 'Ermitaños' [59] el pintor no está por una figura más en el teatro del mundo sin Dios del "Trauerspiel", sino que se intenta establecer mediante todo tipo de medios la relación con lo divino. La figura que representa a Schiele está por el salvador demacrado, de lo que da fe la carta que escribiera a Carl Reininghaus en relación a la obra⁴⁰³ (sobre la que volveremos más adelante). Esto está muy lejos de aquello que dijera Benjamin acerca de que en el Trauerspiel "cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar

⁴⁰¹ Se podría hablar entonces de autenticidad heideggeriana (y wittgensteiniana). Aquel que vive su máscara lleva una vida auténtica.

⁴⁰² *Obras. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del 'Trauerspiel' alemán*, libro I, vol. I, de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada, 2007).

⁴⁰³ Reininghaus pensaba comprar 'Ermitaños' [59], pero no estaba de acuerdo con ciertos detalles de la composición y pidió a Schiele que los cambiase. El pintor se negó a hacerlo en una carta de 1912 en la que desplegó diferentes motivos. El lienzo era consecuencia de una visión en relación a su padre que tenía en la cabeza desde la infancia. Schiele explícitamente dio prioridad al contenido en este caso sobre cualquier aspecto formal –que, por otro lado, él creía acertados, aunque no del todo evidentes (cf. Elisabeth Leopold y Sandra Tretter, eds., *Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte (1910-1912) aus der Sammlung Leopold* (Munich: Prestel, 2008), 97-101). Sobre el impacto que los recuerdos del padre tuviera sobre Schiele, cf. LBG, no. 544. Anton Faistauer escribió sobre el impacto que este tipo de visiones tuvieran en Schiele, cf. Nebehay, *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, 192.

cualquier otra”⁴⁰⁴. Cuando el signo mismo es simbólico, cuando intenta salvar los lazos con lo infinito, se dice más de lo que se puede decir. El signo que calla verdaderamente es el que renuncia a lo infinito. Éste es el caso de la alegoría, que, consciente de la ruptura de la concordancia entre significante y significado, no puede sino vagar por la historia evidenciando su destino de caducidad. Incapaz de remontarse al Logos, este signo-escritura⁴⁰⁵ del “Trauerspiel” es consciente de la imposible conciliación ensayada por el símbolo. De ahí su renuncia radical.

Cabría hacer referencia a la reconstrucción por parte de Hans-Georg Gadamer de la escisión entre símbolo y alegoría⁴⁰⁶. Hay que tener en cuenta que dicha oposición es fruto de los dos últimos siglos, que antes ambos términos llegaron a usarse como sinónimos. El filósofo pone de relieve la estrecha relación entre la influencia del concepto de genio y de vivencia⁴⁰⁷ y las correspondientes apuesta por el símbolo y depreciación de la alegoría.

El giro está intrínsecamente ligado a la liberación de las artes del dogmatismo. Veamos. Si tanto el símbolo como la alegoría están por otra cosa y son frecuentes en un contexto religioso (pues son recursos para salvar la distancia entre lo finito y lo infinito primordialmente), se diferencian en que el símbolo es una identificación de ambas esferas, mientras que en la alegoría lo finito significa lo infinito. La oposición entre ambos términos es consecuencia del enfrentamiento entre la indeterminación característica del símbolo (fuente inagotable de sentido) y la precisa significación de la alegoría. La diferencia de significados deviene oposición de valores. Aquí es donde aparece el concepto de genio. Es el símbolo el que puede dar cuenta de la creatividad sin límites y sin reglas de la inspiración genial, de una

⁴⁰⁴ *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, 393.

⁴⁰⁵ Término de Cacciari. El italiano opone la alegoría propia del *Trauerspiel* a la del drama cristiano, todavía simbólica, que reconoce en todo mártir a Cristo (*Drama y duelo*, 51).

⁴⁰⁶ *Verdad y método*, vol. I, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (Salamanca: Sígueme, 1996), 108-120.

⁴⁰⁷ Las ciencias del espíritu proponen una unidad de lo dado alternativa a la del modelo mecanicista: la unidad vivencial. La vivencia está en una relación de doble implicación con la vida. Al tiempo que la vivencia está integrada en la vida, ésta es actualizada en la vivencia. La vivencia por antonomasia es la estética, que arranca al sujeto de la vida para después remitirlo a ella a bocajarro. Cf. *Ibíd.*, 96-107.

vivencia que será vivencia del espectador. La alegoría, enraizada en la convención, para los deseosos de dejar atrás toda connotación mecanicista, era todavía dogmática⁴⁰⁸. En palabras de Gadamer: “En el momento en el que la esencia del arte se apartó de todo vínculo dogmático y pudo definirse por la producción inconsciente del genio, la alegoría tenía que volverse estéticamente dudosa”⁴⁰⁹.

Sin embargo, la rehabilitación de la alegoría por parte de Benjamin y del drama moderno arranca también de la vivencia. El desasosiego inocuo de todos y cada uno de los personajes de *El hombre sin atributos* sólo puede partir de ésta. Nuestros kakanios, antes que genios, eran hombres concretos en lucha por sus principios contra una sociedad y un mundo de valores que se derrumbaba. No recurrieron a la inspiración genial, sino a un lenguaje lo más preciso posible que no temblara a la hora de empuñar el bisturí. Esto es lo que trató de conseguir Kraus con su antorcha, Schönberg con sus composiciones y Wittgenstein con sus aforismos.

Éste, sin embargo, no fue siempre el caso de Schiele, que seguía considerando al artista como una especie de genio de sangre celestial. Esto queda reflejado en su pintura, donde no siempre reina la precisión de su lenguaje pictórico. Sin embargo, a pesar de las pretensiones simbólicas del pintor, su lenguaje es alegórico. Las figuras parecen sometidas a los avatares del devenir, haber sido golpeadas y pulsionadas por la historia humana, ser parte de una serie de apariciones caducas e insignificantes. Esto es así incluso en aquellos cuadros con claras aspiraciones al ámbito de lo divino, como 'Sagrada familia' [60] o 'Ermitaños' [59], donde reina la muerte, ya sea por medio de calaveras espectrales o sarcófagos. Sobre esto volveremos en el siguiente capítulo. Adentrémonos, por el momento, en el análisis.

⁴⁰⁸ Gran influencia tuvo sobre esto la extensión de la alegoría al ámbito de las artes plásticas. Como pone de relieve Gadamer, la alegoría vino a representar mediante imágenes conceptos abstractos, gracias a la convención y a la fijación dogmática (cf. *Ibíd.*, 112).

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, 118.

1.3.1. Religiosas.

Entre las máscaras que Schiele utilizase, llaman la atención las religiosas. Paradójicamente, el que con tanta fuerza se enfrentase a la tradición, recurrió a ella para representarse. En el póster de 1914 ‘Autorretrato como San Sebastián’ [149], el pintor, además de retratarse atacado por las flechas de San Sebastián, tiene los brazos en alto como si estuviera crucificado. Son muchas las obras de Schiele con trasfondo religioso. Su quehacer artístico partía de la identificación del artista con el profeta repudiado y maldito y no dejó de representarse en sus obras como tal. Sus poemas dan fe de que el pintor consideraba al artista un revelador bendecido con la lengua de los dioses⁴¹⁰. Comparó las figuras de ‘Ermitaños’ [59] a “una nube de polvo, como la misma Tierra, intentando levantarse a sí misma y abandonada al colapso inevitable”⁴¹¹. Mero puñado de tierra que había de seguir su destino, el artista estaba obligado a su deber, el arte, ya le deparase la perdición o a la muerte. Fueron muchas las ocasiones a lo largo de su corta vida en las que el joven pintor reflexionó acerca de la función del artista en la sociedad y sobre el sacrificio que conlleva su vida debido a la falta de apoyo social⁴¹².

Schiele se representó una y otra vez como un profeta. Para ello recurrió a la soledad, a la austeridad y a ciertos rasgos que indicasen el

⁴¹⁰ Tomemos como ejemplo el fragmento de un poema que gira en torno a la figura del artista: “Son elegidos,/ los frutos de la Tierra madre/ los más benévolos./ Conocen fácilmente la emoción y/ hablan su propia lengua./ (...) Sin embargo, ¿qué es el genio?/ Su lengua es la de los dioses/ y viven aquí en el paraíso./ Todo es canto/ y semejante a los dioses./ (...) Jamás nada les parece insoportable./ Todo lo que dicen,/ no necesitan crearlo,/ Lo dicen,/ tiene que ser así –porque son superdotados./ Son los reveladores” (*Yo, eterno niño*, 63-65 –en este caso, ofrecemos la traducción de Segovia). Señalemos que al niño artista de nuestro pintor, retratado en el poema cuya parte reproducimos, ‘jamás nada le parece insoportable’, entusiasta, como Zaratustra, del eterno retorno. No es gratuito que Schiele titulase uno de sus poemas ‘Yo, eterno niño’. La imagen del “puer aeternus”, omnipresente también en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, es recreada por el filósofo a partir de su honda familiaridad con los fragmentos de Heráclito, en los que este niño eterno juega con el mundo en un devenir ilimitado.

⁴¹¹ *Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte (1910-1912) aus der Sammlung Leopold*, 101.

⁴¹² Schiele interpretó desde este punto de vista su estancia en prisión. En el dibujo ‘Escobero en la prisión Neuleugbah’ [15], el 20 de abril de 1912, escribió “me siento purificado, no castigado”.

sacrificio (como las flechas en su autorretrato como San Sebastián). Parte de sus autorretratos con trasfondo religioso sufren del exceso intencional de sus primeros autorretratos, pues el artista quería mostrarse como un “ser espiritual”⁴¹³ (esto es, comunicar una imagen de sí mismo) y no *mostrarse* sin más. Es más, parece que el artista hiciera el esfuerzo colosal de remontar el signo al Logos. Sin embargo, lo cierto es que no por ello dejó de callar su pintura, gracias a la fuerza que su gramática fue adquiriendo con el paso del tiempo.

Normalmente Schiele utilizó vestiduras para introducir en su pintura elementos religiosos. Insistimos en la sección anterior en que no se necesita dejar la figura al desnudo para exhibirla, pues no hay relación directa entre el mostrar y la desnudez. Esto se hace especialmente evidente en los cuadros que analizaremos a continuación, en los que podemos decir que Schiele se vistió y vistió o bien con disfraces o bien con metáforas.

Lo único que queda al descubierto de la figura en ‘Autorretrato como San Sebastián’ son las manos, la cabeza y el lado izquierdo del cuello (dado que tiene la cabeza caída a la derecha). El diseño de las ropas es muy peculiar: muy ajustado, más moderno de lo esperado y de un naranja estridente (digno, perdonen el anacronismo, de vestir a los personajes de La naranja mecánica de Stanley Kubrick –a pesar de que fueran vestidos de blanco). En la mayoría de los retratos con trasfondo religioso, sin embargo, recurrió a ropas más anchas, como los hábitos de monje del mencionado lienzo ‘Ermitaños’ [59], del que se ha venido aceptando que el pintor se retrató junto a Klimt⁴¹⁴. Ambas figuras van vestidas con una especie de saco-hábito negro. Sus ropas fundidas aumentan la indefinición de los cuerpos. En el cuadro no sólo queda poco a la vista del cuerpo de los protagonistas, sino que las ropas son tan anchas que no podemos imaginarnos qué tipo de cuerpo esconden, lo que podría considerarse una manera de subrayar la dimensión espiritual de los **personajes**. La sencillez del resto de la

⁴¹³ Somos conscientes de que nuestro lenguaje “se va de vacaciones”, pero no tenemos más remedio que aceptarlo.

⁴¹⁴ Cf. *Egon Schiele's Portraits*, 95-99.

composición contribuye a que aquello que se quiere comunicar llegue a nosotros con facilidad. Si nos damos cuenta, el fondo está dividido claramente en dos partes con tonos de color diferentes. Además, la aplicación de color en los tres segmentos principales (el manto, el suelo y el aire) es respectivamente bastante uniforme. A pesar de que el lienzo nos impone una imagen que el artista tuviera de sí mismo, los recursos pictóricos que envuelven el mensaje logran apaciguar los gritos verbales, de modo que se podría concluir que es más espiritual el fondo que los señores “reveladores” en primer plano.

A veces parece que Schiele hubiese seguido los más simples estereotipos a la hora de representar lo espiritual. Fijémonos, por ejemplo, en cuatro dibujos de 1913: ‘Autorretrato’ (K D1432), ‘Hombre barbudo de pie’ (K D1413), ‘Videntes’ (K D1431) y ‘Autorretrato como Klimt’ (K D1431a). En todos ellos, al igual que en los recién estudiados, hallamos la misma combinación de posición (especialmente de las manos) artificial y de ropas anchas. Es como si Schiele no hubiese estado interesado en retratarse a sí mismo o al otro, sino en presentar una idea preconcebida, lo que da lugar a una serie de personajes-máscaras. Esto no es así cuando consigue integrar el disfraz en las estructuras, de manera que no se trata de una careta, sino de la propia constitución de la figura.

No hemos hablado de “figuras”, sino de “personajes”. Si los personajes se disfrazan, las figuras mudan la piel. En el lienzo de 1913 ‘Sagrada familia’ [60] no encontramos la clara distinción del caso anterior entre el mensaje y su contexto pictórico. Esto se debe a que las figuras están fundidas con los elementos formales, gracias al tratamiento abstracto de las ropas⁴¹⁵. A pesar de que Schiele insistió en el carácter religioso de su persona (esta vez involucrando a su esposa y al hijo que nunca llegó a nacer), esto lo hizo formalmente. Para hablar de la trinidad triplicó: tres círculos (uno por cabeza), dos pares de tres manos, tres figuras y un gran número de triángulos. No podemos distinguir entre las figuras y el

⁴¹⁵ Estudiado en el apartado ‘Telas y no de araña’ del capítulo siguiente.

entramado compositivo, que, al tiempo que les sirve de contexto, las conforma. Por ello creemos necesario hablar de “figuras” y no de “personajes” en este caso. La máscara, lejos de limitarse a imponernos una idea, revela. De esta manera, las mismas estructuras compositivas, con su austero enfatizar, adquieren un carácter sagrado: *muestran* lo que callan.

No es de extrañar que sea en las obras más abstractas donde forma y contenido confluyan. Es más, la comunicación del mensaje de ‘Sagrada familia’ [60] no habría sido tan efectiva sin el entramado compositivo. A diferencia de aquellos primeros autorretratos en los que la máscara velaba (en los que los recursos utilizados eran muy convencionales y es difícil hablar de gramática alguna), en este lienzo el uso que el pintor hiciera de la sintaxis es el contenido a comunicar. Entre los dibujos de corte religioso de este tipo, podemos destacar el cuasi perfecto cardenal que se esconde en el dibujo de 1913 ‘Figura de pie con halo’ [61], en el que una figura vestida de rojo, con la rigidez característica de los dibujos de ese año y del siguiente, es presentada casi de perfil. Comparemos la rigidez de la figura y el tratamiento de las ropas de ‘Desnudo femenino con las piernas abiertas y chal amarillo-marrón’ [62], profano dibujo traído a colación en varios puntos del presente trabajo, a los de la figura-cardenal. Al igual que en el desnudo, aunque el halo que rodea la cabeza de la figura, el solideo y el color rojo de las ropas (señal de la predisposición del cardenal a morir por su fe) indiquen el carácter espiritual de la figura, no hay mensaje que predomine sobre la composición. A diferencia de ‘Ermitaños’ [59]⁴¹⁶, los elementos compositivos de ‘Figura de pie con halo’ [61] no tienen como función facilitar la transmisión de un mensaje externo a la composición. Es más, son estos mismos elementos los que dan lugar a contenido alguno, es decir, ellos son el contenido. La imagen-cardenal le sirve a nuestro pintor como camino al misterio humano. Es una manera de *mostrar* un aspecto específico del ser humano. En ‘Ermitaños’ [59], sin embargo, aquello a comunicar era tan caro al artista que dificulta el mostrar mismo.

⁴¹⁶ Recordemos lo que se dijera en la nota a pie no. 403.

Una abstracción más geométrica encontramos en el lienzo de 1912 'Agonía' [63], en el que dos figuras son retratadas en una pose muy peculiar. Aunque esta obra no sea considerada un autorretrato, es evidente el parecido entre la figura más delgada y Schiele⁴¹⁷. Si la posición de las manos de la figura en primer plano recuerda al momento en el que un sacerdote hace la señal de la cruz, la figura en segundo plano se encuentra entre el ruego y la resignación. Este lienzo, fragmentado hasta el infinito en triángulos y rectángulos, lleva al extremo las investigaciones geométricas de obras como 'Sagrada familia' [60]. El aspecto religioso de las figuras es diferente al de 'Ermitaños' [59]. En ambos casos las figuras tienen una postura artificial y están vestidas con hábitos de monje, sin embargo, si en 'Ermitaños' [59] el fondo sirve de contexto comunicativo, en 'Agonía' [63] todo es uno. No sólo no se puede decir que en 'Agonía' haya una diferencia entre el fondo y las figuras, sino que tampoco se pueden separar las figuras de los recursos pictóricos utilizados. Las figuras (incluidas sus ropas y poses respectivas) son una acumulación de dichos recursos.

Por un lado, los elementos geométricos 'avidrierados' que reinan en la composición de 'Agonía' [63] construyen su esqueleto (cada una de ellas constituida por un sarcófago de triángulos, cuadrados y rectángulos). Por otro lado, el lienzo está dividido en dos triángulos por una clara diagonal. Aquello que caracteriza a las figuras (la parte superior del torso de la que está de frente, el torso al completo de la otra y la posición de las manos y de la cabeza de ambas) está contenido en un triángulo a su vez situado en el triángulo superior. Esto pone de relieve la unión de las figuras, que difícilmente podría ser más estable (ya hemos señalado en otras ocasiones la fuerza de cohesión de un triángulo)⁴¹⁸. Además, aunque se puede hablar de

⁴¹⁷ E incluso entre la figura de perfil y Klimt.

⁴¹⁸ Las composiciones de sus obras de temática religiosa fueron en muchas ocasiones triangulares. Éste es el caso de 'Revelación' (K P203), en la que dos figuras de frente son recogidas por un triángulo. A la de atrás se le revela el hijo, el verbo. Lo revelado, la encarnación del verbo, es representado por una figura tan delgada que cabría dentro de aquel a quien se le revela. Triangulares son también las mujeres con niños que pintó. Analizamos en detalle en la sección titulado 'Sillas' la composición triangular del lienzo de 1917 'Madre y dos hijos III' [83]. Absolutamente triangular es también la tela de 1912 'Cardenal y monja (Caricia)' [105], analizada en la sección 'Telas y no de araña'

otra segunda diagonal que las separa (siguiendo el recorrido de las ropas de la figura de perfil), tanto las manos como la cabeza de la figura de perfil se encuentran en el campo que correspondería a su compañera.

Pongamos de relieve que la posición de los brazos de la figura de perfil, la más llamativa, conforma el triángulo que la une a la otra figura. Si nos damos cuenta, el codo derecho da lugar al vértice superior del triángulo y el brazo izquierdo, junto a la parte superior de la espalda, conforma el lado derecho del mismo. La posición de las manos y la distancia que las separa dan fe de lo que supone sostener la estructura de un triángulo. La otra figura, por el contrario, abandonada al rezo, se encuentra dentro de esta estructura, como protegida por ella, sin contribuir ni a su formación ni a su mantenimiento. Por tanto, el papel desempeñado por las figuras en la composición es consecuencia de su participación (activa –la figura de perfil realiza una acción– o pasiva –la otra se deja hacer) en la estructura que las reúne.

El lienzo de 1911 'El poeta (autorretrato)' [64] es un buen ejemplo de cómo las figuras pueden erigirse gracias a elementos formales⁴¹⁹. La figura parece sometida a una lucha entre lo horizontal y lo vertical resuelta del lado de lo diagonal. Veamos. El torso (del que sólo queda al descubierto un rectángulo perfecto), vertical, está contrarrestado por la cabeza, horizontal; la mano derecha, vertical, por la izquierda, horizontal. Esto sucede en una diagonal que surge del centro de la base de la composición y tiende a su vértice superior derecho. A pesar de que estas horizontales y

del capítulo siguiente.

Esto, por otro lado, fue un recurso muy usado en la tradición pictórica austriaca. En muchas de las composiciones de Ferdinand Georg Waldmüller, tan respetado por secesionistas y algunos de nuestros modernistas críticos, reina el triángulo, cf. 'El cumpleaños de la abuela' (1856, The Royal Collection, Londres), 'Familia desalojada' (1859, Dresden Staatliche Kunstsammlungen), 'Muchacha en vestido blanco de satén' (1839, Wien Museum) o 'La dama de honor' (1843, colección privada), todos ellos recogidos en el catálogo de la exposición celebrada en el Belvedere en torno a la figura del artista entre junio y octubre de 2009.

⁴¹⁹ Si incluimos este lienzo en esta sección es porque creemos que tiene connotaciones 'espirituales', lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta la concepción del artista (incluido el poeta) de nuestro joven pintor. Consideramos que el hecho de que rodee la cabeza de la figura con un halo apoya nuestra postura. Tengamos en cuenta, además, que nuestro pintor también escribió poemas (cf. las notas a pie no. 339 y 420).

verticales no son tales tenida en cuenta la posición del lienzo, sí lo son si se toma como dirección la de la diagonal. Esta dirección, por otro lado, es la que sobresale gracias precisamente a los elementos que marcan las verticales y horizontales mencionadas: las relaciones de perpendicularidad⁴²⁰ entre ellas son tan fuertes que la imponen. Esto también se debe al uso del color. Sólo en aquello que queda al descubierto podríamos hablar de color. El resto de la composición participa de un negro que, aunque lo es todo excepto negro (pues se ha conseguido mezclando muchos colores), parece devorar aquello sobre lo que se posa, resaltando lo descubierto. La porción mayor de la figura al descubierto es justamente la parte de ese torso que marca esa curiosa diagonal que clama verticales. De hecho, el poder de la diagonal es tal que si la figura no echara la cabeza hacia el lado como lo hace la perdería. La imposible horizontal en la que se encuentra el cuello salva a la figura de la decapitación. Aquello que queda a la vista de los muslos, además, enfoca la diagonal, desembocando en ella.

Curiosamente Schiele recurrió a una técnica muy diferente en algunas de sus composiciones religiosas. En la obra de 1911 ‘Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)’ [65], la geometría propia de ‘Agonía’ [63] se ve sustituida por nubes de ‘impasto’, lo que pone de relieve la versatilidad de la pintura del joven pintor. La pintura es aplicada en capas gruesas y poco delimitadas entre sí. El hecho de que los tonos de color utilizados para el fondo, la piel de las figuras y las ropas sean bastante parecidos contribuye a la confusión general. En ‘El poeta (autorretrato)’ [64] y en ‘Profetas (doble autorretrato)’ (K P191) también sucede, aunque en menor medida. En estas dos obras, por un lado, la piel de las figuras es más clara, por lo que se diferencia del resto de la composición, y, por otro lado, las figuras principales se levantan como un segmento vertical, distanciándose de la humareda que envuelve a las figuras de los otros dos

⁴²⁰ Sería difícil creer que Schiele no hubiera sido consciente del efecto de su uso de la perpendicularidad. Si nos fijamos en la obra de 1911 sin terminar ‘Madre e hijo I (Fragmento)’ (K P205), nos damos cuenta de que el secreto de la composición está en la relación perpendicular entre la figura de la madre (vertical) y la del hijo (horizontal).

cuadros. Sin embargo, en todas ellas, a pesar de la diferencia de grado, las figuras adquieren un carácter espectral, no porque Schiele se disfrace, sino por la manera de aplicar la pintura. Así es como el pintor consiguió vestirse con metáforas, metáforas formales.

Esto justamente es lo que sucede en 'Devoción' [4], dibujo de corte religioso en el que el título no es lo único que apunta a lo divino. Ninguna figura tiene prioridad sobre la otra, de modo que no hay protagonistas. Ni siquiera se trata de dos figuras autónomas (como veremos en los casos que analizaremos en 'Dobles'). Son un bloque: si no estuvieran juntas, la obra no funcionaría. Si las figuras no disfrutaran del carácter figural que debería caracterizarlas, ¿qué se está intentando representar en este dibujo? Fijémonos en lo que se nos presenta: la repetición de un tronco vertical en una determinada postura⁴²¹. La protagonista es la mueca del torso: su abandono, ese dejarse caer. La devoción. Precisamente por eso se repite sin apenas variaciones. Este no ser dueño de sí, consecuencia en este caso de lo religioso, puede también ser cómico, como veremos más adelante. Lo que esperamos haber mostrado es que en este caso el aspecto religioso de la obra coincide con sus elementos formales.

1.3.2. Teatrales.

Las figuras desempeñan un papel en el famoso lienzo de 1915 'La muerte y la doncella' [66], donde el artista se retrató junto a su antigua amante tras enterarse de su muerte. Hay una referencia clara a lo teatral. Schiele vistió y situó a las figuras en una determinada pose que controló al máximo, de modo que queda completamente establecido, y reconocido, el carácter artificial de lo recreado. Fijémonos. Se podría hablar de una fuerza diagonal que une la esquina superior izquierda con la inferior derecha y que

⁴²¹ Hacemos un análisis pormenorizado de esta postura en el apartado de la gramática dedicado al movimiento. Aconsejamos leer los párrafos correspondientes para la comprensión de nuestra afirmación.

divide el cuadro en dos triángulos perfectos. La sábana-estructura, el escenario, claramente separa (aísla) a las figuras de la indefinición del fondo. El único color cálido con algo de vida (no mortecino como los tonos marrones predominantes) es el que viste a Wally, que también tiene los labios rojos y las mejillas coloradas. La manera en que el color se ha aplicado sobre su vestido (mediante manchas de diferentes colores que coexisten creando relaciones siempre nuevas) también apunta a lo vital. El color relativamente liso del vestido de la otra figura y el tratamiento ‘avidrierado’ del fondo enfatizan el carácter estático de estos elementos, lo que se ve contrarrestado por el impulso de la figura femenina, que literalmente se lanza a su compañero, ofreciéndose en un abrazo mortal. El lanzarse de esta figura queda subrayado por la disposición de la sábana-estructura, que parece una extensión de su movimiento (el punto más bajo de la sábana coincide con el punto longitudinal de las rodillas de la figura, de ahí a la derecha, como las piernas, la sábana se eleva, y lo mismo al otro lado, como siguiendo la dirección del torso; además, si las rodillas de la figura masculina se salen de la sábana, su torso queda recogido en ella, como si se doblase el abrazo de la compañera), sirviendo de eco. La actividad de la figura femenina se ve contrarrestada por el carácter receptivo de la masculina, que se limita a recoger a (o casi a amortiguar la caída de) su compañera.

Si la diagonal divide la composición, también une a las figuras. La unión de los cuerpos es tal que el brazo izquierdo de la figura femenina (que le abraza a él) se convierte en una línea insignificante a la que le puede la masa de ambos cuerpos (no es gratuito que el otro brazo de ella no se vea y que los de él tampoco, pues el que está en primer plano está cubierto y el otro, como el derecho de ella, queda al otro lado del abrazo). Sí se ven los dos pares de manos. Las de ella se unen como un candado gracias al gesto de los dedos. Las de él se pegan completamente al cuerpo de ella. Además, a pesar de la fuerza que tiene la línea de Schiele, lo que predomina en este caso es la mancha de color. Volvamos a las ropas que visten a las figuras. La

figura masculina está vestida de un marrón más o menos homogéneo (Schiele vuelve a usar el hábito para autorretratarse). El vestido de ella, a pesar de las diferencias de tonos (sombras verdes y naranjas principalmente), también se puede entender como una mancha homogénea, pues la heterogeneidad está muy bien distribuida. La fragmentación del fondo (tratado como una vidriera) pone de relieve la fusión de las figuras. Además, se trata de una fragmentación muy particular, como de una compartimentación de la misma mancha de color, de ahí que señalásemos al principio su indefinición. La sábana blanca separa la masa creada por estas dos figuras de otra muy diferente.

Las piernas de las figuras, sin embargo, no se tocan. En ambos casos, cada pierna forma un triángulo (la rodilla sería el vértice, el muslo uno de los lados, la pierna el otro y se omite el tercero) prácticamente equilátero. Se trata por tanto de dos pares de triángulos equiláteros. Cada par, además, tiene algo de carácter de canon (eco de su compañera, de la que se distancia muy poco). No son los únicos triángulos de la composición. El torso de cada figura puede ser entendido como otro triángulo. Éstos, además, coinciden en un punto: el abrazo es la intersección. Las manos de él también ofrecen dos triángulos: el que forman los tres dedos que se juntan y el creado por el espacio que separa al índice de los demás. La masa, por tanto, es más sólida de lo que parece.

Por otro lado, si no hubiera estado interesado en resaltar el carácter artificial de la composición, el artista no habría recurrido a una imagen tan presente en la historia del arte⁴²². La imagen cultural 'la muerte y la doncella' debe guiarnos a la hora de interpretar el cuadro. Los dos personajes, el artista y Wally Neuzil, representan un papel. Esto es muy diferente de lo que sucedía en los autorretratos de corte religioso en los que Schiele intentaba comunicarnos un determinado aspecto de su personalidad o en aquellos primeros autorretratos en los que quería que se le reconociese como pintor. En esas ocasiones Schiele utilizaba el artificio para comunicar un mensaje

⁴²² Acerca de las obras que hubiesen podido inspirar a Schiele, cf. la nota a pie no. 7 en Gyöker, *Egon Schiele's Self-portraits in the Context of the Mask*, 109.

(yo soy esto o lo otro). En este caso representación y contenido coinciden. La imagen de la que se sirvió no nos atrapa. Es un recurso más en la composición. Schiele usó la imagen en el beneficio de la composición, mientras que en aquellos autorretratos la imagen que tuviera de sí mismo que quisiera comunicar llegó a poner en riesgo la composición, pues no fue usada, sino impuesta. Además, en aquellos autorretratos el artista no consideraba verdaderamente estar desempeñando un papel, sino que creía ejercer dicho papel en la realidad y quería proclamar su santidad. Por el contrario, el que se retratase de forma consciente como un personaje más de una historia universal que se vuelve a repetir una y otra vez (poniendo de relieve el eterno retorno) en ‘La muerte y la doncella’ es coherente con la concepción de la existencia humana propia de *El nacimiento de la tragedia*: no hay otra justificación de la existencia que la estética. Esta imagen permite la toma de distancia requerida por el arte y por la ética, pues Schiele aquí no se enfrentaba sólo a un motivo cualquiera, sino a su propia vida⁴²³.

Esta teatralidad también la hallamos en los otros, como quedó recogido en el retrato de Friedericke Beer [67] que hiciera en 1914, en los que el pintor hizo un uso ejemplar de la sintaxis característica de los espléndidos autorretratos de 1910 [2]. Comencemos por los dibujos preparatorios, en los que también quedase recogida la teatralidad. La figura en ‘Mujer con brazos levantados (Friedericke Maria Beer)’ (K D1601) parece sacada de una tragedia griega. Ese llevarse las manos a la cabeza de la figura es digno de una Medea. A pesar de la aparente naturalidad de la pose, ésta es bastante complicada: fijémonos en el arco que forma el cuerpo. Ese semicírculo no se consigue si uno no se lo propone. Además, la figura está girada hacia el espectador, de modo que vemos su rostro. La contorsión, por tanto, se complica, pues se ha de compaginar con esta rotación. El

⁴²³ Cf. las interpretaciones de Gyöker (*Egon Schiele's Self-portraits in the Context of the Mask*, 107-110) y de Comini (*Egon Schiele's Portraits*, 138-139) centradas en el contenido del cuadro. Ambas ponen de relieve la complejidad de la alegoría por la que opta el artista, mitad vampiro, mitad ermitaño, que abraza paternalmente a la muchacha entregada en el abrazo. Ambas, además, entienden este uso de la alegoría como una confesión.

carácter artificial de la posición de la figura en ‘Friedericke Beer con vestido a rayas y brazos levantados’ (K D1597) es más evidente, pues la pose es más estática y no se le puede encontrar explicación alguna. Si la anterior podría ser consecuencia de la desesperación, los brazos levantados de la segunda ni siquiera serían capaces de sostener una balda, pues la posición de las manos lo impide.

Ni del lienzo ni de estos bocetos puede afirmarse que el rostro de la figura contenga una mueca. La teatralidad es consecuencia de la expresión del cuerpo de la figura. *La mueca es del cuerpo*. Y como cuerpo es todo lo que hay, de la composición. Es más, cabe poner de relieve el carácter cuasi estructural del torso en el caso del lienzo. Brazos y rostro son extensiones del torso en los tres ejemplos. En el primer dibujo, éstos continúan el semicírculo iniciado por el torso. En el segundo, parecen ecos de la contracción de la pelvis. En el lienzo, a los ecos de la pelvis se suman los de las rodillas. El trabajado vestido de la figura en el lienzo llama la atención precisamente sobre el torso. Éste, que difícilmente podría haber sido más ornamental (está formado por un sinfín de figuras geométricas de colores diversos compaginadas con unos cuantos motivos ovalados que contienen figurillas que llevan trajes muy llamativos), envuelve a toda la figura como una membrana (en los dibujos sólo quedan al descubierto manos, antebrazos y rostro; en el lienzo se cubren los antebrazos, pero se ven los tobillos y los pies). Si en los dibujos el vestido apenas lleva color, cuando no es incoloro, en el lienzo los colores y las formas del vestido requieren tanta atención que marean. Precisemos un poco más, el vestido llama la atención sobre sí, sobre su carácter estructural. De repente comprendemos que la mueca no es del cuerpo, sino del vestido-estructura. En el cuadro, a diferencia de lo que sucede en los dibujos en los que ya se había dado con la posición final a la que se iba a someter a la figura⁴²⁴, ésta mira abiertamente al espectador, lo que subraya el artificio (abiertamente apuntado por la imposibilidad del equilibrio de la pose)⁴²⁵.

⁴²⁴ K D1597, K D1598, K D1599.

⁴²⁵ Que Schiele estaba interesado en lograr el mayor artificio posible es puesto de relieve

Es interesante comparar este lienzo con el que realizara Klimt de la misma persona un par de años después: ‘Retrato de Friedericke Maria Beer’ [68]. La obra de Klimt también recoge a la señora vestida en unas ropas muy llamativas, como las anteriores, un diseño del Wiener Werkstätte. Sin embargo, la diferencia entre ambos lienzos no podría ser mayor. Por un lado, la obra de Klimt presenta a la figura de frente, con los brazos prácticamente relajados. Por otro lado, el fondo está formado por motivos japoneses que son al menos tan complicados como los del vestido. Schiele, por el contrario, colocó a la figura en un vacío, ni siquiera le ofreció un suelo sobre el que apoyarse. Klimt sí pintó el suelo, adornándolo con unas cuantas florecillas. Sin embargo, la figura de Schiele está más apoyada que la de Klimt, pues los pies de la primera se apoyan (haya o no algo sobre lo que apoyarse), mientras que los de la segunda no parecen reales (como tampoco el suelo, casi gaseoso). Pongamos de relieve que las ropas con las que Klimt vistiese a la figura no tienen el carácter estructural de las del lienzo del joven pintor. La estructura alzada por éste es lo suficientemente poderosa como para sostener a la figura en el vacío. A pesar de la escenografía que ofrece Klimt⁴²⁶, la artificialidad de Schiele, conseguida en parte mediante el recurso contrario, la descontextualización, es más eficaz⁴²⁷. Si en la ‘Muerte y la doncella’ [66] se ofrece el escenario, aquí se prescinde de él, sin abandonar el teatro.

por el hecho de que barajó someter a la señora Beer a posturas mucho más convencionales (cf. K D1602, K D1603, K D1604) que terminó descartando.

⁴²⁶ Nos parece importante poner de relieve que Klimt no lograra el escenario a pesar de toda su escenografía. Comparemos el lienzo de Klimt [68] con el de Schiele ‘La muerte y la doncella’ [66]. A pesar de que los recursos del pintor más joven son mucho más austeros (la sábana frente al fondo fragmentado e indefinido), el escenario se levanta sin dificultad, mientras que la figura de Klimt ni siquiera encuentra un suelo firme en el que apoyarse.

⁴²⁷ Aunque Comini reconoce el parecido con la serie de retratos de 1910, mantiene que el artista no usó adecuadamente aquellos recursos porque no hay relación alguna entre la aparente tranquilidad de la figura y la violencia de la pose (entre otras cosas), lo que justifica por la inseguridad que debió sentir el joven Schiele ante una mujer tan liberal y de una clase social superior a la suya. Disentimos, por tanto, de la interpretación de Comini de este par de retratos (cf. *Egon Schiele's Portraits*, 127-132). Cuán criticado fue Schiele por este lienzo (que llevó a Nebehay a afirmar que el artista pintaba mejor a hombres que a mujeres, cf. *Egon Schiele. Sketchbooks*, 148). Esperamos haber puesto de relieve lo mal entendido que fue.

1.3.3. Dobles.

En gran parte de los retratos estudiados en 'Religiosas' vimos que Schiele llegó a retratarse dos veces, vistiéndose con dos metáforas distintas o llevando caretas similares⁴²⁸. Esto lo hizo por medio o bien de la repetición de su propia persona o bien por la de dos seres con las mismas características⁴²⁹. Schiele creía compartir con Klimt el carácter profético subyacente en su concepción del arte. Si nunca se refirió a las ocasiones en las que se retratase con Klimt como 'dobles autorretratos', está claro, por otro lado, que el más viejo era considerado por el joven pintor su doble espiritual⁴³⁰. De hecho, en los casos en los que se retrató junto a Klimt, ambas figuras son tratadas de la misma manera, aunque la figura que representa a Schiele tenga más fuerza y ocupe un papel algo más central en la composición, como es el caso de 'Ermitaños' [59], en el que la cabeza de Klimt se apoya en el hombro izquierdo de un Schiele que se encuentra en primer plano⁴³¹. Schiele no siempre reconocía en los títulos de sus obras el que se estuviese retratando junto a Klimt, como sucede en 'Agonía' [63], pero no dejó de investigar ese parecido espiritual, lo que quedó reflejado en

⁴²⁸ Se puede decir de las metáforas que ofrecen dos perspectivas diferentes de lo retratado, pero de las caretas no se puede afirmar lo mismo. La careta intenta plastificar un concepto, una idea, y dado que todas intentaban representar el mismo (por ejemplo, el carácter espiritual del artista), todas son iguales, a pesar de las pequeñas variaciones aparentes que presenten.

⁴²⁹ En el apartado 'Autorretratos' analizamos el dibujo de 1910 'Schiele dibujando una modelo desnuda ante un espejo' [3], en el que nos encontramos con otro par de dobles. Si nos fijamos, aunque los dobles están por la misma figura, en principio no comparten el mismo nivel de realidad, pues uno es la figura y el otro su reflejo en el espejo. Sin embargo, ambos están tratados por igual, de manera que sólo la posición del artista nos hace decantarnos por una u otra a la hora de decidir cuál es cuál.

⁴³⁰ Esto fue puesto de relieve por Comini, cf. nota a pie no. 414. El Dr. Johann Thomas Ambrózy actualmente trabaja en un artículo en el que propone que la segunda figura no es Klimt, sino el padre del artista. Esto no es incompatible con nuestra postura, dado que Schiele no dejó de subrayar los lazos (espirituales) que lo unían a su padre (cf. *LBG*, no. 544). Esto está en estrecha relación con la necesidad de salirse de sí y fundirse con lo que le rodeaba que Comini pone de relieve en relación a la carta que el artista escribiera al Dr. Oskar Reichel (cf. *Egon Schiele's Portraits*, 93-94).

⁴³¹ Por ejemplo, en el cartel para la Exposición de la Secesión 'Los amigos (Mesa redonda)' (K P325) que Schiele realizara en 1918 (analizado más adelante en el apartado 'Sillas'), nuestro pintor y Klimt debían ocupar los puestos de presidencia en la mesa. Como Klimt acababa de morir, Schiele hizo de único anfitrión, aunque dejó la silla de su amigo vacía.

varios autorretratos que se hizo simulando que era Klimt, como en ‘Autorretrato como Klimt’ (K D1431a), en el que la figura es un híbrido entre ambos pintores.

Sus autorretratos dobles son evidentemente consecuencia de la voluntad introspectiva de nuestro pintor. Schiele no tuvo suficiente con retratarse una sola vez en cada obra, subrayando la heterogeneidad de su personalidad. El hecho de que el pintor llevara a cabo diferentes versiones de sí mismo en el mismo cuadro está en sintonía con la concepción del sujeto reinante en la Viena finisecular, en la que Freud jugó un papel esencial. El inconsciente freudiano rompió con la concepción tradicional del sujeto: el individuo quedaba sometido a fuerzas que no podía controlar y muchas, si no la mayoría, de sus respuestas vitales resultaban ser inconscientes. ¿Qué ilustración mejor que las figuras de nuestro pintor, siempre fragmentos de sí mismas sometidos a posturas inverosímiles?

La sintonía entre las figuras-dobles puede ser mayor o menor y es indicada de maneras diferentes, pero es evidente. Generalmente, ambas figuras llevan el mismo tipo de ropas, como vimos que sucedía en ‘Ermitaños’ [59] y en ‘Agonía’ [63]. Éste también es el caso del lienzo de 1915 ‘Transfiguración (los ciegos II)’ [69]⁴³², en el que dos figuras pululan por igual en un campo de flores. Ambas llevan puesto algo que podría considerarse un hábito de monje a la última moda actual. Además, las dos figuras flotan (pues si la que está más abajo roza el suelo con los pies, no los apoya y tiene el peso del cuerpo fuera de su eje⁴³³), tienen un gesto artificial en el rostro y las manos en una posición que se sale de lo normal (eso sí,

⁴³² El título original de la obra es “Entschwebung”. Kallir lo tradujo al inglés como “Transfiguration” y es conocido de este forma. El verbo que está a la base del sustantivo es “schweben”, que significa flotar, planear, levitar, debatirse entre dos estados, como pusiera de relieve Gyöker, en *Egon Schiele's Self-Portraiture in the Context of the Mask*, 110 (nota a pie no. 8).

⁴³³ A pesar de que en ‘Transfiguración (los ciegos II)’ [69] Schiele distinguiera claramente entre el fondo y las figuras, no se puede decir que haya un mensaje a comunicar externo a la composición. Lo que se comunica es lo que Schiele creó mediante la combinación de los elementos de los que se sirvió. La posición artificial de las manos y de los pies de las dos figuras las saca del tiempo y del espacio respectivamente, lo que es compatible con el hecho de que el paisaje quede atrás, como si las figuras flotasen sobre él, sin estar en él. Analizamos más detenidamente este cuadro en la sección ‘Fragmentación’.

cada una los suyos). Esto no es lo único en lo que coinciden. Si nos damos cuenta, comparten la postura corporal en general, sólo que la figura de arriba la luce horizontalmente y la de abajo verticalmente. Si pudiéramos recortar la figura de arriba y la girásemos primero noventa grados a la derecha y después la hiciésemos rotar sobre su eje ciento ochenta grados, nos encontraríamos con que coincide casi a la exactitud con su pareja.

También coinciden acción y postura en el dibujo de 1914 'Dos figuras dobladas a la derecha (doble autorretrato)' (K D1657a), en el que las figuras, tratadas por igual a lápiz, forman una cadena que se inclina a la derecha dando lugar a un perfecto paralelismo. Podemos entender el que Schiele sometiese a una figura dos veces a la misma acción como un paso más en aquella manera de forzar la introspección ajena que reconocimos en los dibujos de mujeres arrodillándose analizados en el apartado de la exhibición 'Los otros'. Dado que al artista no le parece suficiente someter a la figura a una acción, le hace vivir las consecuencias de su repetición. A veces, Schiele se centra en un fragmento de la figura, como en el dibujo de 1915 'Doble autorretrato' (K D1781), en el que una cabeza se apoya ligeramente sobre otra que tiene una mirada más dura. Además de ser evidente el parecido, las dos reciben el mismo tratamiento de aguada, lápiz y acuarela y se esbozan por igual a lápiz las ropas que llevan.

Schiele no sólo se dobla a sí mismo, como es el caso de las múltiples parejas de niñas que retrató. En el caso de las niñas, nunca se trata de la misma figura y, al igual que hiciera consigo mismo y Klimt, retrató a aquellas que comparten características esenciales. Por ejemplo, en el dibujo de 1911 'Dos muchachas en cuclillas' [70], las figuras son muy diferentes físicamente: si una es rubia, delgada, alta, de tez alargada y pelo suelto; la otra es morena, rellenita, más baja, de cara redonda y con el pelo recogido. Sólo coinciden en que el color negro predomina en las ropas de ambas, aunque en un caso éste es contrastado con un tono cálido y en el otro con uno frío. Además, una lleva sombrero y la otra no. Sin embargo, estas niñas no podrían parecerse más. Las dos ponen toda su atención en lo que tienen

delante, lo que queda reflejado en su postura (ambas mantienen la espalda considerablemente recta y las manos sobre las rodillas –si bien la de la izquierda se ayuda de una de ellas para mantener la pose) y en sus ojos abiertos como platos. Parece que estuvieran posando para el artista y, como toda modelo inexperta, quisieran evitar movimiento alguno. Schiele no estaba interesado en esos casos en retratar a una persona en concreto, sino en dar cuenta de una determinada clase social.

Este esfuerzo quedó reflejado en muchos de los dibujos que realizara entre 1910 y 1911. En el dibujo de 1910 ‘Dos niños de perfil mirando a la izquierda’ (K D464), el pintor retrató a dos muchachos pobres, pero vestidos con el mismo cuidado que las niñas del ejemplo anterior, que miran de la misma manera hacia algo que les queda relativamente lejos. En este caso Schiele representó el modo de mirar de una determinada clase social. Decimos que aquello que miran les queda lejos porque no registramos indicio alguno en su cuerpo de un posible acercamiento a eso (de hecho, se podría decir que ambas figuras se están frenando, la figura del abrigo porque tiene el torso ligeramente desplazado hacia detrás y la otra porque se coloca detrás de ésta –a pesar del aspecto activo de sus brazos). Este quedar lejos, por tanto, no es cuestión de distancia física. Lo mirado les queda lejos porque les parece inalcanzable.

Los múltiples dibujos que Schiele realizara de niñas y mujeres jóvenes en la cama también constituyen otro ejemplo de este tipo de doblar de Schiele⁴³⁴. Aunque las muchachas se diferencian (normalmente mínimamente, menos que en el caso de los niños anteriores), comparten la misma actitud, lo que las hace semejantes. En el dibujo de 1911 ‘Dos muchachas sobre manta con flecos’ [71] encontramos a dos jóvenes que miran al espectador mientras se abrazan (como si el pintor las hubiera sorprendido en mitad del juego amoroso). Ambas tienen el pelo largo y ondulado. La de la izquierda tiene el pelo más claro y está más presente en la composición, pues el cabello de su compañera, al ser más oscuro, se

⁴³⁴ Analizamos varios ejemplos en el apartado de la gramática ‘Telas y no de araña’ del siguiente capítulo.

funde con el color de la alfombra sobre la que están acostadas. Si el artista repite el mismo tipo de labios en ambos casos, diferencia sus ojos (los de la figura de la izquierda, medio bizcos, son más claros y están más oscurecidos) y las cejas (las de la figura de la izquierda están más definidas). Además, aunque llevan el mismo tipo de ropas (es más, apenas se puede distinguir dónde termina la ropa de una y dónde empieza la de la otra), de la figura de la izquierda sólo queda a la vista el rostro y de la derecha vemos parte de los muslos (el muslo izquierdo de la figura de la derecha desplaza ligeramente las ropas de su compañera, de modo que tenemos acceso a un blanco marfil que entendemos está por el muslo de esta figura, dado que coincide con el color de la piel de la otra –es, por tanto, su compañera la que establece los términos por los que vamos a entender esta figura). Lo poco que las diferencia no es lo que las caracteriza, sino lo contrario, justo aquello que comparten: la actitud frente al espectador.

Fijémonos ahora en las parejas de mujeres en cuclillas que dibujó. Aunque realizó muchos bocetos⁴³⁵, el lienzo que se conserva fue retocado por otra mano: ‘Mujeres en cuclillas’ [72]⁴³⁶. Se podría creer que este estar en cuclillas de las figuras se debe a un intento de someterlas a una determinada acción o pose que las sacara de sí, de modo que sirviera de camino a la introspección. Sin embargo, este estar en cuclillas no tiene nada que ver con el arrodillarse de las figuras que estudiamos en el apartado de la exhibición ‘Los otros’, ya mencionadas aquí. La principal diferencia entre ambos casos es el carácter estático de estos dos personajes en cuclillas frente al dinamismo de aquellas figuras arrodillándose. Si los primeros están en cuclillas, las segundas realizan una acción. La misma congelación artificial

⁴³⁵ Por ejemplo, cf. la página no. 51 del cuaderno de bocetos de 1918 catalogado por Nebehay como onceavo (Nebehay, *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, 300). En los cuadernos de bocetos de 1918 hay muchos dibujos en los que repite a figuras que se encuentran en la misma posición. En esa misma página, más abajo, arrodilló a tres mujeres completamente de frente. En la página siguiente esbozó a dos mujeres de pie y de frente (*Ibid.*, 307).

⁴³⁶ De las figuras en cuclillas también están las versiones masculinas para las que parece que se usó a sí mismo, aunque aquí es todavía más evidente que en el caso femenino que otra persona continuó aquello que Schiele comenzó: ‘Dos hombres en cuclillas (doble autorretrato)’ (K P328).

hallamos en otro cuadro que fue claramente alterado por otro pintor tras la muerte del artista: ‘Tres mujeres de pie’ (K P330) de 1918, el único caso en el que Schiele repitió tres veces a la misma persona en el mismo lienzo⁴³⁷. De hecho, exceptuando los cuadros que hiciera en torno a la familia (como las variaciones que realizara de ‘Madre con dos hijos’ y de su propia familia –como ‘Sagrada familia’ [60] y ‘La familia (Pareja en cuclillas)’ [10]), el póster para la exposición de la Secesión (un encargo, después de todo) y algunos dibujos de niños pobres⁴³⁸, apenas se conocen casos en los que Schiele introdujese una tercera figura⁴³⁹. Pero que los cuadros mencionados fuesen retocados por terceros⁴⁴⁰ y que no llegase a terminarlos no debe restar interés a su fascinación por los dobles, pues, como reflejan sus cuadernos de bocetos de 1918, el pintor no dejó de explorar hasta el final de su vida las posibilidades de este recurso.

Se ha de notar que acerca de ‘Mujeres en cuclillas’ [72] hemos vuelto a hablar de “personajes”. Curiosamente los rostros de las figuras femeninas de ‘Mujeres en cuclillas’ y ‘Tres mujeres de pie’ coinciden. Es más, hubo otros cuadros para los que se sirvió del mismo rostro, como es el caso del lienzo de 1917 ‘La virgen’ (K P305)⁴⁴¹. A pesar de que Adele Harms defendió que éste último es un retrato de su hermana (la mujer del artista)⁴⁴², está claro que Schiele evitó un parecido evidente y optó por un rostro estándar para retratar a su mujer. Quizás, como señalase Comini en relación a otras obras, Schiele no quisiera exponer la desnudez de su esposa como hiciera con sus modelos, de modo que la escondió detrás de esta

⁴³⁷ Entre los bocetos, sin embargo, se descubren más ejemplos que no llevó a cabo. Entre ellos, el mencionado dos notas a pie más arriba.

⁴³⁸ En el dibujo de 1910 ‘Tres golfillos callejeros’ (K D461), Schiele retrata a tres niños de clase social baja. Esto tiene sentido si atendemos a nuestra teoría: que Schiele en estos dibujos no estaba interesado en retratar a un individuo en concreto, sino a una determinada clase social.

⁴³⁹ No sucede lo mismo con los árboles, que sí retrata en grupos de más de dos y de tres. Volveremos a este punto en la gramática.

⁴⁴⁰ De esto da cuenta Kallir, cf. *Egon Schiele. The complete works*, 344-345.

⁴⁴¹ Ésta también es la opinión de Kallir, cf. *Ibid.*, 336.

⁴⁴² Esto no lo discutimos. Es evidente la similitud entre esta figura y el retrato que el pintor hiciera de su esposa, señalado anteriormente [1], notada también por Kallir (*Ibid.*, 336).

careta⁴⁴³. Acerca de la repetición de la figura en estas dos obras no se puede concluir que ofrezca aspectos diferentes de una persona, pues esta máscara-careta esconde. No nos encontramos ante el esconder propio de la no-verdad que estudiamos en las obras en el apartado 'Introspección' dentro de la exhibición. Aunque es cierto que Schiele podía retratar a su esposa con más libertad si la hacía llevar esta careta, pues le permitía saltarse los tapujos sociales, el poder del antifaz es tal que no deja resquicio alguno para una posible revelación. De modo que en estos supuestos retratos de su esposa sucede lo mismo que en aquellos casos en los que la máscara imponía un mensaje. Luego, *el significado de cada máscara está en cómo es usada*. Cuando la máscara no se usa, sino que se vive, se obtiene aquello que el pintor logra cuando sienta a sus figuras prescindiendo del asiento. Esto es lo que sucede con las muecas. Las máscaras dejan de existir, se interiorizan de tanto usarlas.

1.4. Muecas.

Si las máscaras pueden llevarse o vivirse, las muecas siempre se viven. En este apartado no nos vamos a encontrar con impostores. Las figuras son aquello que hacen, no pretenden serlo (como vimos que sucedía en muchos de los primeros autorretratos de Schiele y en sus obras de corte religioso). Las obras son las muecas. Ése es el único mensaje: contenido y elementos formales coinciden. Es más, son muecas que en algunas ocasiones hacen muecas.

Volvamos a dos dibujos de 1910 de los que nos ocupamos en la sección 'Autorretratos': 'Autorretrato en ropa de calle, gestualizando' [31] y 'Autorretrato con traje marrón' (K D698)⁴⁴⁴. El hecho de que Schiele

⁴⁴³ Cf. nota a pie no. 380.

⁴⁴⁴ Esto también sucede en la obra del mismo año 'Retrato del pintor Max Oppenheimer' (K D588). Las muecas tampoco son las protagonistas en los autorretratos que se hiciera en prisión en 1912. Véase '¡Prisionero!' (K D1188). La mueca es un elemento más para conseguir transmitir un determinado mensaje, como explicamos en el apartado

llamase la atención sobre su cabeza, ayudándose de muecas, nos ayudó a entender que no se estaba exhibiendo algo en concreto, sino la actitud ‘exhibitoria’ (que no exhibicionista) de la figura. Las muecas de esos casos son un recurso más para lograr la exhibición. Las que analizaremos a continuación, por el contrario, constituyen una manera específica de mostrar diferente a la exhibición.

El dibujo de 1910 ‘Hombre haciendo una mueca (Autorretrato)’ [73] nos servirá para diferenciar entre la **mueca-recurso** propia de los dos autorretratos mencionados y la **mueca-forma-de-mostrar**. Ésta quizás sea la obra en la que la existencia de la mueca sea más evidente, de ahí que se haya explicitado en el título. Sin embargo, no creemos que el título que se le diera al dibujo sea correcto, pues no se retrata a un hombre haciendo una mueca, sino la misma mueca. Sólo se ofrece aquello del cuerpo de la figura que sirve para contextualizar la mueca, es decir, aquello que permite entender las consecuencias de la mueca en el radio del cuerpo de la figura sobre el que ésta actúa directamente. La figura es tan sólo la manera en que la mueca se manifiesta: está ahí porque ésta sería imposible sin ella.

La mueca es de por sí tan llamativa que capta fácilmente toda nuestra atención. La dirección del pecho de la figura, que queda al descubierto, coincide con la de la cabeza (que mira a la diagonal). El brazo izquierdo no se ve y el derecho (cubierto y del que sólo se muestra la parte inmediatamente después del hombro, pues se sale de la composición) está artificialmente levantado. La falta de relación a primera vista entre la mueca del rostro y la posición del brazo, ambas absolutamente artificiales, enfatiza la descontextualización provocada por el rostro. Rostro y brazo no se contradicen. Son dos partes de la misma figura. Precisamente gracias a que esa otra parte –el brazo– se sale del papel, uno entiende que no se da prioridad al cuerpo, sino a la mueca, que es la única encajada en la composición. Ni siquiera se trata de enfocar la cabeza, pues ésta se sale de la

‘Autorretratos’, dentro de la exhibición. Sin embargo, a pesar de la fuerza de las muecas con las que se retrató en esas ocasiones (y de los ropajes con los que se disfrazó), no consiguió equilibrar mensaje y elementos formales.

composición justo cuando arranca el cuero cabelludo. La desnudez del torso resalta la mueca (al tiempo que la equilibra, pues aquello del pecho que queda desnudo mide lo mismo que la suma del cuello y el rostro), como un espejo en la que ésta se reflejara (cuyo reflejo no necesitamos ver para saber que está ahí).

Además, esta mueca realiza una acción: escupe un berrido que surge del estómago (es como si se tragase aquello de lo que surge, lo que explicaría la superficie plana y austera del abdomen y del pecho) y se transmite como una onda a lo largo del brazo. Éste es uno de los pocos ejemplos en los que la acción es consecuencia de la mueca y no al contrario⁴⁴⁵, como sucede en ‘Luchador’ [32], del que nos ocupamos en diferentes momentos de este trabajo, en el que la mueca de concentración es evidentemente requerida por la postura.

Una vez establecida la diferencia entre la mueca-recurso y la **mueca-figura** en la composición, pasemos a explicar cómo la segunda consiste además en una *forma de mostrar*. La mueca ofrece un camino a la introspección⁴⁴⁶. Al igual que las pequeñas acciones que hemos estudiado en otros apartados (por ejemplo, el arrodillarse de las figuras analizadas en

⁴⁴⁵ Tomaremos como contraejemplo un dibujo del mismo año en el que la mueca, aunque también muy presente, no sea la protagonista. En ‘Autorretrato con el brazo alrededor de la cabeza’ (K D688) se muestra mucho más del cuerpo de la figura y la cabeza (donde queda registrada la mueca) ocupa un cuarto del espacio compositivo (además, el de más arriba, no está en el centro). Por el contrario, la cabeza constituye la mitad superior del dibujo ‘Hombre haciendo una mueca’ [73], pues el cuello arranca del centro del papel. A diferencia de lo que sucede en este dibujo, en nuestro contraejemplo la mueca no está completamente a la vista, dado que hay parte del rostro, especialmente la barbilla, cubierta por la articulación del hombro. No vemos la barbilla (que tiene un papel importante dentro de la mueca, pues la posición de los labios, donde la mueca es más evidente, dejaría su huella en ella) pero sí tenemos acceso al resto de la cabeza (no sólo el cuero cabelludo, el artista nos ofrece una buena mata de pelo), que no supone información alguna respecto a la mueca. La posición de la figura, por tanto, no sólo no está al servicio de la mueca, sino que dificulta su visión. Luego en esta obra la mueca no es más que un recurso mal explotado.

⁴⁴⁶ No es gratuito que Schiele soliese posar haciendo muecas a la hora de fotografiarse, como quedó reflejado en muchas de las fotos más famosas del artista que se conservan. Creemos que el hecho de que las muecas sólo se den en figuras adultas (los niños nunca hacen muecas y los rostros de sus muchachas no son tampoco lo suficientemente artificiales como para ser considerados muecas) tiene que ver con su carácter introspectivo. La toma de distancia sólo es posible cuando uno ha adquirido un conocimiento mínimo de sí. Por lo general, además, las muecas aparecen en figuras dueñas de sí mismas, con un aspecto endurecido, cuando no desafiante.

‘Los otros’), la mueca posibilita la toma de distancia requerida. Por un lado, detiene el ‘continuum’ de la vida cotidiana. Por otro lado, su carácter artificial descontextualiza: no sólo no hay lugar (pues esto ya estaba determinado por la detención), sino que ni siquiera hay figura-sujeto. Esta parálisis descontextualizadora es incompatible con la concepción tradicional del sujeto: la figura se sale de su propio molde. La mueca, de esta forma, se revela a sí misma. Sin embargo, al tiempo que revela, *calla*, pues no intenta desvelar secreto alguno, descubriéndose tan sólo a sí misma.

Veamos cómo sometiese a sus figuras a muecas. En el famoso dibujo que hiciera de su hermana en 1910 ‘La mujer desdeñosa (Gertrude Schiele)’ [74], la figura realiza una mueca que ni siquiera está dirigida al espectador (pues la figura mira a la derecha). Este gesto se hace más evidente por la posición frontal de la figura. La mueca se ayuda también de varios elementos para llamar la atención. Por un lado, está el sombrero, que hace que fijemos nuestra atención sobre la cabeza. El sombrero, de lo más aparatoso (si lo giramos noventa grados a la derecha o a la izquierda, comprobamos que es igual de largo que aquello de la figura –pecho y cabeza– que se nos muestra), es una extensión del pelo, con el que comparte color. Si nos fijamos, los ojos, parte de la nariz y la barbilla (las sombras en los tres casos) también tienen el mismo color, que parece ser el del fondo (si no sin más, quizás una aguada con poco color), de modo que el sombrero apoya esas pequeñas sombras, sus ecos, reforzándolas.

El sombrero no es la única estructura utilizada. El halo en esta obra, como vemos en el apartado que le dedicamos en la gramática, tiene una función separadora, luego subraya la mueca, a su vez, de desprecio. De hecho, la figura parece retirarse de aquello que da lugar a la mueca, de ahí la inclinación a la izquierda del tronco. Se trata de un desplazamiento considerable, enfatizado por la diagonal imaginaria que une el codo izquierdo con la cabeza. No es gratuito que ese codo sea tan puntiagudo, pues también chirría. El hecho de que las extremidades inferiores estén cubiertas por una mancha de color oscura, al tiempo que la equilibra, resalta

la mueca. De nuevo, no se trata de una mujer que hace una mueca, sino de una mueca que se sirve del rostro de una figura para existir.

Las muecas pueden ser más o menos evidentes. Por ejemplo, resulta difícil determinar si el gesto del rostro de la figura del dibujo de 1910 ‘Retrato de un señor’ [75] se trata de una mueca o no. La figura mira de reojo a su derecha, como si no se atreviese a mover la cabeza por miedo a que su mirada sea descubierta. Creemos que esta actitud insegura se convierte en una mueca cuando es sacada de su contexto. El rostro se ve reforzado por las manos, que participan de la misma rigidez. El artista aísla ambos elementos sirviéndose del color, de modo que los une, haciéndolos predominar en la composición. Fijémonos. Sólo se aplica color en el rostro y las manos –lo único de la figura que no está cubierto por ropas–, donde las sombras dan lugar al volumen, mientras que el resto de la figura, que se ha esbozado a lápiz, recibe un tratamiento absolutamente plano. De este retrato no podemos decir que no se retrate a una persona, pero lo retratado es precisamente la mueca. La mueca equivale en este caso a una característica esencial de la figura. El pintor decidió *mostrar* ese aspecto de la persona. La mueca no es un recurso más, de ahí que no se utilice otro en la composición⁴⁴⁷. En los autorretratos que se hiciera en prisión, por el contrario, el artista se sirvió de varios recursos además de las muecas (como las ropas y los títulos de las obras, que inscribía en el mismo papel) para

⁴⁴⁷ Éste no es el caso de ‘Desnudo masculino de perfil mirando a la izquierda (autorretrato)’ (K D707), otra obra de 1910 en la que la expresión del rostro no es autosuficiente. En este caso, la posición del torso es tan esencial como la mueca, lo que explica que ésta se encuentre ligeramente en segundo plano (detrás del hombro) y que el grosor del halo sea igual alrededor del torso y de la cabeza. Además, ambos son tratados por igual: se utilizan los mismos tonos, que se aplican por igual, de modo que adquieren la tercera dimensión. No se debe pasar por alto que torso y cabeza formen una línea (de ahí que se haya mutilado el antebrazo de la figura) y que si hay cabello en la parte superior, también lo hallamos en el pubis y en el abdomen.

Éste es el segundo caso en el que entendemos el hecho de que la cabeza esté por detrás del hombro como un indicio de que no tiene un papel protagonista. Eso no implica que cuando esto no sea así sí lo tenga. A pesar de que cabeza y torso coexisten en el mismo plano en ‘Autorretrato’ (K D711), volvemos a pensar que ambos son igualmente necesarios a la hora de expresar aquello de la figura que se quiere mostrar. No basta con la mueca (de ahí que cabeza y torso sean tratados por igual, pues los tonos oscuros que caracterizan a la primera se ven contrarrestados por la oscuridad de los glúteos –también peludos y redondos, como la cabeza).

comunicar lo deseado⁴⁴⁸.

Las manos también están al servicio del rostro en los diferentes retratos que hiciera de su amigo Erwin Osen en 1910. No es de extrañar que la mueca sea la protagonista en estos casos, pues el que también pintase trabajaba como mimo. De hecho, en la mayoría de estos dibujos Schiele hizo referencia en el título (que llegó a inscribir claramente en la parte superior del papel) a la profesión de su compañero. Centrémonos en ‘Mimo van Osen, desnudo con las muñecas levantadas’ [76], en el que lo que se vuelve a destacar de la figura son las manos y la expresión del rostro. Aunque en este dibujo se deja caer algo de color en los pezones, el ombligo, los hombros y el cuello, estas pocas pinceladas, como agujas aisladas en un pajar, no pueden competir con la ‘aglomeración’ de color en las manos y el rostro. ¿Por qué hablamos de aglomeración si ni siquiera en el rostro hay mucho color, dado que se trata de una sola capa y se dejan huecos? Ésa es la sensación provocada cuando el color de manos y rostro se compara con las pocas pinceladas desperdigadas por el resto del cuerpo. Los colores elegidos para cada cosa también contribuyen a este efecto. Manos y rostro quedan unidos gracias a que el color verde predomina en ambos. El hecho de que el verde sea aplicado en dos lugares diferentes y que esté prácticamente rodeado por el contorno del cuerpo hace que parezca que hay más de lo que en realidad hay. Por el contrario, las pinceladas de color en el torso, aunque cálidas, no coinciden (un poco de amarillo, de naranja y de rojo) y se pierden. La frontalidad de la figura no es gratuita: es otra manera de señalar la mueca⁴⁴⁹. No hay ningún resquicio del rostro ni de las manos que no podamos ver por escorzo alguno, dado que ambos elementos son expuestos sin inclinación –lo que se vuelve especialmente complicado en el caso de las

⁴⁴⁸ Sobre el uso de las ropas en estos retratos volveremos en ‘Telas y no de araña’ en el siguiente capítulo.

⁴⁴⁹ Lo mismo puede decirse de ‘Figura desnuda (Mimo van Osen)’ (K D600), en la que destaca la frontalidad de la figura, especialmente del rostro y de las manos. Sin embargo, la mueca pierde fuerza en ‘Mimo van Osen’ (K D596) y ‘Desnudo masculino (Erwin Dominio Osen)’ (K D598). Lo que diferencia a estos dos casos de los anteriores es que la figura no está de frente (en el primer caso está en tres cuartos y en el segundo de perfil –aunque la dirección de la cabeza esté dirigida al espectador).

manos, que subrayan la verticalidad del rostro, ya apuntada por la longitud del cuello. Sin embargo, mientras el rostro preside la composición (se levanta sobre un cuerpo desplazado a la mitad izquierda de la composición), gran parte de la mano derecha se sale de la composición y parte de los dedos de la izquierda.

Las manos en estos dibujos, lejos de rivalizar con el rostro, lo subrayan. Nos serviremos de otro de los dibujos que hiciera de Osen para justificar nuestra postura⁴⁵⁰. La figura de ‘Cantante van Osen’ [77] es muy parecida a la que acabamos de estudiar en el párrafo anterior. La figura vuelve a estar absolutamente de frente al espectador y el color se concentra en el rostro. A pesar de que las manos no están presentes (ni siquiera se han esbozado las muñecas, que cabrían en la composición), se consigue el mismo efecto que en el caso anterior. Como sucedía en ‘Retrato de un señor’ [75], la figura está vestida y sus ropas, sencillamente tratadas a lápiz, consisten en una superficie absolutamente plana que hace que el volumen conseguido gracias al color en el rostro sobresalga. Al igual que en ese dibujo, la mueca es consecuencia de una descontextualización. Si aquella figura miraba de reojo, ésta cantaba. Si no se hubiera omitido el contexto, no habríamos considerado que estas expresiones faciales fuesen muecas.

Éste es también el caso de ‘Chelista’ [136], otro dibujo de 1910 en el que Schiele logró la mueca al despojar a un músico de su instrumento⁴⁵¹. Nos quedan las manos (la de arriba pulsa las cuerdas y la de abajo sujeta el arco) y el rostro (rígido y consciente de la existencia del instrumento). Dado que el color es aplicado en toda la figura (no sólo en las manos y el rostro, como en los casos anteriores), es más complicado reconocer el papel protagonista de la expresión del rostro. Ahora bien, la aplicación de color, aunque se trate de los mismos tonos, no es igual en toda la figura. La

⁴⁵⁰ El dibujo de 1911 ‘Autorretrato’ (K D953) también nos puede servir como ejemplo para nuestra argumentación. En este caso la mano brilla por su ausencia, pero, a pesar de la exhibición en primer plano de la mutilación, la mueca logra hacerse con el papel principal.

⁴⁵¹ No deja de ser curioso que Schiele consiga justo el efecto contrario (crear un contexto) cuando prescinde de la silla (otro instrumento, aunque no musical) en algunas de sus obras. Esto lo estudiamos en el apartado ‘Sillas’ de la gramática.

manera en que se combinan los colores en manos y rostro y la participación de la línea en éstos (las venas, el bigote, las sombras de los ojos, las arrugas de la frente, etc.) hace que adquieran cierto volumen, lo que se ve realizado por el hecho de que las ropas son muy planas (se trata de una sencilla aguada). Volvamos sobre los dibujos ‘Retrato de un señor’ [75] y ‘Cantante van Osen’ [77]. La enorme diferencia entre el tratamiento del torso y del rostro (también de las manos cuando aparecen) llama nuestra atención de una forma extraordinaria. ¿Cómo puede equilibrar la sencillez del tratamiento del torso la tensión de color y volumen contenida en el rostro? Sin embargo, el equilibrio es indiscutible. Y es que el torso también chirría, precisamente gracias a esta contraposición. Nos damos cuenta de que estamos frente a **una mueca** (la del torso) **que hace muecas** (en el caso de ‘Chelista’ [136], se trata de una mueca doble, pues las manos no tienen nada que envidiarle al rostro).

Si en ‘Chelista’ [136] se logra la mueca al prescindir del instrumento, en ‘Autorretrato con sombrero marrón’ (K D702), del mismo año, ésta es producto de la omisión de todo lo que explique el aspecto de karateca de la figura. Nos volvemos a encontrar con una mueca, sólo que vestida de karateca, que hace muecas. Como sucedía en los dibujos anteriores, se vuelve a recurrir en este caso a la frontalidad del torso, del rostro y de las manos (éstas, una vez más, subrayan el rostro). Pero sucede algo nuevo en esta obra: no sólo se descontextualiza prescindiendo de información, sino que se añaden elementos que dificultan la reconstrucción del contexto perdido. ¿Qué hace una figura vestida de esa forma y con un sombrero en esa posición? Este traje queda muy lejos del kimono. Si la figura hubiese estado desnuda o si las ropas se hubiesen esbozado a lápiz (como en muchos de los casos anteriores) nos resultaría más fácil situar a la figura. Por el contrario, el pintor se recreó en las ropas (dibuja pequeños detalles, como las arrugas de la camisa que lleva debajo del chaleco sin mangas).

Anunciamos al principio de este apartado que las obras de Schiele podrían entenderse como muecas que hacen muecas. Normalmente esto es

producto de la confrontación de fuerzas contrarias. Por ejemplo, contraponiendo manos y rostros coloridos y volumétricos a torsos incoloros y planos, como hemos observado en los retratos que hiciera de Osen, fue capaz de extender la mueca (el artificio) a toda la composición. O mediante la combinación del detalle y la omisión, como cuando trató en profundidad el rostro y las manos del chelista, prescindiendo del violonchelo. O justo lo contrario, como en el caso del karateca vestido en ropa de domingo de un hombre de campo, en el que algunos detalles despistan. Ahora bien, en ocasiones **la obra-mueca no hace mueca**, pero no deja de ser mueca, de ahí que tengamos la sensación de que haya muchas más muecas en la pintura de Schiele de las que existen físicamente (de las que se ven), pues así es en realidad. La artificialidad de sus obras son muecas: muecas de los mismos elementos formales de la composición.

El dibujo de 1910 'Retrato de un hombre sacándose las ropas por encima de la cabeza' (K D683) nos parece la mejor ilustración de lo que acabamos de afirmar. En la 'figura' se distinguen tres elementos: la mano derecha, el rostro (que no la cabeza, pues se vuelve a prescindir del cuero cabelludo y no vemos las orejas) y el resto del cuerpo. Todo el color de la composición se encuentra en la mano y el rostro (tonos verdes, amarillos, rojizos y naranjas). El resto de la 'figura' está cubierto por unas ropas abiertamente estructurales esbozadas a lápiz. No hay diferencia alguna entre el interior de las ropas y el fondo (el color del papel se ha respetado en ambos casos). El rostro queda absolutamente rodeado por la parte superior de la estructura, que recuerda a una camisa de fuerza: un rectángulo más ancho que el que está por las piernas. El brazo cae sobre la cabeza (al que pertenece la mano) como la hoja de una guillotina. Volvamos a la segunda oración de este párrafo. ¿Podemos hablar de figura? No estamos ante el rostro de una figura, sino ante el de una estructura. La mueca es de la estructura: de este par de rectángulos. Es más, ¿hay mueca en el rostro? No. Pero su normalidad nos llama la atención tanto como las muecas anteriores. Este rostro está rodeado de una mueca, la de la estructura, y su pasividad

eleva al cuadrado el artificio de este dibujo.

La mueca es de la composición en el dibujo de 1910 ‘Autorretrato desnudo, haciendo muecas’ [78]. Fijémonos en cómo se reparte el color por el cuerpo. Aunque se aprecian tonos cálidos en el pectoral izquierdo, en el rostro (barbilla, labios y oreja izquierda) y en los pezones, predomina un marrón grisáceo. La aplicación desordenada del color (con notas de color sueltas, como el verde en el esternón), dificulta nuestra tarea de ordenar la información proporcionada por el dibujo. Las manos están en una postura muy artificial. La derecha, en primer plano, esconde el pulgar y separa el meñique a la vez que junta los tres dedos restantes. La izquierda se encuentra detrás de la figura, de modo que sólo quedan a la vista los dedos. A pesar de que se ha exagerado su tamaño, no consideramos que logren subordinar el papel de la cabeza de vacíos cegadores y desproporcionadamente grande. Por un lado, la mano izquierda está en tercer plano y ni siquiera la vemos en su totalidad. Por otro lado, la mano derecha, es consecuencia de la posición del brazo y éste, además, casi se sale de la composición, por lo que no puede desempeñar un papel protagonista (es más, puede que la parte superior del antebrazo se salga de la composición, ya que no se entiende de otra forma el que se estreche el brazo por ahí). También llama nuestra atención la delgadez de la figura, el desplazamiento de la parte superior del torso a la derecha, como para equilibrar el peso y la posición de ese descomunal brazo derecho. En este torso de desproporciones no hay nada que reine sobre lo demás. La mueca no es de la cabeza (vacío, como ya hemos señalado, por otro lado), sino de la figura al completo.

Nos parece que este autorretrato puede ilustrar aquella metáfora de Benjamin acerca del lenguaje de la calavera que a nosotros nos parece aplicable a la alegoría: como la cabeza de un muerto, la alegoría combina “la inexpresividad total –la negrura de sus cuencas– unida a la más salvaje de las expresiones –la sonrisa sarcástica de la dentadura”⁴⁵². En este caso, el

⁴⁵² *Dirección única*, 4ª ed., trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar (Madrid: Alfaguara, 2005), 51.

negro de las cuencas de los ojos es vacío, que no luz, cegador, y la expresión desenfrenada es extendida al cuerpo entero, conglomerado de informaciones ilegibles (¿qué mano está más cerca del espectador, la derecha o la izquierda?, ¿la derecha?, entonces, ¿por qué tienen las dos el mismo tamaño y están tratadas por igual?, ¿por qué no se insiste en el considerable primer plano de la primera? Lo mismo sucede a la hora de interpretar los hombros – pues, ¿cuál es el que está más cerca del espectador?).

1.4.1. Cómico-grotescas.

El dibujo ‘Hombre haciendo una mueca (Autorretrato)’ [73] analizado en el apartado anterior no es el único caso en el que nuestro artista utilizó la desnudez del estómago para equilibrar una mueca. En el dibujo de 1911 ‘Autorretrato con estómago desnudo’ [79] el gesto del rostro es contrarrestado por el estómago-superficie (efecto conseguido por la falta de volumen y textura, y la aplicación del color –muy aguado y por igual). Rostro y estómago son las dos únicas partes del cuerpo al descubierto (el resto o está cubierto por las ropas, o queda fuera de la composición o se esconde –como es el caso de los brazos, que se suponen detrás de la espalda y de los que ni siquiera destacan los hombros). Los principales colores son los marrones aguados utilizados para la piel y los grises oscuros de las ropas y del pelo. El cabello, desperdigado, sufre las consecuencias de la mueca. Sin embargo, hay una clara diferencia entre ambas obras. En el segundo caso no sólo no encontramos la actitud desafiante del primero, sino que la figura no es dueña de sí misma. Creemos que es una buena ilustración del concepto kantiano de minoría de edad. La figura, *incapaz de servirse del propio entendimiento*, adquiere un aspecto cómico, teatral. Parece recién salida de la película *Tiempos modernos*, tras haber recibido un golpe fatal en aquella fábrica en la que tantos platos rotos dejara Charlot.

Las figuras de las siguientes obras también parecen recién salidas de

una película de Charlot: ‘Autorretrato con vestido amarillo’ [132] y ‘Figura masculina de pie (autorretrato)’ (K D1649), las dos de 1914. Quien dice Chaplin, bien podría decir dibujos animados, pues ¿acaso no le da esta última figura un aire a *Corvax*, el científico malvado y loco de *Muzzy* (aquellos dibujos animados en inglés con los que muchos niños han crecido)? Lo que se intenta poner de relieve es la vertiente cómica del aspecto claramente artificial de las figuras. Ambas compaginan un vestido de color liso que rompe la unidad del cuerpo, pues esta masa de color es tan devastadora que parece devorar aquello que debería vestir. Las dos tienen una posición artificial: el codo izquierdo de la primera, la manera de juntar las manos de la última. A pesar de que podemos reconocer una mueca en ambos rostros, la mueca protagonista no es la del rostro (de ahí que en el primer caso no esté en primer plano), sino la del cuerpo devorado: el contraste entre el color liso del vestido (cítrico en los dos dibujos, amarillo y naranja) y aquello que queda al descubierto de la figura (principalmente las extremidades y la cabeza, que comparten el tratamiento lineal y las mismas desperdigadas pinceladas de varios colores).

Centrémonos ahora en el dibujo de 1913 ‘La verdad desvelada’ [80] donde dos figuras se encuentran en diferentes momentos de un arrodillamiento (la de detrás está más agachada que la otra) también cómico. El rostro de la que está en primer plano contiene una mueca. Sin embargo, ésta tampoco desempeña el papel principal. La mueca vuelve a ser la del cuerpo de la figura. Usamos el singular porque la figura en segundo plano claramente sirve de apoyo a la otra, como un eco. Este dibujo es muy parecido al dibujo del mismo año ‘Devoción’ [4]. Aunque en este caso, la figura en primer plano tenga más peso en la composición, ambas forman un bloque. El rostro de la primera figura está en segundo plano y justamente eso es lo único de su doble que no se repite (pues la cabeza del compañero está prácticamente cubierta por su torso). La segunda figura da la clave sobre el elemento protagonista: la mueca del torso, lo repetido. En este caso no hay color liso devorador. Las telas implican la contracción del torso, su

rigidez. Este dibujo es uno de los mejores casos en los que Schiele se enfrentó a lo religioso. El uso que hiciera de los elementos y recursos pictóricos es tan poderoso que calla todo posible exceso de decir. Esto, sin embargo, no resta comicidad al dibujo.

La misma minoría de edad hallamos en las múltiples ocasiones en las que el artista se representó como un muñeco. En el dibujo de 1914 'Autorretrato con chaleco con codo derecho levantado' (K D1668), el pintor se retrató en una postura claramente artificial y con la mirada perdida y sin vida, dando la sensación de que no es más que un muñeco que ha sido abandonado en una posición desconsiderada. La mueca, al tiempo que pone de relieve la enajenación de la figura, vela todo rastro de raciocinio posible.

En ocasiones contrapuso una figura-muñeco a una figura normal para subrayar la alienación de la primera. Esto es lo que sucede en el dibujo de 1915 'Pareja sentada (Egon y Edith Schiele)' [81], en el que el artista se pintó junto a su esposa. La figura-muñeco, en primer plano, es abrazada por la figura femenina. No sólo llama la atención la diferencia entre los rostros. Si nos fijamos, la sensación provocada por los brazos de cada figura es muy diferente. Si la posición de la figura femenina tiene una explicación (está abrazando algo), la posición de la otra figura carece de ella (¿cómo explicar el codo derecho levantado a esa altura?). El pintor, por tanto, no sólo enajenó mediante la mueca teatral, sino también contraponiendo la postura inexplicable de la figura-muñeco al abrazo de su compañera.

La aplicación del color también juega un papel crucial en la enajenación. En la figura femenina está muy claro qué es ropa (lo artificial, cultural) y qué es cuerpo (lo natural), gracias a que se utilizan tonos muy distintos para el vestido y aquellas partes del cuerpo al descubierto. El vestido está tratado con un ocre plano. La piel, por el contrario, consiste en una aguada de tonos diferentes. En el caso de la figura-muñeco uno tiene que pararse a distinguir las ropas de la piel, dado que, primero, están tratadas prácticamente por igual, y, segundo, sólo se define con claridad la manga derecha y el cuello de la camisa que lleva puesta la figura. Además,

la pose de la figura-muñeco se vuelve especialmente indescifrable por el uso de calcetines del color de las ropas de su compañera. A primera vista parece que esos calcetines los lleva puestos la otra figura, como si la rodilla izquierda, al descubierto, perteneciese a la figura en segundo plano. Sin embargo, esto no es así: esa rodilla es de la figura-muñeco, lo que vuelve más artificial su postura. Por un lado, esa pierna literalmente no puede estar ahí. Por otro lado, ese elemento rompe el ritmo semicircular creado por los brazos, resaltando el otro elemento puntiagudo y sin centro: el codo derecho.

A la hora de distinguir entre la exhibición y el exhibicionismo restringimos el campo de lo pornográfico dentro de la obra de Schiele. Consideramos lo pornográfico como una consecuencia más del deseo de hiperrealidad de la modernidad (como dijera Baudrillard), reconociendo un *decir* más de lo que se puede decir en las obras que calificamos como pornográficas. Cabe destacar que en la mayoría de ellas el pintor parece llevar una careta, pues, aunque no es tan extremo como cuando se retratara como muñeco, estos rostros no tienen la chispa vital que caracteriza a sus figuras⁴⁵³. En el dibujo de 1911 'Eros' [25], el artista parece un mono (ha exagerado el grosor de la frente y el tamaño de los labios, lo que, junto a la forma de la nariz y a la distribución de los ojos, recuerda al cráneo de este animal). El rostro señala la enajenación. La figura no es dueña de sí. Se trata de otra forma de ser menor de edad, pero de *minoría de edad*, después de todo –inevitablemente relacionada con la minoría de edad de la forma de mostrar misma puesta de relieve en 'Exhibición'. En el dibujo de la misma época 'Autorretrato con chaqueta negra, masturbándose' [24] la figura

⁴⁵³ Éste no es el caso de 'El anfitrión rojo' (K D972), dibujo de 1911 en el que el tratamiento por manchas (no lineal) del rostro no puede ser considerado una mueca-careta. Schiele inscribió, como hiciera en sus autorretratos como prisionero, el título de la obra en el papel, como si necesitase del lenguaje verbal para comunicar su mensaje (cuando la imagen, de por sí, ya *dice* demasiado). El título está cerca de la esquina superior derecha, dentro de un rectángulo. Señalamos cuando hablamos de los retratos que hiciera de su amigo Erwin van Osen que en algunos de los casos también inscribió el título en el papel. En esos casos, el título, sin embargo, hacía referencia a un recurso formal (la mueca, ya que se explicitaba que Osen era mimo). El título de este dibujo, por el contrario, quiere comunicar el contenido del mensaje.

participa de la expresión enajenada de los casos anteriores, al tiempo que se toca el sexo (el cual es cubierto por las manos, no como en el caso anterior, en el que se ha exagerado su tamaño y está en primer plano).

Los otros también son presa fácil de la alienación, como podemos observar en el dibujo de 1913 'Mujer con medias negras' (K D1245), en el que una figura-muñeco femenina se levanta el vestido. La figura no parece ser consciente de lo que está haciendo. No es dueña de sí misma, por lo que no tiene nada en común con aquellas figuras que estudiamos en el apartado 'La cremallera'. Son muchas las ocasiones en las que este tipo de figura es introducido en las parejas de jóvenes amantes femeninas en las que Schiele se recreó una y otra vez. Véanse, por ejemplo, los dibujos de 1915 'Dos muchachas abrazándose (dos amigas)' [40] y 'Dos muchachas, yaciendo entrelazadas' [41]. En los dos casos, la figura-muñeco está en segundo plano (o bien detrás o bien debajo de su compañera). Si en el primero realiza una acción (abraza a su compañera para besarla), en el segundo está sencillamente echada sobre la horizontal. No deja de llamar la atención que la expresión del rostro de las figuras-muñeco femeninas sea abiertamente más risueña que en los casos masculinos, en los que la alienación parece ser incompatible con armonía alguna (ni siquiera la más superficial).

Idea pictórica

“Todo arte (...) lucha por la extensión de su medio. Ese objetivo también debe regir su desarrollo: debe dar al arte todos sus métodos (...) La obra de arte sólo puede seguir “la ley de la necesidad interna” (...) El estilo (...) será derrotado y con él todo ornamento”⁴⁵⁴.

Nuestros kakanios, esos modernistas críticos, redujeron su campo de acción al medio en que trabajaron, preguntándose por sus posibilidades. Y esto implicaba reflexionar sobre sus límites. En el arte, la poesía son palabras en una posición específica, la pintura es línea y color, la música es la tensión entre las notas. Las obras de arte (en un sentido vasto, incluyendo composiciones musicales, poesía y literatura) no deben representar otra cosa. Están ahí por sí mismas. Su cualidad última debe ser la autorreferencia. Nuestros kakanios se esforzaron en superar toda ilusión representativa por la integridad de su trabajo.

Había que atender a la organización del trabajo por un lado y a los límites del lenguaje usado en concreto por otro. Esto tiene mucho que ver con la distinción establecida por Wittgenstein entre el *decir* y el *mostrar* en el *TLP*. En dicho tratado se establecieron los límites de lo decible, a la búsqueda del máximo rigor. Sobre lo indecible se calló –tanto como Wittgenstein fue capaz de callar en esa parte de su vida. Este decir riguroso, consciente de sus límites, señalaba lo callado, *mostrándolo* (se calló todo lo importante, sí, pero esto estaba presente como límite). Este decir nunca quiso ser totalizador. Reafirmandose en su renuncia⁴⁵⁵ a lo místico (y en su

⁴⁵⁴ Hermann Broch, “Notizen zu einer systematischen Ästhetik” (citado por Walter Methlagl, “Der Brenner’ –Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne”, *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, II (1983), 11-12).

⁴⁵⁵ La renuncia no debe desembocar en el pesimismo. Cuando la renuncia es pesimista, los términos de la ensoñación semántica aún no se han abandonado (uno todavía piensa en los términos de una posible síntesis, aunque inalcanzable). La síntesis no es inalcanzable, sino imposible. Uno tiene que liberarse de esa estructura mental. Wittgenstein lo dejó muy claro en el *TLP*: el mundo del valor y el mundo de los hechos son irreconciliables. El lenguaje puede hablar del segundo, pero no del primero. Nuestras proposiciones sobre el mundo del valor serán (a priori) sinsentidos (cf. *C*, 45-46; *Schriften* 3, 68; *L*, 12-13). La renuncia tampoco puede ser sentimental (pues también permaneceríamos en los parámetros a superar). Requiere distancia, la perspectiva desde la eternidad. La renuncia es el primer paso a un lenguaje verdaderamente artístico.

aceptación de su “misericordia constitutiva”⁴⁵⁶, tan bien retratada por Hugo Hofmannsthal en *La carta de Lord Chandos* y por Robert Musil en *Las tribulaciones del estudiante Törless*⁴⁵⁷, el decir terminó deviniendo en los juegos más diversos en las *PU*.

Dejando a un lado el éxito o el fracaso de la empresa wittgensteiniana (respecto a lo cual creemos haber tomado posición), lo cierto es que el tono de los versos de Trakl que tanto impresionara al filósofo⁴⁵⁸ no tiene nada de totalizador. Schönberg y Musil fueron otros kakanios a la búsqueda continua de un decir consciente de sus límites. Tomaremos sus esfuerzos como ejemplos del silencio al que aspirara Wittgenstein y que creemos reconocer en gran parte de la obra de Schiele.

**

De noche
El azul de mis ojos se ha apagado esta noche,
el oro rojo de mi corazón. ¡Oh! qué silente ardía la luz.
Tu manto azul envolvió al que se hundía;
tu roja boca selló el entenebrecimiento del amigo⁴⁵⁹.

Janik muestra cómo cuando tomamos el poema palabra por palabra, se nos introduce de forma engañosa en un mundo de imágenes de colores vivos que cesa abruptamente en el último verso⁴⁶⁰. Leer un poema seriamente es una conversión (el precio a pagar por la perspectiva de la eternidad). Para poder tomar el poema como un todo, el lector tiene que cambiar su mundo. En este caso, sucede dos veces. En primer lugar, uno decide a conciencia entrar en el mundo del poema y, en segundo lugar, el poema le da una vuelta radical a este nuevo mundo en tan sólo cuatro

Nuestra renuncia nos capacita a decir de una determinada manera: enfrentándonos a nuestros límites, respetándolos. No puede ser una mera táctica resolutiva (cf. *Hombres póstumos*, 31).

⁴⁵⁶ Expresión de Cacciari (*Krisis*, 107).

⁴⁵⁷ Trad. Claudia Cabrera (México: Sexto Piso, 2007).

⁴⁵⁸ *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir*, 12.

⁴⁵⁹ Georg Trakl, *Obras completas*, 108.

⁴⁶⁰ Janik reflexiona acerca de este aspecto entre otros de la poesía de Trakl partiendo de una selección de sus poemas en “Ethik und Ästhetik Sind Eins”, en *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 225-246.

versos. Tal y como el mundo del feliz no es el del infeliz, el mundo del lector antes de leer el poema no es el del mismo lector tras haber terminado de leerlo⁴⁶¹.

Las imágenes de Trakl, lejos de ser ornamentos, son poderosos recursos poéticos de su lenguaje⁴⁶². Lo que dijimos en la introducción sobre Rilke y lo que Wittgenstein afirmase sobre la poesía de Uhland podría decirse de Trakl. Como verdadero poeta, su silencio está en su forma de nombrar (en términos estrictamente wittgensteinianos, en su forma de decir)⁴⁶³. Es la precisión extrema de Trakl lo que llama nuestra atención sobre lo no dicho. Como dijera Rilke, los versos de Trakl son como setos vivos en una extensión de tierra delimitada por una llanura inimaginable⁴⁶⁴. Aquí podemos recurrir a la metáfora heideggeriana del claro del bosque. El claro y el bosque son una y la misma cosa: como la vida y la muerte, lo visible y lo invisible. Trakl buscaba la máxima luz. Esa luz llama nuestra atención sobre la oscuridad, como su límite. Parafraseando a Rilke, la muerte es el lado de la vida que nos vuelve la espalda, el no iluminado⁴⁶⁵. Cuando las cosas se dicen rigurosamente (volviendo a la parte de las *Elegías* de Rilke citada en la introducción: como nunca creyeron ser, ni siquiera en la intimidad) son transformadas en lo invisible. Cuanto más calla

⁴⁶¹ En palabras de Janik: “El “significado” del poema tiene menos que ver con un mensaje que con algo remarcablemente similar a lo que Wittgenstein llamara el incremento y la disminución del mundo como un todo” (*Ibid.*, 233).

⁴⁶² Tan poderosas que Janik habla de gramática poética (*Ibid.*, 244). Trakl hizo uso de muchos recursos para mantener viva la continua transformación que tenía lugar en sus poemas. Si se considera *Sebastián en sueño* como un todo, uno se da cuenta de que los poemas están unidos los unos a los otros, de forma que uno conduce al (o se convierte en el) siguiente. Sin hablar de su de por sí transformada (debido al particular orden de las palabras en los poemas de Trakl) sintaxis en transformación. Este tipo de investigaciones es una de las principales tareas desarrolladas en los Brenner-Archiv en Innsbruck.

⁴⁶³ Schönberg dijo algo similar en relación a lo que debe decirse y lo que debe callarse en música, cf. *Krisis*, 165, nota a pie no. 17. Y, parafraseando a Cacciari, cuando una palabra intenta saltar el abismo, es suspendida por un vacío que la vuelve a poner en su lugar (*Ibid.*, 130).

⁴⁶⁴ Rainer Maria Rilke, Briefen an den Herausgeber des „Brenner“ vom Februar 1915, in *Erinnerung an George Trakl*, ed. Ludwig von Ficker (Innsbruck: Brenner-Verlag, 1926), 11.

⁴⁶⁵ Carta a Witold von Hulewicz en relación a las *Elegías de Duino* fechada el 13 de noviembre de 1915, en Rainer Maria Rilke, *Elegías del Duino*, trad. José María Valverde (Barcelona: Lumen, 1980), 19.

el lenguaje, cuantas menos pretensiones semánticas tiene, más es capaz de *mostrar*.

Cuando la interdependencia entre el lenguaje y la muerte (su límite) es percibida, no hay hueco alguno para ornamentos ni relaciones semánticas. La verdadera poesía no dice su sentido, sino que lo *muestra*. Interioriza sus límites. Éste también es el caso de la interpretación de Cacciari de la novela de Musil *El hombre sin atributos*⁴⁶⁶. La novela pone de relieve una y otra vez que lo que debería ser contado (“la historia”) no es contado. Claudio Magris lo explicó muy bien: todo gira en torno a un vacío, el de la acción paralela⁴⁶⁷. La verdadera historia⁴⁶⁸ no puede ser contada. Es el silencio de lo que se dice. La oscuridad que lo rodea. Y porque no se dice, es puesto de relieve. Lo que se cuenta siempre es otra cosa: mundanas idas y venidas (los intercambios utópicos entre Diotima y el extra-cualificado Arnheim, la fanática atracción de Clarisse hacia un asesino y su rechazo de su “musicado” marido, el acoso sexual de Bonadea a Ulrich y su estupidez, el jugar de Ulrich con la ciencia y la matemática, la huida de Agathe de su casa y el abandono de su marido, etc.). Todas ellas historias **equivalentes** (como Wittgenstein dijera de las proposiciones sobre lo decible en el *TLP*) y **no elementales**. Parafraseando a Cacciari: Musil mostró que en las alternativas de la vida no hay enigma, sino infinitas variaciones tautológicas, y la *Angst* de quien se abate contra sus propios límites⁴⁶⁹.

Sin embargo, *El hombre sin atributos* no ofrece una visión tan

⁴⁶⁶ Cf. *Krisis*, 147-155.

⁴⁶⁷ *El anillo de Clarisse*, 7-8. Rilke retrató de manera fiel los movimientos de estos personajes en sus elegías: “¿Por qué, si es posible pasar el plazo de la existencia/ como el laurel, un poco más oscuro que todos/ los otros verdes, con pequeñas ondas en cada borde/ de sus hojas (como el sonreír de una brisa)—: por qué/ tener que ser humanos, y, rehuyendo el destino,/ anhelar el destino...?” (*Elegías de Duino*, 95).

⁴⁶⁸ Cacciari en 1976 (primera edición en italiano de *Krisis*) consideraba que la “verdadera historia” era el amor entre los hermanos. Las últimas investigaciones en torno a la novela ponen su interpretación en entredicho (la edición con la que nosotros trabajamos incluye las secciones que Musil no publicó en vida, en las que se llega incluso a señalar el amor carnal entre los hermanos). Para seguir manteniendo esa postura habría que torcer algo más las tuercas. Sin embargo, sea ésta u otra la historia a contar, nosotros creemos que el sentido del libro no se cuenta en la novela, y que, precisamente por eso, es tan difícil señalarlo.

⁴⁶⁹ *Krisis*, 148.

desoladora del lenguaje como la de *Las tribulaciones del estudiante Törless*⁴⁷⁰. Como Magris pone de relieve, el joven Musil, como el Hofmannsthal de *La carta de Lord Chandos*, fue incapaz de entender los límites del lenguaje como una parte constitutiva del lenguaje, de ahí su consiguiente devaluación⁴⁷¹. No obstante, como Janik sugiriese, desde el punto de vista wittgensteiniano hablar acerca de lo que la literatura no puede hacer es mero balbuceo, dado que la literatura –como todo verdadero arte– es una forma de silencio, y el silencio una forma de *mostrar*⁴⁷². Parafraseando a Magris, no hay diferencia entre el temblor de Safo y su poesía⁴⁷³. Tampoco hay diferencia entre la melancolía de Trakl y su poema “En un viejo álbum”⁴⁷⁴. Por un lado, la ironía hizo posible que Musil aceptase el mundo como una fábula (es decir, facilitó la toma de distancia necesaria para mirarlo desde la perspectiva de la eternidad) y, por otro lado, el arte silencioso de la literatura lo capacitó para decir silenciosamente y, por consiguiente, para *mostrar* lo indecible. Musil renunció a la totalidad en un doble sentido: primero, no escribió una novela exhaustiva (el carácter inacabado de la novela no se debe exclusivamente al hecho de que no la llegase a terminar) y, segundo, la realidad reflejada no era más que una colección sin orden ni concierto de, en su mayoría, fragmentos insignificantes. Descubriremos lo mismo en la pintura de Schiele: una realidad fragmentada retratada de forma fragmentada y (a veces) bellamente silenciosa.

⁴⁷⁰ Cacciari reconstruye la laguna entre ambas obras en *Paraíso y naufragio. Musil y el hombre sin atributos*, trad. Julio Pérez Ugena (Madrid: Abada, 2005), 7-15. El italiano propone en otro sitio que hay dos historias sin contar en *El hombre sin atributos*, el amor entre los hermanos y *La carta de Lord Chandos* (cf. *Hombres póstumos*, 67). La segunda no tenía que ser contada porque ya lo había sido. De hecho, el mismo Musil también la contó en *Las tribulaciones del estudiante Törless*.

⁴⁷¹ Cf. *El anillo de Clarisse*, 260.

⁴⁷² Esta idea es desarrollada en “Wittgenstein, ethiek en het zwijgen van de muzen”, donde el americano reflexiona sobre la naturaleza de la insistencia wittgensteiniana en el silencio, subrayando que es un modo de ver las cosas claramente y de mostrar aquello sobre lo que uno calla, al tiempo que lo relaciona con prácticas morales en uso.

⁴⁷³ *El anillo de Clarisse*, 260.

⁴⁷⁴ *Obras completas*, 77. Janik ha mostrado en detalle lo diferente que era la melancolía de Trakl de la de Hermann Bahr (la corriente entre los modernistas vieneses) y cómo el poeta usó la proclividad a la ambigüedad típica de su época contra sí misma, como Kraus solía hacer en *Die Fackel* (cf. *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 239-242).

“... pues el delito mayor del hombre,
es haber nacido”⁴⁷⁵.

Para ilustrar cómo los lenguajes artísticos pueden respetar sus límites, haremos uso de la concepción de la música de Schönberg⁴⁷⁶. Para ello tomaremos la de Richard Wagner como contraejemplo⁴⁷⁷.

Wagner quiso lograr la síntesis entre lenguaje y realidad por medio del drama⁴⁷⁸. Sus composiciones están justificadas por aquello que designan. Y es el drama el que hace posible la designación. Como pusiera de relieve Nietzsche, el objetivo de Wagner fue el drama y la música nada más que el medio⁴⁷⁹. Wagner no reconoció límite alguno a su lenguaje. Es más, se

⁴⁷⁵ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 90.

⁴⁷⁶ Dado que el músico tenía las ideas muy claras acerca de cómo debiera ser el arte (*Style and idea*, 122) y escribió sobre ellas.

No entraremos en las posibles semejanzas entre las incursiones en el campo de la pintura de Schönberg y la práctica artística de Schiele, sobre lo que recomendamos el artículo de Milly Heyd “Egon Schiele and Arnold Schönberg: Light within the Dissonance”, en *Österreich-Konzeptionen und jüdisches Selbstverständnis*, ed. Hanni Mittelmann (Tubinga: Max Niemeyer, 2001), 85-114.

⁴⁷⁷ Si tomamos en consideración la profunda influencia de Wagner en “die Wiener Moderne” (al que se oponían nuestros modernistas críticos), este contraejemplo se justifica fácilmente. Janik pone de relieve la necesidad de rastrear hasta Wagner la aparente pero aceptada –entre otras cosas, debido a la interpretación de Schorske de la iconografía del Friso de Beethoven y de las pinturas para la universidad de Klimt (cf. *Fin-de-siècle Vienna*, 228)– influencia que Nietzsche pudiera haber tenido en el modernismo vienés, al tiempo que reconstruye el cuestionamiento por parte de Ferdinand Ebner del papel que jugase Wagner (cf. “Ebner Contra Wagner: Epistemology, Aesthetics, and Salvation in Vienna”, en *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 85-104). Estamos de acuerdo con Janik: lo que los modernistas vieneses conocieran de Nietzsche se debía sobre todo a la imagen distorsionada del filósofo comunicada vía Wagner. Peter Vergo ya señaló que la aclamada exposición en torno a la figura de Beethoven organizada por los secesionistas se basaba en la interpretación de Schopenhauer que hiciera Wagner (cf. *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka and his contemporaries* (Londres: Phaidon, 1975), 71-72 y “Gustav Klimts Philosophie und das Programm der Universitätsgemälde”, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 22-23 (1978-9): 94-7).

⁴⁷⁸ Cacciari reflexiona sobre esto en relación a la línea de pensamiento negativo que mostrase en *Krisis* (pp. 109-124), ayudándose de Nietzsche, obviamente, y oponiendo la empresa de Wagner a la de Wittgenstein en el *TLP*.

⁴⁷⁹ *Nietzsche contra Wagner*, 81. Janik reflexiona acerca de la crítica que hiciera Nietzsche a Wagner y de sus alabanzas a Bizet desde una perspectiva hermenéutico-cultural (cf. “Saint Offenbach's Postmodernism”, en *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 119-146). Al tiempo que reconstruye la controversia entre el filósofo y el compositor alemán relacionándola con la música de Offenbach (quien es propuesto por Janik por razones muy convincentes como un contraejemplo más acertado que Bizet), el americano se

esforzó por superar todo posible límite. Ése era el precio a pagar por su expresividad. La música era mucho más que música para él⁴⁸⁰, para lo que tenía que salirse de sí. La profundidad wagneriana⁴⁸¹, lejos de tener algo que ver con el silencio de Trakl, quiere echar raíces en los límites de su propio lenguaje (raíces tan emperifolladas y mal criadas que levantan el terreno, hasta que sólo queda raíz y nada de silencio).

Al drama wagneriano, Nietzsche opuso la tragedia, en la que la convención, reina de los signos, termina con toda ilusión semántica. La tragedia es incompatible con la síntesis deseada por Wagner. Sin embargo, como Cacciari ha puesto de relieve, no es del todo correcto hablar de lo trágico en relación a nuestros kakanios (a esos hombres póstumos que nos recordaron una y otra vez la insignificancia del mundo de proposiciones equivalentes en el que vivimos)⁴⁸². Ellos viven en la noción de “Trauerspiel” de Walter Benjamin⁴⁸³, que participa de la renuncia de Musil⁴⁸⁴. Una obra de arte pertenece a la esfera del “Trauerspiel” cuando, por un lado, dice lo decible y, consciente de sus límites –de su “miseria constitutiva”–, calla acerca de lo indecible y, por otro lado, cuando todos los lazos que conectan

centra en el drama de Wagner. Nietzsche no podía soportar los gestos vacíos de Wagner precisamente porque el arte dramático del compositor aspiraba a una transformación que devenía mero teatro (*Ibid.*, 124). Nietzsche insistió una y otra vez en que Wagner era actor por encima de músico, un hipnotizador (cf. *Nietzsche contra Wagner*, 36-37). De hecho, la vida misma devenía teatro (por ejemplo, mediante la eliminación de la distancia entre los intérpretes y la audiencia) en las composiciones de Wagner (*Wittgenstein's Vienna Revisited*, 134). Esto fue muy bien puesto de relieve por Eugenio Trías en “Wagner: Proteo y Dioniso” (cf. nota a pie no. 393).

⁴⁸⁰ *El caso Wagner*, 37.

⁴⁸¹ Que no tiene nada que ver ni con lo místico ni con la profundidad a la que se refiriera Wittgenstein en las anotaciones recogidas en *VB*.

⁴⁸² Cacciari vuelve sobre esto una y otra vez a lo largo de su trabajo, por ejemplo, cf. *Hombres póstumos*, 41-45, y lo desarrolla en relación a Hofmannsthal y a Luckács en *Drama y duelo*, trad. Francisco Jarauta (Madrid: Tecnos, 1989).

⁴⁸³ Noción desarrollada por Benjamin en *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, en *Obras*, libro 1, vol. 1, 2ª ed., trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser en colaboración con Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Madrid: Abada, 2007). Sobre la noción de Benjamin, cf. Cacciari, *Drama y duelo*, 35-55.

⁴⁸⁴ En palabras de Cacciari: “La tragedia (“Trauerspiel”) no nace de las relaciones de nostalgia o de esperanza –sino, antes bien, precisamente de su rechazo radical. Tragedia no es más que esta perfecta coherencia y comprensibilidad, esta forma despiadadamente anti-expresiva y anti-simbólica, este ser Signo de la organización lingüística. Tragedia es la unidad y necesidad del proceso y del desarrollo temático en sus infinitas variaciones y articulaciones” (*Krisis*, 146).

lo finito y lo infinito –aún presentes en el arte trágico– se disuelven⁴⁸⁵. En el “Trauerspiel” las marionetas devienen muñecas. Uno no puede ser ensoñación divina, sino mera ensoñación⁴⁸⁶. Todo signo se torna burbuja de jabón. Y entre burbujas de jabón equivalentes rigurosamente erran los personajes sin Dios de *El hombre sin atributos*.

Insistamos en el rigor. Diciendo lo decible con la mayor precisión posible, parafraseando a Cacciari, lo callado, el límite, es mostrado tan claramente que la miseria de lo dicho es puesta de relieve⁴⁸⁷. Esto es lo que sucede en la poesía de Trakl: el poeta *dice* lo decible con tal precisión (podríamos hablar de “decibilidad”) que lo indecible se *muestra*: volviendo sobre lo que Rilke dijera de Trakl, los setos están tan bien colocados que la inmensidad de la llanura que los rodea goza de una nitidez sepulcral. Sólo el lenguaje que se enfrenta a sus límites (el enfrentamiento implica la aceptación y la consiguiente renuncia) puede ponerlos de relieve precisamente mediante su silencio⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ En palabras de Francisco Jarauta: “Si la tragedia venía a significar la contemplación absolutamente radical de la contradicción, de la diferencia, del fracaso de toda síntesis racional o estético-religiosa, presentándose como negación de todo idealismo y reabriendo la pregunta originaria por el destino, el *Trauerspiel* (...) tiene por objeto la historia y no el mito” (*Drama y duelo*, IX). La tragedia remite a lo divino, a la esencia. En el *Trauerspiel*, cuyo horizonte está libre de conquista alguna, se disuelven todas las esencias. De hecho, se disuelve incluso la propia voluntad (la renuncia también es a la voluntad de vivir, como dijera Schopenhauer, porque voluntad y totalidad, en términos wittgensteinianos, han de coincidir). Somos marionetas, pero no queda orden cósmico que mueva nuestros hilos. El espacio de la representación queda desacralizado. La auténtica renuncia sólo sucede en la tragedia moderna, en el *Trauerspiel*, de ahí que Schopenhauer lo considerara la perfección de la tragedia antigua (cf. *Ibíd.*, 5-7). Como señala Cacciari, la concepción de lo trágico de Nietzsche es muy diferente de la de Schopenhauer. Si para ambos lo trágico es positivo, lo es por razones inversas. Lo que para el primero es apuesta por la voluntad de vivir, para el segundo es renuncia radical (cf. *Ibíd.*, 7).

⁴⁸⁶ Expresión de Cacciari (cf. *Ibíd.*, 8). De ahí que el Segismundo de Hofmannsthal sea incapaz de la reconciliación del de Calderón, pues el austriaco se esforzó en abandonar las pretensiones cristológicas del drama barroco (cf. *Ibíd.*, 19-77). El juego no tiene otro fundamento que el jugar mismo.

⁴⁸⁷ *Krisis*, 116.

⁴⁸⁸ Cacciari hace referencia a las *BGM* [el párrafo en concreto aparece dividido en dos en la edición revisada de 1978, cf. V, §53 y nota a pie no. 4 (y en los *Schriften* 6, V, §53 (nota a pie no. 1); con más acierto, desde nuestro punto de vista, en la primera edición de 1956 los mismos editores decidieron que apareciera como un todo: IV, §53 (Oxford: Basil Blackwell, 1956)] para explicar la relación entre el lenguaje y el silencio: lo dicho es abrazado por el silencio como la vida lo es por la muerte o el pensamiento por la locura. Y es que “cuanto más nítida y comprensiblemente se aprehende y comunica la

Esa búsqueda de precisión guió la práctica compositiva de Schönberg⁴⁸⁹. El compositor intentó librar la composición de la representación. El lenguaje tenía que ser su propio destino. Su justificación no podía venir de fuera⁴⁹⁰. Una vez más, “la obra de arte no intenta expresar otra cosa que a sí misma”⁴⁹¹. El compositor puso de relieve el carácter autorreferencial de la música. Lo que importa es el proceso musical, su transformación continua (una pieza de música puede sufrir una transformación del mismo calibre que la del poema de Trakl) y su comprensibilidad (que está directamente relacionada a la conciencia de los propios límites). No hay hueco alguno para pretensiones totalizadoras. Todo está en cambio continuo en el dominio de lo decible⁴⁹² y mucho queda en la finca del silencio. Volvemos a la “miseria constitutiva” del lenguaje: de ahí su continua transformación y la necesidad de ser tan precisos como sea posible (de modo que no se abate contra sus propios límites y éstos se *muestran*).

La comprensibilidad requiere organización. En esto consiste la composición. La forma –los medios mediante los cuales se hace inteligible

vida, tanto más desesperadamente se advierte que debe callarse la muerte, y por lo tanto más desesperadamente la muerte se muestra” (*Krisis*, 117). Nos parece también muy acertada la relación que establece el italiano entre la relación del todo-limitado y su límite y el vivir-para-la-muerte de Heidegger (*Ibid.*, 145). Cuando el arte vive para la muerte (sus límites), no hay hueco alguno ni para la ornamentación ni para la semántica. Smith hace una interesante exposición de la concepción de la interacción entre la vida y la muerte reinante en la Viena finisecular (*Between Ruin and Renewal*, 166-172), contextualizando la visión de Schiele.

⁴⁸⁹ Dado que el músico consideraba que sus composiciones versaban sólo sobre lo que les daba forma, no creía adecuado el carácter expresionista que se les había atribuido por la crítica y el público (Pons, *Arnold Schönberg*, 144).

⁴⁹⁰ La composición pura genera la “gran forma”, que establece todas las posibilidades, las reglas y la sintaxis del juego (cf. Cacciari, *Krisis*, 167). Nada viene de fuera. Todo se desarrollará a partir de esa forma y de sus contradicciones. Sin embargo, a pesar de la prioridad de la forma, forma y juego se necesitan el uno al otro. Si la forma sienta las reglas del juego, éste posibilita a la primera. La forma se erige en un juego (en una práctica), de modo que no es externa a éste (no hay exterior en relación a forma o juego; eso es todo lo que hay). La composición tiene que ser jugada para ser (cf. *Ibid.*, 167).

⁴⁹¹ *VB*, 67 [MS 134 106: 5.4.1947].

⁴⁹² Esto hizo que su música fuera muy difícil para el público. Reflexionó acerca de la ausencia de la repetición estricta en su música en “New Music: My Music” (1930) (cf. *Style and Idea*, 102-104). Todas sus repeticiones implicaban variaciones, vertical y horizontalmente (cf. “Criteria for the Evaluation of Music”, en *Ibid.*, 129-130). Esto es una de las cosas a las que prestaremos atención en los paisajes de Schiele.

la idea musical desarrollada– debía organizarse. No se trata de inventar un lenguaje, sino de dominar el material y de extenderlo de acuerdo a su necesidad interna⁴⁹³ (leamos una vez más la cita de Broch). El verdadero arte pertenece a la esfera del *müssen*, y no del *können*⁴⁹⁴. Su objetividad, su ética, radica en su estricta (y, digámoslo una vez más, necesaria) precisión (que requiere la más exigente autodisciplina)⁴⁹⁵. Nada puede dictarse desde fuera, como hemos visto que sucede en algunos de los autorretratos de Schiele. Ni siquiera por el texto⁴⁹⁶. Las composiciones deben construirse

⁴⁹³ El compositor no estaba interesado en componer cosas bellas, sino necesarias. Schönberg se ocupó en gran medida de los lazos internos que conformaban las piezas (inspirándose –al modo wittgensteiniano– en las novelas de Dickens). No prestaba atención a la apariencia externa. Nada debía ser forzado desde fuera (cf. “Tonality and Form” (1925), en *Ibid.*, 256-257). La composición debe organizarse de acuerdo a sus necesidades internas, a las exigencias de las notas existentes. Como explica Casals: “La idea (musical) es como un hilo que exige ser desarrollado hasta su plena articulación, una fuerza que demanda plasmarse conforme a su propio movimiento” (*Afinidades vienesas*, 382). No hay origen al que volver, al contrario de lo que sucedía en Kraus.

⁴⁹⁴ Pons explica este punto sirviéndose de Adorno (cf. *Arnold Schönberg*, 63-65). El compositor compartía las opiniones de Wittgenstein en diversas cuestiones (desde la necesidad de sacudir las visiones del alumno hasta la de la autocrítica). El trabajo de Pons pone esto de relieve de una forma extraordinaria.

⁴⁹⁵ El compositor también identificó ética y estética (lo que también hacía Trakl, cf. Janik, *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 225-246). La búsqueda de objetividad del artista tenía que estar directamente vinculada a su integridad. Uno debía componer con vistas a la propia expresión. Esto implicaba desarrollar una relación personal con el medio artístico (cf. Pons, *Arnold Schönberg*, 71-77) –es decir, desarrollar el propio programa artístico. Esto no casaba con la convención, sino con la autenticidad. Como Kraus dijera de escritores y de sus escritos, el carácter moral de un compositor se refleja en sus composiciones. Su trabajo se opuso al esteticismo de su época (y planteaba problemas exigentes al público, como Janik pone de relieve, de ahí que los trabajos de estos modernistas críticos fueran rechazados y malentendidos, cf. *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 21-22). Por un lado, la atonalidad desafiaba la convención; por otro lado, el compositor se sometía a la disciplina más rigurosa (*Ibid.*, 33).

⁴⁹⁶ Schönberg puso esto de relieve en “The Relationship to the Text” (*Style and Idea*, 141-145). Los que creen que las composiciones deben adaptarse a la estructura del poema y que su dinamismo y velocidad dependen de las ocurrencias dentro del poema se equivocan. Schönberg dio fe de esto mediante su propia experiencia. Se dio cuenta de que no sabía el texto de varias canciones de Schubert que, no obstante, conocía muy bien. Volvió sobre los textos y se dio cuenta de que leerlos a conciencia no cambiaba en absoluto su apreciación de la música. De hecho, cuando prestó atención sólo al principio de un poema al usarlo en una composición fue cuando lo comunicó mejor. Cacciari considera sus *George-Lieder* como un ejemplo de la interdependencia de la composición. En esas canciones la variación permanente de las voces no es guiada por la métrica del texto (*Krisis*, 156-157). Schönberg usó los textos. Se convirtieron en un recurso musical y no en la realidad a representar. Y usándolos, los neutralizó (cf. “Fragmento sacro”, en Theodor W. Adorno, *Escritos musicales I-III*, ed. Rolf Tiedemann en colaboración con Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Scheenkloth (Madrid: Akal, 2006), 474). De hecho, el texto es más que un simple recurso. Al tiempo que permite infinitos

teniendo en cuenta el trabajo como un todo (limitado, volviendo a Wittgenstein)⁴⁹⁷.

Para organizarse, uno debe dominar el arte de la composición. Schönberg subrayó la necesidad de aprender composición y no composición dodecafónica⁴⁹⁸. La innovación requiere estar ejercitado en las técnicas de los grandes maestros⁴⁹⁹. El único argumento en música es la idea musical⁵⁰⁰, la estructura de la pieza⁵⁰¹, la gran forma, que tenía que ser liberada de toda ornamentación⁵⁰². En palabras de Cacciari: “Lo casual adquiere forma”⁵⁰³. Y la gran forma es esto mismo: parafraseando al italiano, entender el mundo como la totalidad de los casos, como todo lo que tiene lugar⁵⁰⁴. Y nosotros añadimos: al tiempo que se permanece ahí.

Sin embargo, no hay reglas fijas. La sintaxis puede transformarse (es

juegos, es el medio (la excusa) de expresión de la voz (cf. Cacciari, *Hombres póstumos*, 56-57).

⁴⁹⁷ Esto no es incompatible con la libertad. La música seguía siendo espontánea, a pesar de que el compositor no pudiera evitar pensar lógicamente. Schönberg distinguió su música de la de esos compositores que construyeron la suya sin la visión del todo (cf. “Constructed Music” (1931), en *Style and Idea*, 106-108).

⁴⁹⁸ Insistió en que sus trabajos eran *composiciones* dodecafónicas, no composiciones *dodecafónicas* (Schönberg citado en Josef Rufer, *The Works of Arnold Schönberg*, trans. Dika Newlin (New York: Free Press, 1963), 71). Nuestros modernistas críticos se oponían a la axiomatización (la escalera dodecafónica también debía abandonarse después de haber servido su propósito). Estamos de acuerdo con Janik: “Schönberg fue desde el principio, como Loos, parte de la revolución contra la revolución, se preocupó más por restaurar la dimensión artesanal de la música que por producir nuevos efectos musicales o por tener escauceos sin sentido con la teoría” (*Wittgenstein's Vienna Revisited*, 34).

⁴⁹⁹ Cf. los primeros dos párrafos de “Self-Analysis” (1948), en *Style and Idea*, 76. De hecho, sus experimentos con la disonancia fueron una respuesta a problemas musicales específicos ampliamente discutidos en Europa Central (cf. Janik, *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 31).

⁵⁰⁰ Para lo que esta expresión significase para Schönberg, cf. “New Music, Outmoded Music, Style and Idea” (1946), en *Style and Idea*, 123.

⁵⁰¹ Adorno subraya que lo característico de Schönberg era su organización de la estructura musical y no su carácter extraordinario (“Arnold Schönberg”, en *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, trad. Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962), 163). Lo segundo es consecuencia de lo primero. Esto no siempre fue el caso en la obra de Schiele. Del mismo modo, era la tonalidad a la que el compositor se debía subordinar. No se puede buscar a propósito. Se deben respetar las exigencias de la composición, pues es la única que tiene el derecho a conducirnos a la tonalidad o a la atonalidad (cf. Pons, *Arnold Schönberg*, 87-88). La composición también puede exigir ornamentos, pero en ese caso éstos no son superficiales, sino constructivos (*Ibid.*, 89-90).

⁵⁰² Estamos de acuerdo con Adorno: esto era un verdadero acto de generosidad (cf. *Prismas*, 160-164).

⁵⁰³ *Hombres póstumos*, 29.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 49.

el mismo proceso). Y las reglas formales eran sólo una parte de la historia⁵⁰⁵. Schönberg, extendiendo a su campo de acción el esfuerzo de Kraus, subrayó la importancia del papel que la fantasía juega en el arte de la composición. Creía que la fantasía era el meollo de las ideas musicales. La lógica musical era necesaria para el desarrollo de las ideas musicales que nacían en el ojo de la imaginación. Además, extender el material implica reconocer su relatividad⁵⁰⁶. Y esta relatividad requiere una organización impecable⁵⁰⁷. No podemos arriesgarnos. Hay que hacer lo posible para no entrar por error en el terreno de lo indecible. Para evitar esto, debe ponerse gran cuidado en la organización. Después de todo, “la obra es por su silencio”⁵⁰⁸.

**

En este capítulo vamos a prestar atención al arte de la composición pictórica de Schiele. Nos centraremos en los recursos que usara en su lenguaje pictórico. Esto es, su sintaxis. Es la precisión de su sintaxis lo que hace posible que sus pinturas muestren sus límites (cuando el pintor no fue lo suficientemente preciso, cuando sus cuadros no fueron tan silenciosos como debieran haber sido, perturbaron el dominio de sus propios límites,

⁵⁰⁵ Con lo que regresamos a lo que dijimos en la introducción acerca del conocimiento intransitivo. Janik lo explica muy bien: “a menudo no se presta suficiente atención al hecho de que la función de la teoría para Schönberg era derivar reglas de (las) prácticas compositivas (de sus antecesores)” (*Wittgenstein's Vienna Revisited*, 34).

⁵⁰⁶ No hay lenguaje universal. Sentar las reglas es analizar el material. Y el material tiene que ser organizado para que el silencio sea posible y sólo hasta ese punto. Organizar la composición consiste en interiorizar sus límites. Este esfuerzo guió el programa de Schönberg. Por otro lado, la concepción del lenguaje artístico de Wassily Kandinsky, su puerta de entrada al grupo *Der Blaue Reiter*, difería de ésta (cf. Cacciari, *Krisis*, 171-173 y Pons, *Arnold Schönberg*, 78-80). El pintor pensaba en una forma a priori que pudiera expresar lo espiritual (como propuso explícitamente en *Lo espiritual en el arte*, trad. Genoveva Dieterich (Barcelona: Paidós, 1997). Por tanto, para el ruso no había límites. Schönberg insistió en el carácter transformativo del proceso –de ahí que la metáfora de Ferruccio Busoni de la semilla no sea lo suficientemente completa (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von A. Schönberg* (Frankfurt: Insel, 1974), 18): el desarrollo del proceso, la extensión del material, implica contradicciones y divisiones (volvemos al carácter relativo y a la miseria del lenguaje), cf. *Krisis*, 139– y en el carácter de eterno testigo del silencio. Y se hace más fuerte con las divisiones (cf. “Fragmento sacro”, en *Style and Idea*, 483).

⁵⁰⁷ Cacciari pone de relieve muy bien este círculo (cf. *Krisis*, 137).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 173.

como vimos en el capítulo anterior). Es esta precisión la que permite el carácter ético de sus obras. Volviendo a la introducción, lo ético es su modo de mostrar (cuando deja el mundo tal cual y sólo refleja eso mismo).

Hagamos uso de la metáfora de Wittgenstein de la caja de herramientas (mediante la que ilustrara las múltiples maneras en que una palabra es usada) con vistas a entender el lenguaje pictórico de Schiele⁵⁰⁹. Un pintor puede usar sus elementos pictóricos en formas muy variadas. Aunque son usados en una “familia” de maneras, hay diferencias importantes entre éstas. Lo que insiste en su unidad es la labor del artista. La multiplicidad de formas en que esos elementos son usados juega un papel importante en su programa artístico. De ahí la necesidad de atender a su práctica artística para entenderlos.

Prestaremos atención a cómo los elementos que constituyen la pintura de Schiele son usados y se relacionan entre ellos mediante la sintaxis. En el capítulo anterior nos referimos en gran medida a sus figuras. Son muy prominentes en su obra. También nos fijaremos en otros elementos no tan obvios, como los diferentes tipos de estructuras que usara y el fondo. Finalmente intentaremos *mostrar* los recursos de su sintaxis. Prestaremos atención a un grupo de recursos de Schiele (los que nosotros somos capaces de identificar) y estudiaremos cómo los usó. Y mientras hacemos esto, pondremos de relieve las obras en las que los elementos –no elementales y más equivalentes que nunca– no son los que predominan, sino la sintaxis pictórica. Regresando al carácter lógico-gramatical de nuestra investigación, nos proponemos desnudar la sintaxis pictórica (otorgadora de significado) de Schiele, la “gran forma” pictórica de sus obras.

⁵⁰⁹ Cf. *PU*, §11, *LC*, I, 4.

A. Elementos elementales.

Nos referimos por elementos a los tipos de entidades que conforman la obra gráfica y pictórica de Schiele. Distinguimos tres tipos: figuras, estructuras y fondo. Las figuras son los entes, animados o inanimados, que el pintor nos mostró. El fondo es el lugar –o no-lugar– en el que sucede la mostración. Las estructuras son los elementos que median entre figuras y fondo, facilitando la mostración. En el lienzo de 1917 ‘Mujer reclinada’ (K P306) los tres elementos están claramente separados. La figura, la mujer, no entra en contacto con el fondo, un color liso, debido a que la estructura sobre la que está echada –la sábana– la recoge completamente. También distingue el color: el fondo es ocre; las sábanas y la piel de la figura blancas (es más, el tono de las zonas sombreadas de las sábanas coincide con el de la piel de la figura).

Las figuras suelen ser consideradas las protagonistas de las obras, pues tendemos a interpretar dibujos y pinturas en función de éstas por un antropocentrismo visceral. Nosotros, por el contrario, defendemos la igualdad entre todos los elementos de la gramática del joven austriaco; lo que esperamos sea evidente al lector una vez expuesta la gramática al completo.

La figura, por tanto, se muestra en un determinado contexto, que le es facilitado por su propia interacción con el fondo por medio de la estructura. La igualdad de condiciones, sin embargo, no resta interdependencia a las relaciones entre los diferentes elementos. Si tratamos a continuación cada elemento por separado se debe a algo puramente metodológico. La nuestra no es más que una mirada entre otras muchas posibles. Sólo aspiramos a que nuestro análisis logre *mostrar* algunas de las pequeñas joyas formales que se esconden entre pincelada y pincelada.

A.1. Figuras.

Las figuras son los elementos de la obra de nuestro pintor que se reconocen con más facilidad. Pueden ser humanas o no, pues objetos y plantas también pueden disfrutar del **carácter figural**. Hemos de profundizar en lo que entendemos por carácter figural. A lo largo del capítulo anterior hemos distinguido entre figuras y personajes. Los personajes usaban una careta, no vivían los recursos formales de los que el pintor se sirvió para crearlos, mientras que las figuras coinciden con los recursos formales que las componen. Las figuras viven sus muecas; los personajes actúan.

Mientras que las figuras están en igualdad de condiciones con el resto de elementos compositivos, los personajes subordinan, con vistas a la transmisión de un mensaje narrativo, todo lo que les rodea al papel que desempeñan. Ya hemos señalado que Schiele no siempre estuvo a la altura de su gramática y que, especialmente en los autorretratos, pecó de explicitar y dijo demasiado, mucho más de lo que se puede decir. No es de extrañar que esto fuera así, dado que lo que se considera el conjunto de la obra del austriaco no habría sido más que su comienzo si hubiese alcanzado la edad, tampoco muy avanzada, con la que murió Klimt, su evidente antecesor en la pintura austriaca (quien, por cierto, muriera el mismo año que nuestro pintor).

**

Como hemos visto, Schiele pintó a personas de todas las edades, desde bebés, como el dibujo ‘Retrato de niño (Anton Peschka)’ [8] –sobre el que volveremos en la siguiente sección– a ancianos, sirva de ejemplo ‘Mujer desnuda’ [43]. Nos parece necesario hablar de figuras femeninas, figuras masculinas y figuras infantiles. Sólo creemos necesario establecer la distinción en función de la edad en el caso de los niños. Las figuras

infantiles requieren un *cuidado* especial que queda reflejado en el peculiar uso de los recursos pictóricos que implican —los retratos que el artista hiciese de ancianos que disfrutaban del mismo *cuidado* que éstas son escasos. Mostramos en la sección 'Presentación' del primer capítulo que Schiele las arropó mediante instrumentos de apoyo y evitó la perspectiva frontal, puntos de vista superiores a la figura —u otros que pudieran desprestigiarlas por algún motivo— y la centralidad de la figura para asegurar su comodidad.

Cabe destacar que Schiele trató figuras masculinas y femeninas por igual. Cuando nos centramos en la exhibición en el primer capítulo, vimos que los retratos que hiciera de su hermana se parecían en gran medida a sus autorretratos —a pesar de que a sí mismo se tratara con menos delicadeza. A diferencia de Klimt, que se ocupó mucho más de mujeres que de hombres —lo que reconoció públicamente⁵¹⁰—, nuestro joven artista se ocupó de ambos sexos indistintamente. Y si cabe considerar que el grado de introspección alcanzado en sus autorretratos no se halla en ningún estudio femenino⁵¹¹, esto no lo explicaría la diferencia de sexo, sino el hecho de que se tratase de sí mismo.

Se ha puesto de relieve la tendencia del joven artista a retratarse como un monje. Estas representaciones suelen estar teñidas de un aire mortecino mediante el que el artista quiso comunicar, sobre todo, determinados aspectos de su personalidad y de su visión del mundo que consideraba esenciales e, incluso, geniales. Eso no es todo, la misma representación de la muerte característica de su pintura tiene rasgos monacales, como fuera puesto de relieve por Walter K. Lang⁵¹². No se ha de

⁵¹⁰ Cf. nota a pie no. 352. Dice mucho de Schiele el que no librase ningún rincón de su cuerpo de ese impulso escrutador. Klimt, por el contrario, ni siquiera estaba interesado en retratarse a sí mismo, sólo le preocupaban otros individuos, especialmente las mujeres, y otras apariencias. Nebehay puso de relieve esta diferencia entre Klimt y sus sucesores más importantes, Schiele y Kokoschka en *Klimt, Schiele, Kokoschka, Drawings and Watercolors*, introduced by Otto Breicha (Londres: Thames and Hudson, 1981), 19.

⁵¹¹ Nosotros pensamos que no es el caso, como esperamos haber mostrado en el apartado de la exhibición 'Introspección ajena' —por ejemplo, vuélvase sobre el análisis de 'Semidesnudo de rodillas' [56].

⁵¹² Cf. "Der mönchische Tod: Todesmotive bei Egon Schiele", en Müller-Tamm, *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*, 93-133. Tras recordar las representaciones

pasar por alto el hecho de que el artista también retratase a la mujer en circunstancias similares⁵¹³. Cabe destacar las semejanzas entre la figura femenina y la masculina en 'Mujer embarazada y muerte (madre y muerte)' (K P202), así como el carácter mortecino de su serie de madres [83, 112, 127, K P205], algunas de ellas, explícitamente muertas, como 'Madre muerta' (K P177) y 'El nacimiento del genio (madre muerta II)' (K P195). La composición de 'El poeta (autorretrato)' [64] es muy similar a la de 'El nacimiento del genio (madre muerta II)' (K P195): ambas figuras tienen la cabeza en la misma posición, de las dos se muestra una porción excesivamente afilada de un cuello más alargado de la cuenta y están distribuidas de forma semejante por el lienzo. Además, aquello más cargado de contenido (las manos en el primer caso y el feto en el segundo) se encuentra también en la misma zona del lienzo en ambos casos. No es gratuito que los rasgos femeninos de la figura en el segundo caso apenas sean perceptibles. Si no fuera por el título, podría creerse que se trata de una figura masculina. Esto nos parece reflejo del paralelismo entre la figura del artista y la de la madre, en tanto capaz de engendrar y fecunda, que se desprende de gran parte de las obras que acabamos de mencionar, presente también en los poemas del artista.

La igualdad entre los sexos implícita en la pintura de nuestro artista supone una importante divergencia con respecto a la concepción de la mujer compartida por sus contemporáneos, pues Klimt no era una excepción. Ya fuese considerada la mujer o bien positiva o bien negativamente, era alzada como una fuerza opuesta al hombre⁵¹⁴. Por el contrario, Schiele no dejó de

tradicionales de la muerte y la doncella desde el Renacimiento alemán hasta las de Alfred Kubin, Lang establece un paralelismo entre la representación monacal de la muerte característica de la pintura de Schiele (véanse las obras 'Mujer embarazada y muerte (madre y muerte)' (K P202), 'Agonía' [63] y 'La muerte y la doncella' [66]) y los rasgos monacales de la muerte de la poesía de Trakl. Lang no cree que Schiele conociera en 1911 la poesía de Trakl y atribuye el paralelismo al espíritu de la época. Smith ha puesto de relieve después que en 1912 Trakl y Schiele participaron en el mismo número de la revista expresionista *Der Ruf* (*Between Ruin and Renewal*, 148).

⁵¹³ *Ibíd.*, 116.

⁵¹⁴ Tratamos de dar cuenta en el trabajo de investigación de la influencia de Schopenhauer en esta distinción. Para el filósofo alemán la mujer simbolizaba el impulso a la conservación de la especie de la voluntad. El hombre debía ser capaz de librarse de sus

proclamar en sus poemas y libros de bocetos (en los que solía anotar ideas y versos) la igualdad entre todos los seres⁵¹⁵. No es de extrañar, por tanto, que en sus obras tratase a figuras masculinas y femeninas por igual (están sometidas al mismo tipo de poses, contorsiones, ángulos, puntos de vista, estructuras, etc.). Cuando esto no es así no se explica por una cuestión de género.

No es gratuito que hablemos de figuras femeninas en el caso de

garras para poder hacer lo que tenía que hacer. Hubo vieneses que siguieron a Schopenhauer al pie de la letra, como fuera el caso de Weininger, quien en *Sexo y carácter*, trad. Felipe Jiménez de Asúa (Península, Barcelona, 1985) proclamase el carácter deplorable de lo femenino. El autor, doble y falsamente femenino, en tanto judío y homosexual, no halló otra solución a su situación que el suicidio. Hubo otra vertiente, sin embargo, que encontró en la mujer, la eterna Otredad, una vía de salvación a la destructora racionalidad masculina. Lo femenino dejaba de ser algo de lo que huir a toda costa para convertirse en el ejemplo a seguir. Ésta fue la opinión de autores como Kraus, quien consideraba a la mujer como una encarnación de la fantasía, la única fuerza capaz de hacerle frente a la moral de la muerte venenosa.

El creador de *Die Fackel* soñaba con un hombre metido hasta el cuello en la indeterminación femenina y que, empapado de fantasía, transformase sus valores. Su fe en la mujer es similar a su fe en el lenguaje. Como el lenguaje, gracias a su creatividad, la mujer es capaz de dar a luz nuevos valores. Sin embargo, Kraus no estaba a favor de las mujeres, sino en contra de los hombres (cf. *Afinidades vienesas*, 98-99). Después de todo, se sirvió de la fantasía para que el espíritu del hombre fuese el adecuado. Trató de buscar el equilibrio del varón sirviéndose de la naturaleza femenina. Sin embargo, esta mujer-medio no tenía que dejar de ser como era –el escritor se opuso al feminismo precisamente porque pretendía cambiar a la mujer, al igual que el psicoanálisis. (Esta postura de Kraus era extraña en la Viena de finales de siglo. Incluso aquellos que consideraban que la mujer constituía una tuerca indispensable para el ‘progreso’ social afirmaban que ésta tenía que modificar su conducta –o ser llevada a hacerlo– para que el hombre pudiese “mejorar”.)

Volvamos al bando contrario. La razón técnica propia de su época tampoco convencía a Weininger, quien, sin embargo, se distanció de aquellos que encontraron una alternativa en lo inconsciente, lo natural y la mujer. El escritor estableció una relación directamente proporcional entre conciencia y moralidad. La mujer, pura heteronomía, carecía de dimensión moral. Por un lado, identificó mujer y sexualidad –como también hicieran Hegel y Schopenhauer. Por otro lado, estableció que la mujer no es consciente de su sexualidad, a diferencia del varón. Mientras que el hombre puede elegir entre aceptar o negar su sexualidad, la mujer ni siquiera se reconoce como arrastrada por ella. La mujer es órgano de la vagina y no al revés (cf. *Sexo y carácter*, 99); de ahí su incapacidad para la toma de distancia y su consiguiente amoralidad. Sin embargo, Weininger encontraba parte de la culpa de la situación en la que encontraba a la mujer en la sociedad. La que parecía determinada por su propia naturaleza, también es producto de la cultura (pues al igual que no había hombre absoluto, tampoco existían mujeres absolutas). Weininger proclamó que se necesitaba un nuevo hombre para lograr una nueva mujer (cf. *Afinidades vienesas*, 75).

Ahora vemos hasta qué punto el enfoque krausiano era innovador. El escritor no quería que la mujer pasase a ser éticamente masculina. Es más, el hombre tenía que dejarse llevar por la fantasía de aquella para crear nuevos valores con los que hacer frente a la razón técnica –acercándose a la visión nietzscheana, por mucho que ésta haya sido tachada de misógina (acerca de esto, cf. “Mujer. Mujeres. Figuras polémicas en la

Schiele y de mujeres en el de Klimt. Pues éste pintó mujeres y aquél figuras. En la obra de Schiele éstas son un elemento compositivo más. Sin embargo, Klimt retrató a mujeres. Es más, a mujeres vienesas de carne y hueso⁵¹⁶. El padre de la Secesión retrató a su coetánea. De hecho, como dijera Schorske, “lo que ofendía de Klimt era la concreción naturalista de sus cuerpos, sus posturas y posiciones”⁵¹⁷. No buscó mujeres idealizadas, no pintó diosas griegas, sino dánaes y ateneas vienesas, de lo que da fe el tratamiento de la piel de la protagonista del temprano dibujo 'Escultura'⁵¹⁸. 'Nuda Veritas' es otra mujer de carne y hueso. De un inicial tratamiento bidimensional, la que sostenía el espejo al hombre moderno adquirió pronto la tridimensionalidad. Se trataba de una mujer real, deseante. Una mujer, por otro lado, que no tiene nada que ver con el hombre. Hay muy pocas figuras masculinas en la obra de Klimt y el tratamiento que reciben es diferente⁵¹⁹. Por ejemplo, en el cuadro inconcluso 'Adán y Eva' (D220) la piel del hombre y la de la mujer son de tonos distintos⁵²⁰. Es más, la mujer se encuentra en primer plano y el hombre, extenuado, en un segundo plano. Mientras que la mujer se insinúa expectante y risueña, del hombre extenuado sólo queda una presencia fantasmagórica.

escritura de Nietzsche” de Elvira Burgos Díaz, en *Nietzsche 100 años después*, ed. Joan B. Linares (Valencia: Pretextos, 2002), 89-112).

⁵¹⁵ Cf. nota a pie no. 339.

⁵¹⁶ Esto es precisamente lo que diferencia la pintura de Klimt de la de sus antecesores (por ejemplo, de la de Makart, que también se sirvió de la desnudez en sus lienzos, aunque siempre disfrazó a la desnudez de mitología, para cubrirse las espaldas) y de la de sus contemporáneos. De ahí la naturalidad que Klimt concedía a sus modelos, la elegancia y relajación de las poses, independientemente de lo que estuviesen haciendo –cf. lo que Gilles Néret dice acerca de la moderna femme fatale del artista en *Gustav Klimt* (Londres: Taschen, 2003), 30-34).

⁵¹⁷ *Viena fin-de-siècle*, 251.

⁵¹⁸ Cf. Comini, *Gustav Klimt*, 19.

⁵¹⁹ A partir de 1909, sólo se registran figuras masculinas en 'Adán y Eva' y 'La novia'. Hay también una figura masculina en 'Muerte y vida' que no tiene fecha exacta, aunque se conoce que es anterior a 1911. De todas formas, en esta obra la figura masculina tiene un papel secundario, como parte de la torre humana que envuelve a la figura femenina, como siempre principal. La figura masculina más importante en la obra de Klimt es la que aparece en el friso de Beethoven y que Comini, y otros expertos, han interpretado en términos del superhombre nietzscheano. También hay figuras masculinas en los encargos imperiales, en el Friso de la casa Stoclet y en sus famosos abrazos, aunque en éstos el hombre siempre tiene un rol secundario, como es el caso del varón en 'El beso' (D154).

⁵²⁰ *Ibíd.*, 21.

La mujer de Klimt es fatal, como es el caso de la Salomé de sus obras 'Judith I' (D113) y 'Judith II' (D160) de 1901 y 1909 respectivamente⁵²¹. Estas mujeres parecen tener la capacidad de perder al hombre, de sacarlo de sí y llevarlo a su terreno. Se trata de mujeres seguras de sí mismas y desafiantes, con un apetito sexual voraz. Atendamos a 'Judith I'. Sigamos el análisis de Comini. La mutilación queda reflejada en tres niveles diferentes: la cabeza decapitada de Holofernes, la parte del torso de ella que queda al descubierto y la cabeza de la mujer decapitada por el lujoso collar⁵²². Judith goza a expensas de su compañero. Esto mismo queda reflejado en 'Judith II', donde la mano de ella, que parece relajarse tras el orgasmo, sujeta como si fuese una garra la cabellera del compañero: la mano se retuerce a pesar del peso de la cabeza de Holofernes. Las dos versiones de Judith y su 'Adán y Eva' son ejemplos de cómo Klimt consiguió integrar el "eros" y el "thanatos" freudianos en la figura de la mujer⁵²³. De hecho, la sexualidad de la mujer es tal que en ocasiones la figura no es capaz de hacerle frente, pues es devorada. El 'Retrato de Fritza Riedler', donde la superficie abstracta de la silla engulle a la figura, es un ejemplo de cómo la vida sacrifica incluso a sus agentes más fieles.

Por el contrario, esto no es algo específico de la mujer en la pintura de Schiele. "Eros" y "thanatos" conviven también en el sexo masculino. Aquellas obras en las que la sexualidad masculina está tratada desde la introspección, como es el caso de 'Desnudo masculino sentado

⁵²¹ Comini y otros expertos consideran que Klimt se equivocó al dar título al cuadro, con el que quería representar a Salomé (cf. *Ibíd.*, 22; Néret, *Gustav Klimt*, 29).

⁵²² Comini, *Gustav Klimt*, 22.

⁵²³ Son muchos los cuadros en los que la mujer representa tanto a la vida como a la muerte. Éste es el caso de 'Muerte y vida' (D183), cuyo mismo título lo pone en evidencia. La torre humana –que representa los diferentes estadios vitales– y la muerte son ante todo mujer. Su representación de la mujer no puede dejar de leerse en clave schopenhaueriana. Por un lado, las manos de la figura, a punto de dar el golpe final, recuerdan a las de 'Judith II' –y a las de otras tantas mujeres que retratará en pleno orgasmo. Por otro, la túnica que lleva puesta contiene un sinnúmero de símbolos que aluden al coito, como es el caso de la cruz loosiana (cf. "Ornament und Verbrechen", en *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, vol. 1, ed. Franz Glückster (Viena/Munich: Herold, 1962), 277). De esta forma, Klimt nos muestra cómo la vida logra imponerse a los individuos, a pesar del sufrimiento que conlleva. (El ciclo de la vida también quedó reflejado en 'Las tres edades de la mujer' (D141)).

(autorretrato)' [2], no tienen nada que envidiar a éstas en las que la sexualidad femenina es puesta de relieve de una forma especialmente evidente, como en el caso de las adolescentes yacientes tratadas en el capítulo anterior [71] y sobre las que volveremos después. Es más, las figuras femeninas no son más que un elemento más, puro artificio, encadenado al resto de la composición por la sintaxis que el mismo pintor ofrecía. Fijémonos brevemente en 'Modelo femenino en chaqueta y pantalones rojos brillantes' [82], analizado más adelante. ¿Verdaderamente se podría decir que la figura devorada por el color liso –dando lugar a extremidades y cabeza inconexas– que supuestamente la viste predomina sobre las ropas (las puestas y aquellas por poner), meras acumulaciones de color, después de todo?

Figuras especiales son las figuras-muñeco que el pintor introdujo en sus obras en varias ocasiones [40, 41]. En 'Dos muchachas, yaciendo entrelazadas' [41], una figura-muñeco sirve como estructura de apoyo a una figura normal. Como vimos en el capítulo anterior, en 'Pareja sentada (Egon y Edith Schiele)' [81] una figura abraza a una figura-muñeco aparatosa en primer plano. Es difícil juzgar quién juega un papel de mayor relevancia en la composición, si la figura o la figura-muñeco. En estos casos lo que parece mediar entre figura y fondo es la figura-muñeco, que cumple el papel de las estructuras analizadas a continuación. Esto pone de relieve la igualdad de condiciones entre la figura y el resto de elementos de la composición. Las figuras pueden ser transformadas y devenir mediante el uso que se hace de ellas en otro tipo de elementos compositivos.

La figura-muñeco es un recurso especialmente interesante porque muestra al tiempo que calla cosas específicas. Si las ropas en el apartado 'La cremallera' del capítulo anterior velaban a la par que descubrían, estas muñecas callan mientras llaman nuestra atención sobre aquello que les está vetado⁵²⁴. El silencio de la muñeca apunta hacia nuestra imaginación o hacia la ansiedad que observamos en el rostro de su acompañante.

⁵²⁴ Sobre esto reflexiona Cacciari en *Hombres póstumos* (pp. 89-95) en relación a las conocidas muñecas de Rilke y a los botones de Lou Andreas Salomé.

Cosas y plantas también participan de la equivalencia puesta de relieve anteriormente. Regresemos a nuestro análisis del lienzo ‘Girasol II’ [18]. Pusimos de relieve que este girasol era tratado de una forma similar a la mujer del artista en ‘Retrato de la mujer del artista, de pie (Edith Schiele con vestido a rayas)’ [1]. Aunque esta similitud nos parece suficiente prueba del carácter figural de este girasol, observemos que en la obra también se distinguen fondo (vacío), estructura (el pequeño montículo repleto de florecillas) y figura (el girasol). La semejanza entre esta disposición y la del retrato marcadamente secesionista que hiciera de su hermana ese mismo año, ‘Retrato de Gertri Schiele’ [97], insiste en el carácter figural del girasol –un montículo similar al del girasol sirve de apoyo a la figura de la hermana, que, en un fondo vacío, disfruta de la verticalidad y de la pomposidad (ambos están vestidos con sus mejores ropas) del girasol.

Las piezas de cerámica [16] destacadas en el capítulo anterior también disfrutaban del mismo carácter figural. Pusimos de relieve que cada una de ellas es presentada con el cuidado con el que el artista se acercara a niños y seres queridos (no se muestra su interior, no se desvela su secreto). Por otro lado, juntas conforman el suelo sobre el que se apoyan (el modo en que están apoyadas indica el ángulo del suelo). Por poner otro ejemplo, algunas de las sillas que veremos a continuación, como aquellas que retratara en prisión, comparten la integridad del retrato de su esposa [1] que tomamos como ejemplo básico en el presentar.

A.2. Estructuras. El significado está en el uso.

Las figuras no son capaces de fundirse con lo que las rodea debido al tratamiento lineal del artista; de ahí que, en ocasiones, se necesiten estructuras que medien con el fondo –y que éste llegue a ser otra entidad,

como las estructuras, con peso en la composición.

A.2.1. Sillas.

A pesar de que a primera vista parezca difícil hablar de estructuras en la obra del joven artista austriaco, no todo es vacío en sus cuadros. Atendiendo a ‘Madre y dos niños III’ [83], 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 lienzo⁵²⁵, 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 ejemplificación de la máxima wittgensteniana *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 retrato⁵²⁶. Schiele creó todo tipo de sillas. Algunas, como en ‘Retrato de Guido Argot’ (K D2456) de 1918, donde retratado y asiento se funden en el mismo trazo, magníficas. Uno tiene que pararse ante este sencillito dibujo para poder distinguir al sentado del asiento. La silla emerge en cuatro ocasiones, como si Schiele quisiera marcar los vértices de un segundo marco, habiendo tomado como primero los límites del papel. Todo es uno: fondo (en este caso, el color del papel), figura y estructura de apoyo.

En su pintura ‘Retrato del pintor Paris von Gütersloh’ [84], también

⁵²⁵ 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.

⁵²⁶ 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.

de 1918, Schiele obtuvo este mismo efecto⁵²⁷. 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 levanta 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.

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

⁵²⁷ Comini dedicó unas pocas páginas al estudio 'psicológico' de este cuadro en *Egon Schiele's Portraits*, 180-183.

sus figuras son torpes, rígidas, de ángulos rectos incapaces de cohabitar con la línea camaleónica que caracteriza a las últimas. Esto no puede explicarse como un estadio anterior en el desarrollo pictórico del artista. Aunque es cierto que las dos obras que nos han servido de ejemplo son de 1918, último año de vida del pintor, muchos de los casos en los que las maneras de tratar figuras y sillas no casan son de ese mismo año, como los retratos del Dr. Hugo Koller [85] y de Victor Ritter von Bauer [86]. De hecho, 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.

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 sociedad⁵²⁸. 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 (sobre todo en el caso del retrato de Victor Ritter von Bauer [86]). No deja de ser curioso que a la hora de retratar aquello que le tocaba

⁵²⁸ 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 –cf. ‘Madre y dos niños’ [83], ‘Dos golfillos’ (K D445) y ‘Muchacha con cofia’ (K D414). 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 (cf. Werner Hofmann, *Gustav Klimt* (Londres: Studio Vista London, 1972), 11), 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: “No puedes agradar a todos/ con tu hacer y tu obra de arte;/ haz justicia sólo a unos pocos;/ gustar a muchos es malo”.

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, que podría ser tomada como ejemplo para el capítulo en el que tratamos el problema de la excentricidad y la fragmentación en la obra del pintor, hace que el instrumento funcione de manera distinta a como lo hace en el dibujo y la pintura comentados anteriormente. Wittgenstein defendió en las *PU* 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* wittgenstenianos *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: ‘El arte no puede ser moderno; el arte es eterno’ [87], ‘Dos de mis pañuelos’ [88] y ‘Movimiento orgánico de la silla y de la jarra’ [89]. Entendemos estas sillas como *utensilios* heideggerianos, cuyo ser es erigido en el cuadro gracias a la extrañeza que la obra de arte produce⁵²⁹. 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’ 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

⁵²⁹ 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: ‘¡No me siento castigado, sino purificado!’ [15], ‘Una naranja era la única luz’ (K D1179), ‘¡La puerta a lo abierto!’ [14].

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)’ [2]– y las sobreviven ágilmente, adaptándose al medio. En los tres dibujos 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’ [90] de 1918. De esta obra no podemos decir que fuera un encargo, a pesar de todas las interpretaciones sin fundamento de la relación más o menos satisfactoria que Schiele tuviera con su esposa⁵³⁰. 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 retratará 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

⁵³⁰ Existen ‘teorías’ por doquier acerca de cómo Schiele no podía quedar satisfecho con el tipo de relación sexual que pudiera ofrecerle su esposa. El estudio más interesante de la huella que pudiera dejar en su pintura la relación con su esposa es de Comini (*Egon Schiele's Portraits*, 171-180).

hablar de caricatura, de máscara, de radiografía⁵³¹. 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 gastada⁵³². 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”⁵³³. 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.

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 [91] y Hans Massmann [92] y del compositor Arthur Löwenstein [93]. 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’ de 1906. Klimt solía tratar distintas áreas de sus cuadros bidimensionalmente, como los vestidos –ver el cuadro ‘Adele Bloch-Bauer

⁵³¹ 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’ [41], dibujo en el que el rostro de la derecha parece, literalmente, de juguete.

⁵³² *Antología*, ed. Joan B. Llinares, trad. Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña (Barcelona: Península, 1988), 44.

⁵³³ *Ibíd.*, 44.

I' de 1907 (D150)–, los tocados –‘Retrato de Fritza Riedler’ de 1906– o los asientos⁵³⁴. 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 –ver ‘Peral’ de 1903 (D134). La diferenciación llega incluso a cargarse de significado, pues Klimt se sirvió de dicha oposición para distinguir entre lo ideal y la realidad⁵³⁵. Si atendemos al famoso Friso de Beethoven, los ‘ángeles del arte’ –las ideas– están tratados en dos dimensiones, mientras que las furias –la realidad– están tratadas en tres. Otro ejemplo encontramos en el Friso Stoclet, donde la ornamentación bidimensional despliega el contenido erótico de la obra⁵³⁶.

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

⁵³⁴ Comini llama la atención sobre el contraste entre los ornamentos (tratados en dos dimensiones) y la plasticidad del rostro en los dos cuadros mencionados, cf. *Gustav Klimt*, 16.

⁵³⁵ Cf. “Absolutely engulfed in the Beauty of Illusion”, contribución de Stephan Kojá a *Gustav Klimt: Landscapes*, ed. Stephan Kojá (Londres: Prestel, 2006), 37-38.

⁵³⁶ *Ibíd.*, 46 (nota a pie no. 33).

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 indistintamente⁵³⁷. 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.

Como Janik explica en su capítulo dedicado a Loos en *Assembling Reminders*⁵³⁸, el arquitecto luchó con la navaja krausiana contra los clichés sobre el gusto prevalecientes en la vieja Viena. 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 sociedad⁵³⁹. 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 nieve⁵⁴⁰. 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

⁵³⁷ Karl Kraus, *Schriften*, vol. 8 (Frankfurt: Suhrkamp, 1987), 341.

⁵³⁸ Para la relación entre Loos y Wittgenstein, cf. *Assembling Reminders*, 163-182.

⁵³⁹ “Architektur”, en *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, vol. 1, 102.

⁵⁴⁰ “Regeln für den, der in den Gebirgen baut”, *Der Brenner* 4, no. 1 (octubre 1913): 40-1. El manifiesto se publicó por primera vez en el *Jahrbuch der Schwarzwald’schen Schulanstalten* en Viena, pero después lo volvió a publicar Ludwig von Ficker en *Der Brenner* en Innsbruck.

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 sociedad⁵⁴¹.

Por otro lado, se encuentran también sillas bien definidas que están siendo usadas claramente, como sucede en el cartel para la Exposición de la Secesión ‘Los amigos (Mesa redonda)’ [94] que Schiele realizara en 1918. 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*⁵⁴². 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

⁵⁴¹ Según Loos, mientras que el arte es revolucionario, los artefactos sólo pueden ser funcionales, pues está en su naturaleza el ser conservadores. Cuando nos enfrentamos al retrato que Schiele hiciera del que fue su cuñado, el pintor Peschka [91], no estamos juzgando el cuadro en su totalidad, sino sencillamente el tratamiento que recibe una silla que no está ahí por sí misma, que no está siendo usada. Más adelante discutiremos si durante esa primera etapa la pintura de Schiele se opone a las máximas loosianas.

⁵⁴² 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.

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 mismas⁵⁴³.

Finalmente, podemos enfrentarnos al cuadro de 1917 del que partíamos, ‘Madre y dos niños III’ [83], en el que las mismas figuras son sillas: figuras-silla⁵⁴⁴. Se observan en las esquinas inferiores del cuadro dos

⁵⁴³ Esto no sucede, por ejemplo, con los bocetos de asientos que Schiele realizara antes de llevar a cabo retratos de figuras sentadas, como se puede observar en el dibujo ‘El sillón del Dr. Hugo Koller’ (K D2495) de 1918. En este dibujo el sillón está para ser ocupado. Vacío, sin más; no convoca.

⁵⁴⁴ 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. Friedrich Perzynski, *Hokusai* (Leipzig: Delhagen & Klafing, 1904), 83. Además, el artista tuvo acceso a la obra de Gaston Maspero sobre arte egipcio de gran éxito en su época (*Geschichte der Kunst in Ägypten* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1913)), 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 diesen 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

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 motivos⁵⁴⁵ 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 fantasmagóricos⁵⁴⁶. El hecho de que el conjunto responda a un esquema triangular, como puede observarse especialmente en el boceto⁵⁴⁷, 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

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).

⁵⁴⁵ 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' (K D1799), 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. 510.

⁵⁴⁶ 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.

⁵⁴⁷ El boceto al que nos referimos quedó recogido en la vigésima página del que es conocido como el octavo cuaderno de bocetos del artista (Nebehay, *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, 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.

esté latente⁵⁴⁸.

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’ [95], ‘Retrato de Arthur Roessler’ [96] y ‘Desnudo masculino sentado’ [2]. 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’ [96], en ‘Desnudo masculino sentado’ [2] 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’ [95], las direcciones de los muslos no son perpendiculares, sino paralelas. A pesar de que la configuración de la

⁵⁴⁸ El dibujo ‘Mujer sentada con vestido negro (Valerie Neuzil)’ (K D1124) de 1912 puede ser considerado otro ejemplo de silla latente, pues el aspecto de estar sentada de Valerie es tal que confundimos su tacón izquierdo con la pata de una posible silla, al modo en que las patas quedaban marcadas en ‘Madre y dos niños III’ [83].

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 civilización⁵⁴⁹. 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 rodean⁵⁵⁰. 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.

A.2.2. Elogio a la cuerda floja.

Son muchas las ocasiones en las que las figuras de Schiele realizan acrobacias. Sin embargo, hay pocas obras en las que quede huella de la cuerda floja empleada por ellas. ‘Funámbula’ [38] es una excepción.

⁵⁴⁹ Cf. “Ornament und Verbrechen”, en *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, vol. 1, 276-288.

⁵⁵⁰ Loos defendió que no todos sus coetáneos vivían en el mismo momento, esto es, que no necesariamente todas las personas se encuentran en el mismo grado de desarrollo cultural en un lugar y tiempo determinados: “el ritmo de la evolución cultural sufre a causa de los rezagados. Yo quizá vivo en 1908; mi vecino, sin embargo, hacia 1900; y el de más allá, en 1880” (*Ibid.*, 280). El campesino austriaco, según Loos, vivía anclado en el siglo XII (y, sin embargo, el arquitecto moderno tenía mucho que aprender de él, como vimos en relación a su manifiesto “Reglas para construir en las montañas”, cf. nota a pie no. 540). Loos toleraba los ornamentos del campesino; nunca los del arquitecto. Distinguió entre los ornamentos producidos por aquellos que pueden disfrutar de una sinfonía de Beethoven y por los que no (*Ibid.*, 287-288). El carpintero necesita del ornamento para salirse de sí y de lo que le rodea, el que puede disfrutar de la sinfonía, no. Este último, al que estuvo dirigida toda su crítica, es *el arquitecto*, hijo pródigo de la *Secesión*.

Este dibujo es un magnífico testimonio de aquel temprano deseo de Schiele de sobrevolar la ciudad – aquello a retratar – como un ave de presa. El joven pintor se colocaba por encima de lo que nosotros sólo hemos podido admirar desde las gradas del público: el equilibrista circense ejerciendo su profesión. No es de extrañar que haya capítulos de libro sobre nuestro artista que insistan en su perspectiva a vista de pájaro⁵⁵¹. En el dibujo aludido, la tensión de la figura parece quedar recogida en las piernas; como si el torso erecto, liviano, se limitara a no entorpecer el milagro conseguido por ellas. El hecho de que la mayor parte del color aplicado en la composición quede recogido en las extremidades inferiores (en la estructura que las soporta y en la media de la pierna izquierda), asegura que centremos nuestra atención en éstas. Sólo por la posición forzada del cuello nos damos cuenta de que la tensión recorre a toda la figura, a pesar de su agilidad. Y es una vez más el uso del color el que nos empuja a fijarnos en ese cuello, adornado por un pequeño collar con ecos del verde de la estructura y del azul añil de la media.

Al tiempo que la figura casi no lleva color (aparte de la media y del collar, elementos que no constituyen a la figura, sino que la complementan, apenas se aprecian tonos rojizos –en el vello púbico, en la rodilla derecha y en los pezones– y grises –que resaltan puntos anatómicos importantes, como la pelvis, la clavícula y las primeras costillas⁵⁵²), la estructura, ya sea cuerda floja o barra de equilibrio, está claramente demarcada por el uso del color verde. Una superficie de color –dado que aunque Schiele aplicase más luz en el centro no llegó a conseguir la tercera dimensión– logra servir de apoyo a la manifestación misma del volumen, pues el artista configuró a la acróbata haciendo uso, una vez más, de tres ejes ortogonales, el torso y cada una de las piernas, subrayados por la sutil omisión de los brazos.

⁵⁵¹ Cf. ‘El mundo a vista de pájaro’, en Fischer, *Egon Schiele*, 46-67. Cabe destacar que Adalbert Franz Seligmann puso de relieve esta cualidad del artista en el obituario que escribiera en 1918 para Neue Freie Presse, recogido en *LBG*, 489.

⁵⁵² No deja de ser curioso que el pintor aplicase tonos grises en puntos anatómicos que deberían ser resaltados mediante luces al ser subcutáneos. Esto lo analizamos en mayor profundidad en el siguiente capítulo, en ‘Inversión’ (B. 9).

Por el contrario, en 'Semidesnudo femenino de rodillas' (K D1946) y en 'Semidesnudo de rodillas, echado hacia la izquierda' [143], no hay estructura alguna⁵⁵³. Estas incómodas posturas, que no pueden sino ser consideradas ejercicios gimnásticos o de danza contemporánea⁵⁵⁴, se realizan sin un medio (como una colchoneta o una alfombra gruesa) que amortigüe la concentración del peso del cuerpo sobre las articulaciones de la rodilla y el codo. Además de la falta de este tipo de estructuras-facilitadoras, encontramos omisiones aún más importantes, que convierten en imposible lo que sucede, como en 'Desnudo masculino reclinado con tela verde' (K D665) de 1910, pues es necesaria una estructura que permita dicha contorsión. Esta necesidad queda subrayada si comparamos este dibujo con 'Mujer reclinada con medias malvas' (K D1253) de 1913, donde una mujer en una postura similar apoya el torso, a partir de la pelvis, sobre una especie de sillón. Como 'Desnudo masculino reclinado con tela verde', hay muchas figuras en posiciones poco alejadas de la que acabamos de ver que no disponen de tal apoyo.

A veces consiguió estas poses inverosímiles modificando la posición del dibujo mediante la firma, como vimos en relación a 'Semi-desnudo reclinado con medias negras' [51], donde la verticalidad se ha impuesto a una posición claramente horizontal. Éste también es el caso de 'Desnudo femenino con los brazos a la cabeza' (K D1284) de 1913, que Schiele debió firmar con un giro de 180° o 90°, estando originalmente la modelo con el antebrazo derecho y la parte superior de la espalda apoyados en el suelo o con el codo y la rodilla derechos apoyados en el suelo respectivamente.

Al contrario de lo que sucedía en 'Funámbula' [38], dibujo con el que abrimos esta sección, también se omiten barras. En 'Desnudo de rodillas' [152], nos damos cuenta de que la figura ha de estar colgada de una barra, ya que es literalmente imposible sostener una pose con las rodillas

⁵⁵³ En 'Autorretrato desnudo, en cuclillas' (K D1855) de 1916, hallamos una figura en una postura digna también de un buen gimnasta o bailarín, aunque con menos tensión en las rodillas.

⁵⁵⁴ No somos los únicos en reconocer una disciplina física tras este dibujo (cf. Fischer, *Schiele*, 111).

dobladas formando un ángulo recto y la pelvis tan desencajada⁵⁵⁵. ‘Desnudo femenino con camisa levantada’ (K D1254) de 1913 es otro ejemplo de una mujer casi en la misma posición y en cuyo cuerpo no se aprecia eje continuo alguno de equilibrio. En ambos casos los brazos se salen del papel, pudiendo estar colgados, como decíamos, de una barra. La tensión que parecen recoger, sobre todo en el primer caso, pues en el segundo sólo queda visible la axila derecha, es coherente con nuestra hipótesis.

Otras veces, las estructuras se disfrazan, incluso se podría hablar de un intento de personificación –muy peculiar– de las mismas. ‘Dos muchachas, yaciendo entrelazadas’ [41] presenta a una muñeca que sirve de superficie de apoyo a un cuerpo absolutamente contorsionado⁵⁵⁶. ¿Acaso no parece que estemos ante una estructura que tuviera que justificarse en un cuerpo? Como no le salió bien la jugada –no podía ser de otra forma, pues ya lo decía Nietzsche acerca de Wagner, no es suficiente con disfrazarse–, la añorada carne se torna trapo. Es más, parece que es la figura principal, nuestra contorsionista, la que justifica dos veces su postura: por medio, en primer lugar, de la existencia de la muñeca y, en segundo lugar, mediante el disfraz de ésta en tanto estructura.

En contraposición a tanto maquillaje fallido, en ‘Luchador’ [32] es la misma pose la que ofrece el contexto, exigiendo los lugares de todo lo que falta. Y como dijera Heidegger de los templos griegos, la pose, con sus exigencias, *erige* lugares. A primera vista, la figura parece a punto de lanzar un discóbolo. El escorzo, marcadamente tridimensional, nos hace situar el instrumento, ocultado por el cuerpo, en la mano derecha. La mirada de este luchador (“adiscobolado” por la autora) está distintamente concentrada en un punto fuera del papel, indicando otro lugar⁵⁵⁷: el allí hacia el que se

⁵⁵⁵ El término ‘desencajada’ lo tomamos del ámbito práctico de la danza y no de la anatomía. Una pelvis desencajada es aquella que no está en el eje de equilibrio del cuerpo. Acerca de cómo Schiele daba prioridad a la composición por encima de toda ley de gravedad posible, cf. “Drawing and a New Sexual Intimacy”, 16-17.

⁵⁵⁶ Como ya señalamos, no sería la única figura de Schiele que se agarra a sujetos deshumanizados [40, 81].

⁵⁵⁷ Este recurso no es tan frecuente como pudiera parecer, pues las figuras de nuestro pintor suelen mirar al espectador sin tapujos (un punto fuera del cuadro, sí, pero no un lugar), cf. Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele* (Munich: Prestel/Albertina, 2005), 346-348.

dirigen todas las fuerzas. Y es que no sólo lo apunta la mirada, sino el torso entero en toda su “puntiagudez”: si nos damos cuenta, la línea recta perfecta que une cabeza y trasero corrige en un espacio bidimensional el ligero estrabismo del ojo derecho, apoyando la dirección del izquierdo. Hacia la izquierda nos empujan, también, ambos codos, cual flechas torpes, y, sin embargo, flechas. Si atendemos ahora a las piernas y las tomamos junto al tronco como un todo, observamos cómo conforman un ángulo semejante al contenido en el brazo izquierdo, subrayándolo.

Entre los dibujos de la misma época, aparecen otras figuras deportistas, como ‘Autorretrato en cuclillas’ (K D1424) de 1913. Es difícil no imaginar la pista de atletismo común a este dibujo y al anterior. Si nuestra variante del discóbolo situaba la pista como fondo irremediable al giro del torso, este corredor marca con los pies y la rodilla izquierda su dirección. Una vez más la figura mira fuera del cuadro. Y de nuevo la rodilla izquierda marca en un campo bidimensional imaginario el punto al que se dirigen los ojos. La pierna y el brazo derechos, paralelos al muslo izquierdo, insisten en la dirección de este último. Si la profundidad queda establecida por la distancia creada por las piernas y los escorzos del antebrazo derecho y del torso, la lateralidad, ya indicada por ambas rodillas se enaltece con el espacio abierto por el brazo izquierdo, que forma casi un ángulo recto.

Somos conscientes de que podemos parecer aventurados al tomar estas figuras como un lanzador de discóbolo y un corredor respectivamente, cuando Schiele y los estudiosos de su pintura se han referido al primero en términos de luchador y al segundo como autorretrato en cuclillas. Sin embargo, lo interesante de nuestros atletas es precisamente el que nadie nos indique que lo sean, sino que lo hagan ellos mismos: que la pose se *muestre* y *los muestre* como tales, volviendo a Wittgenstein.

A.2.3. Telas y no de araña.

Definamos nuestro campo de trabajo especificando qué vamos a dejar fuera. En ‘Retrato de Gertri Schiele’ [97], donde es fácil reconocer la influencia de Klimt⁵⁵⁸, las ropas están tratadas con un toque estrictamente decorativo, pues éstas ni siquiera sirven como tales. Schiele, contagiado de secesionismo, no logró que las ropas se usasen. Éste también es el caso del lienzo ‘Autorretrato desnudo con pañería ornamental’ (K P154) de 1909 y del dibujo ‘Muchacha de pie con tela de cuadros’ (K D541) de 1910. Tanto en uno como en otro sucede lo que con el sillón secesionista del retrato del pintor Anton Peschka [91]: las telas, lejos de estar ahí por sí mismas, solventan problemas compositivos. En ‘Muchacha de pie con tela de cuadros’ (K D541), por ejemplo, Schiele llevó al extremo la complicidad entre cuerpo y telas propia de cuadros de Klimt como ‘El beso’ de 1907-8 o ‘Adele Bloch Bauer’ de 1907. Si el pintor más longevo se sirvió de círculos, ojos y triángulos, entre otras cosas, para enfatizar la sensualidad de sus mujeres vienesas, Schiele compaginó, por un lado, el diseño a cuadros de la tela que envuelve a la muchacha con los ángulos rectos que forman ambas muñecas de la figura y, por otro lado, la delicada línea del contorno del cuerpo con las estrechas líneas dobles que encierran a los cuadros. No es de extrañar que en el título de la obra no se hable de vestido, sino de tela, pues ésta no viste a la figura.

El artista, por tanto, utilizó vestidos y telas para solucionar algunos de los problemas compositivos de sus cuadros. En esta sección vamos a defender que, en múltiples ocasiones, los usó como estructuras, como vimos que sucedía en el retrato de Friedericke Maria Beer [67]. Dejaremos fuera, entonces, tanto las ropas puramente ornamentales como aquellas que se limitan a vestir, como ‘Niña que duerme’ (K D769), ‘Niña con vestido de

⁵⁵⁸ El tratamiento bidimensional de las ropas propias de Klimt lo encontramos en varios trabajos del mismo año: como ‘Autorretrato con dedos extendidos’ (K P153) y ‘Joven arrodillado ante Jesucristo’ (K P152). En el último, lo ideal, Dios, está representado bidimensionalmente, gracias a los ropajes. Cf. nota a pie no. 535.

lunares para polca' (K D786), 'Mujer con espejo' (K D1744) o 'Retrato de la mujer del artista, de pie (Edith Schiele en vestido a rayas)' [1]. Pero no sólo se esfuerzan por vestir las telas. Al protagonista de 'Girasol II' [18] parecen vestirlo sus hojas. Este estilizado lienzo de 1909, de corte secesionista, es estrictamente decorativo. De ahí que las hojas no funcionen como tales y recuerden a ropas.

Para apoyar nuestra hipótesis, utilizaremos como contraejemplo uno de los retratos que éste realizara de un niño, 'Ferdinand, hijo del Sargento Kofron, Mühling' (K D1816) de 1916. En este dibujo, donde sólo se representa una cabeza encuadrada mediante un óvalo que recuerda a un espejo, no hay ropa. Defendemos que el óvalo es necesario sólo y exclusivamente porque se ha prescindido de todo ropaje. De hecho, nuestro pintor sólo recurrió a este tipo de estructuras, tan evidentes, cuando optaba por omitir las vestiduras (e incluso gran parte del cuerpo de la figura) y si en ocasiones sucede lo contrario es porque éstas son ornamentales y no estructurales. La línea del óvalo en este dibujo sirve de estructura al sujeto, intenta explicarlo, justificarlo. Ése es el objetivo también de los vestidos de las figuras que veremos a continuación.

Empezaremos nuestro recorrido por un dibujo de 1916 en el que aún encontramos rasgos claramente secesionistas⁵⁵⁹: 'Retrato de niño (Anton Peschka)' [8]. En este dibujo de su sobrino, las ropas que envuelven al pequeño lo violentan de tal forma que lo mantienen de pie al tiempo que parecen alargar su tronco hasta conseguir que parezca el de un cabezudo. La pose y el diseño del ropaje recuerdan al tan conocido retrato que hiciera nuestro artista de Friedericke Maria Beer [67], por cuya rigidez fue tan criticado en su día⁵⁶⁰. Hay que tener cuidado y no entender la complejidad del traje de esta señora como mera ornamentación, pues claramente el vestido somete a la figura a la determinada pose en que se encuentra. La variedad de colores y de formas que lo constituyen contribuyen al tormento de la figura.

⁵⁵⁹ Compararlo, por ejemplo, con el óleo de Klimt 'Bebé' (D221) de 1917-18.

⁵⁶⁰ Cf. nota a pie no. 427.

Esto se hace más evidente cuando se tienen en cuenta tres de los bocetos en papel que Schiele realizara para este cuadro en 1914: ‘Mujer con brazos levantados (Friedericke Maria Beer)’ (K D1601), ‘Vista de espaldas de muchacha con manos levantadas (Friedericke Maria Beer)’ (K D1598) y ‘Friedericke Beer con vestido a rayas y brazos levantados’ (K D1597). En ellos el vestido impone a la protagonista tres poses devoradoras. Finalmente Schiele se quedó con una variante de los dos últimos. El resto de los bocetos que produjera, donde el vestido se representa como un elemento exclusivamente decorativo, no tienen nada que ver con el resultado de su estudio.

El dibujo con el que abrimos el párrafo anterior no es el único caso en el que Schiele se sirvió de ropajes para resolver la relación entre figuras de bebés o de niños pequeños y el fondo. Esto no es de extrañar, pues la delicadez de un bebé suele necesitar de más respaldo estructural para llenar el lienzo o papel, al igual que un bailarín de corta estatura ha de esforzarse más que uno igual de valioso pero más alto para ganarse todo el espacio de un escenario. Si ‘Bebé en una manta (Anton Peschka, Jr.)’ (K D1815) y ‘Niño con mangas verdes (Anton Peschka, Jr.)’ (K D1813) son similares a éste, sólo que con menos color, la estructura creada por el vestido sostiene, sin forzar tanto, a la pequeña en ‘Niña’ (K D1817), donde el marcado contorno del dibujo crea un espacio que levanta a la protagonista. Al igual que el vestido justifica la pose en tres cuartos de esta niña, los ropajes del niño con mangas verdes permiten el perfil de la figurilla al tiempo que acartonan sus bracillos en el aire, pues su rigidez –subrayada por el hecho de que casi todo el color de la composición quede recogido en los brazos, a lo que ya apunta el título– es tal que parecen falsos.

En ‘Niña pequeña de pelo rubio con vestido rojo’ [9] –como los tres anteriores, de 1916–, el vestido de la pequeña también juega un papel importante en la composición. El borde del vestido subraya la inclinación de la barbilla de la niña, insistiendo en la dirección de su mirada, apuntada por las puntas de los zapatos. No es de extrañar que Schiele utilizase un color

más claro para el borde del vestido, que señaló con una cinta bien gruesa, cuyos tonos están entre el dorado del pelo y el color de la tez de la figura, pues así insistía en la dirección ya mencionada. Los vestidos o ropajes varían: unas veces llenos de color, como en el último dibujo que hemos comentado; otras sin color alguno, como en el penúltimo.

Las ropas en ‘Muchacha campesina medio crecida, de pie’ [137] de 1912 subrayan las cualidades principales de la protagonista: una niña tímida, titubeante. Aparte del rostro y del antebrazo y la mano izquierdos, que la niña intenta apartar de nuestra vista, el resto del cuerpo no sólo está vestido, sino también cubierto. De perfil, la figura apenas nos muestra la espalda; es más, el vestido, tal y como la niña trata de escabullirse de nuestra mirada, se encarga de que seamos incapaces de sacar nada en claro de su fisonomía. Éste, además, nos manda una señal equívoca, pues debido a la fuerza de sus colores, está muy presente en la composición y, sin embargo, esconde⁵⁶¹.

En ‘Desnudo de pie con piernas abiertas y chal amarillo-marrón’ [62] y ‘Desnudo femenino reclinado sobre pañuelo rojo’ (K D1498), ambos de 1914, las figuras tienen sobre la cabeza y parte del torso una especie de chal. Los dos dibujos son muy parecidos, sólo que en uno la figura está tumbada y en el otro de pie. Si atendemos a los rasgos de la modelo en ambos casos, llegamos a la conclusión de que es probable que se trate de la misma persona. En los dos dibujos el manto con el que se arropa la figura va más allá de uno de los extremos del papel (en el primero, el chal se confunde con las medias que son del mismo color, es más, parece que se transforma en éstas; en el segundo, el manto claramente sobresale de la composición) y no llega a tocar el opuesto, formando una especie de caperuza monacal⁵⁶². Estas telas, aparentemente vestiduras, ni visten ni ocultan en absoluto, sino que otorgan entidad a la figura, que parece no tener suficiente con sí misma para existir.

⁵⁶¹ Este cuadro nos servirá como contraposición para el capítulo dedicado al mostrar.

⁵⁶² Un magnífico ejemplo de caperuza, quizás incluso más claro que los anteriores, lo hallamos en un dibujo del mismo período: ‘Mujer en cuclillas con pañoleta verde’ (K D1500).

Casi lo mismo sucede en ‘Muchacha desnuda con manto amarillo’ (K D779) de 1911, donde una niña se asemeja a una virgen gracias a un manto que le cubre la cabeza y que le llega bien por debajo de la rodilla. El manto, al tiempo que le da entidad, subraya la delgadez del cuerpo de la figura, dejando entrever tan sólo una delgada línea de un torso aún por desarrollar los característicos volúmenes femeninos. Esta delgadez es enfatizada por los muslos, que doblan la apuesta al dividir en dos al torso, lo que, en un primer vistazo, parecía imposible. El espacio que queda expuesto entre los muslos, mucho mayor de lo que uno espera, insiste en dicha cualidad de la muchacha. Ahora bien, el que en el caso de la muchacha el manto no sobrepase los límites del cuadro no es gratuito, pues esto subraya aún más el carácter estructural de sus ropas. Se trata de una estructura muy fuerte, claramente, un triángulo. Es más, recuerda a una pirámide egipcia: por un lado, hay ecos del color de la arena en el manto y, por otro, el color azul, entre los muslos, clama al cielo, que es lo único capaz de enfrentarse a esos milagros de la arquitectura. Además, la bidimensionalidad y la posición frontal de la figura parecen convertir nuestra estructura en un sarcófago cuyos mecanismos de apertura fueran de último diseño.

Podemos hablar de un paso más en este otorgar realidad propio de las estructuras-vestido. Fijémonos en el protagonismo de la tela en ‘Moa’ [98], donde la bailarina parece estar en mitad del proceso de desvestirse. Mientras que la parte superior de la figura está completamente a la vista, a partir del abdomen no es así, pues sólo hallamos vestido. Éste parece sostener a la bailarina, sirviéndole de pelvis y de extremidad inferior. Si ponemos más atención, nos damos cuenta de la dificultad que supone el dilucidar qué es lo que la figura está haciendo. Nuestra propuesta de que se está desvistiendo no sólo es demasiado aventurada, sino que parece que, en realidad, la figura no hace nada: que esas telas no son tales, sino parte del cuerpo de la figura, en concreto, la que creemos cubierta. Y el miedo a la desaprobación que parecen tener los ojos de la protagonista podría ser una respuesta a nuestra perplejidad frente a ese cuerpo de colores “atelado”. A

esta impresión contribuye que el antebrazo derecho termine en una especie de muñón que se asemeja a las líneas desiguales que componen el vestido. De hecho, hallamos el mismo color naranja del brazo en tres líneas de éste. Además, el color de su piel es tan sólo más claro que ese naranja y el color del pelo también lo hallamos en esta falda anatómica, lo que aboga por la unión de los que creíamos cuerpos absolutamente extraños, pues incluso subordinábamos uno (que habíamos identificado como un vestido) al otro, la figura.

Esta fusión también la hallamos en los autorretratos que hiciera en prisión. Las escuálidas figuras no pueden sostenerse por sí mismas, necesitan de unas ropas que, al tiempo que las constituyen, están por aquello que el artista fue en un tiempo mejor (antes de ser encarcelado). La amplitud de las vestiduras pone de relieve cómo fue ese cuerpo antes de verse sometido al encierro⁵⁶³. En ‘Estorbar al artista es un crimen, como cortar un capullo en flor’ [26], las ropas tienen vida propia, toda la vida que le falta a la figura: en primer lugar, la camisa le levanta el hombro a la altura de las cejas, algo absolutamente imposible, y, en segundo lugar, al tiempo que la parte de arriba de la especie de uniforme anaranjado que lleva puesto gira hacia atrás el torso hasta que no queda rastro alguno de la extremidad superior derecha, el pantalón trae hacia delante el muslo derecho. Éstas no son las únicas participaciones de las telas en esta composición, pues una construcción “atelada” en la parte inferior izquierda del papel –de un color cercano al que sería el complementario del naranja de las ropas, de modo que la figura es aún más empujada hacia delante–, sostiene a una figura que parece volar.

El aire espectral de este trabajo se debe en parte al hecho de que sólo veamos de la figura el rostro, como si se tratase de un fantasma, dado que

⁵⁶³ No debe pasar inadvertido el carácter ascético que Schiele solía atribuirse y con lo que relacionó el período que pasó en prisión. De ahí que en ‘Autorretrato en hábito blanco de monje’ (K D1171) y ‘Autorretrato’ (K D1172), dos dibujos también de 1912, la relación entre las ropas y las figuras sea igual que las que acabamos de describir. El monje o el asceta, como el artista que sufre, no tiene cuerpo, es etéreo; su alma emerge de sus ropas.

manos y pies brillan por su ausencia, lo que no deja de producir estupor debido a la importancia que las manos tienen en la pintura de Schiele⁵⁶⁴. Éstas tampoco aparecen en ‘¡Prisionero!’ (K D1188), donde las ropas, que forman una especie de masa “amontañada” grisácea, son las únicas que ofrecen refugio a la figura. Una vez más, del cuerpo del artista tan sólo tenemos acceso a un rostro demacrado, cuyos tonos gélidos consiguen que éste no desentone con los grises de la montaña. Lo mismo sucede en ‘Por el arte y mis seres queridos resistiré contento hasta el final’ (K D1189), donde, por el contrario, las manos sí aparecen, destacando por la desesperación que sostienen. El tratamiento de las telas en estos dos últimos dibujos es más abstracto que en los otros autorretratos como prisionero, pues aquí ya no queda huella alguna del uniforme de prisión⁵⁶⁵. Si en el penúltimo dibujo las telas sirven de cobijo a la figura, en el último parecen devorarlo desde dentro y ser las culpables del estado en que se encuentra.

‘Desnudo femenino con pañoleta de colores’ (K D904) de 1911 es otro ejemplo de telas-devoradoras: dos columnas de tela situadas en la intersección entre la pelvis y los fémures devoran a una figura femenina presentada de espaldas, subrayando su incapacidad para sobrellevar la situación. De ahí, la pérdida de equilibrio del torso y el intento desesperado por parte de los brazos de agarrarse a algo. La pañoleta tampoco ayuda, pues parece que le cubre toda la cabeza, dificultándole la visión. El hecho de que utilizase tonos muy oscuros, incluso el color negro, para tratar las columnas enfatiza su efecto devorador.

También en prisión, al igual que se dedicara a las sillas solas, Schiele pintó telas, como aquellos pañuelos sobre las sillas de ‘Dos de mis pañuelos’ [88] que estudiamos en la primera sección de este capítulo. En ese dibujo, aparte de los pañuelos, hay un trozo de tela que cuelga del respaldo de la silla, en concreto, unas medias verdes. Esta prenda es la protagonista en ‘Recuerdo de los calcetines verdes’ (K D1183), donde aparece sola y en primer plano sobre el respaldo de una silla presentada de espaldas y vista

⁵⁶⁴ Cf. *Schiele in Prison*, 91.

⁵⁶⁵ El uniforme también aparece en ‘Me encanta la antítesis’ (K D1187).

desde arriba. También hay una tela que cuelga de la silla del centro de ‘El arte no puede ser moderno; el arte es primordialmente eterno’ [87]. Todas estas prendas colgantes son de colores luminosos y muy llamativos. De la misma forma, en ‘La naranja sola era la única luz’ (K P1179), todo el color está repartido entre la pieza de fruta, el almohadón y las telas que rodean a la primera. Estos pañuelos y calcetines son *utensilios* heideggerianos. Como dijera Heidegger acerca del lienzo ‘Par de botas’ de Van Gogh en *El origen de la obra de arte*, “ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato”⁵⁶⁶, el extrañamiento conseguido por estos dibujos nos ha descubierto la naturaleza de un pañuelo y un calcetín.

Hemos de dar aquí un paso más en nuestro estudio en torno al uso de la estructura-silla de nuestro artista. En los casos del párrafo anterior, la personificación de las telas es lograda gracias a que otro objeto, una silla, les sirve de estructura. De hecho, una silla coloca la prenda rememorada en primer plano en ‘Recuerdo de los calcetines verdes’ (K D1183) y otra funciona como vitrina de exposición a unos pañuelos tan bien extendidos que parecen consecuencia del más severo ejercicio de introspección en ‘Dos de mis pañuelos’ [88]. La perspectiva es tal en ambos dibujos que no nos queda escapatoria: nos vemos forzados a concentrarnos en las telas. La silla les otorga un carácter “figural” a los pañuelos y a los calcetines. Por lo tanto, más que de personificación, se ha de hablar de “figuración”.

* *

Aparte de las recién estudiadas telas-figuras, hasta este momento hemos analizado telas que visten a las figuras, a veces violentándolas y otras subrayando su personalidad, otras que, aunque aparentemente vestiduras, son dadoras de realidad e, incluso, creadoras de realidad, y, finalmente, telas-anatómicas, que, como las últimas, simulan vestir cuando forman parte del cuerpo de la figura. A continuación nos enfrentaremos a los casos en los

⁵⁶⁶ *Caminos de bosque*, 25.

que las telas ni siquiera en apariencia visten. Comenzaremos por aquellas que sirven de lugar de reposo a las figuras.

Como sucede en ‘Desnudo femenino de pie’ (K D778) de 1911, Schiele nunca dejó de imponer a sus figuras la horizontalidad, una horizontalidad en ocasiones tal que le daba a él, como ya vimos en la sección anterior, la posición de todopoderoso, pues las llegó a visualizar como si estuviera colocado en el techo. No estamos de acuerdo con el título que se ha dado a este dibujo, pues la figura no está de pie, sino echada en la horizontal, aunque entendemos que el punto de vista privilegiado e inverosímil por el que el joven artista optó lleve a equívocos. El delicado cuerpecillo de la joven no le pareció suficiente al pintor para mantener el peso de la composición, de ahí que le hiciera valerse de una especie de pañoleta. Algo similar sucede en ‘Desnudo sobre tela de color’ [99] del mismo año, aunque en este caso la tela tiene tanto color y volumen que parece luchar contra el protagonismo de la figura. En ambas ocasiones, la tela crea la horizontal que sirve de apoyo a las figuras; es más, probablemente, si nuestro joven artista hubiera prescindido de las pañoletas sería mucho más difícil reconocer la posición horizontal de las figuras, dado el peculiar punto de vista elegido por el creador.

La definición de la estructura-alfombra puede llegar a variar en gran medida de una obra a otra. Vamos a comparar dos dibujos en los que el tratamiento de este elemento es muy diferente. En ‘Desnudo reclinado con medias negras’ (K D795) de 1911, la alfombra no es más que una mancha informe de color. El color está por la tela. Ahora bien, debido a la manera en que éste está aplicado (la dirección de las pinceladas es irregular, con una insistencia en la verticalidad en la parte inferior que amenaza la horizontalidad de la figura), la mancha-alfombra se asemeja a un agujero negro que estuviera a punto de tragarse a la figura. Ésta, impotente, está comprimida: sin apenas volumen, se nos presenta como una delgada línea manca. Por el contrario, ‘Modelo rubia desnuda, sentada sobre una tela azul y marrón’ [100] de un año más tarde presenta una alfombra muy bien

delimitada. Su grado de definición es como el de la estructura-cuerda-floja de 'Funámbula' [38], dibujo con el que empezamos la sección anterior (no es de extrañar que hayan sido catalogados como tan próximos en el tiempo). La presencia de la alfombra es tal que los muslos se aplanan, fundiéndose con ella, diferenciados, exclusivamente, por el tono de color. La bidimensionalidad de las extremidades inferiores está brutalmente enfrentada al voluminoso torso de la figura, cuyo brazo, en primer plano, incluso se sale del papel. Si en el primer caso la alfombra era un agujero, aquí marca la dirección del suelo; es más, constituye el plano primordial de la composición y le otorga perspectiva.

Ahora bien, también hay alfombras-ornamento. En 'Madre joven' [101] encontramos una alfombra muy peculiar de tonos apagados y diferentes formas decorativas. Si comparamos este lienzo con 'La muerte y la muchacha' [66] o 'Transfiguración (Los ciegos II)' [69], observamos que apenas hay diferencia entre el escenario recreado en la alfombra a la que se agarra la joven madre y los paisajes que conforman el fondo de estas dos obras. Esta alfombra-paisaje, sin embargo, no sólo no ocupa toda la composición, sino que parece echada sobre una especie de sillón. Además de ser una compleja masa de colores y formas, se levanta como una montaña y se apoya en otra estructura, un sillón esquemático cubierto casi al completo. Nos parece que en este caso la alfombra no logra desempeñar su papel satisfactoriamente, tanto por su extraña verticalidad, que de por sí necesita de otra estructura, como por su alto grado de decoración. Esta incapacidad queda subrayada por el blanco marmóreo y sucio de la piel de la figura, que tanta diferencia crea entre ésta y aquello que debía servirle como sostén.

Son muchos los trabajos en los que dos figuras se abrazan, especialmente muchachas⁵⁶⁷. Normalmente las figuras están reclinadas sobre

⁵⁶⁷ Sobre alfombras, también, encontramos figuras que, sin abrazarse, parecen descansar tras el acto amoroso, como 'Muchachas desnudas reclinadas' (K D884) o 'Dos muchachas sobre manta con flecos' [71], ambos dibujos de 1911. Mientras que en el primero nos volvemos a encontrar con una alfombra que es una mera mancha de color malva, la alfombra del segundo disfruta de más peso en la composición gracias a los

una especie de manta-sábana en el suelo. Véanse, por ejemplo, ‘Dos mujeres abrazándose’ (K D885) y ‘Dos muchachas (Amantes)’ (K D774). En los dos, una figura está echada sobre otra, a la que abraza, dándonos la espalda. En el primer caso, las figuras están absolutamente desnudas y la que está boca arriba mira al espectador. La alfombra o tela que las recoge es todo un ejemplo de austeridad. Ni siquiera está completamente definida, pues, por un lado, falta gran parte de la mitad izquierda y sobresale en dos ocasiones (por los extremos derecho e inferior del dibujo), y, por otro, se trata de una mancha de color que se confunde con los cabellos de las figuras y que tan sólo difiere en grado del tono aplicado a los cuerpos. En el segundo dibujo, sin embargo, las figuras están vestidas hasta la cintura y la alfombra está más definida, pues es de un color más oscuro y apenas se sale del papel (excepto por un par de centímetros en la esquina inferior derecha). Esto último la vuelve más presente, pues mientras la alfombra queda contenida en la composición sirviendo de sostén a las figuras, éstas sí sobresalen. De hecho, tienen casi toda la pierna fuera de la composición. Como es usual en el trabajo del pintor, las figuras han sido prácticamente mutiladas justo bajo las rodillas, donde termina la alfombra, de ahí que ésta se vuelva necesaria.

En ‘Dos niñas sentadas’ (K D772), los mismos vestidos de las muchachas hacen de alfombra sobre la que las figuras se levantan. Es más, si, como indica el título, las figuras estuviesen sentadas, las ropas vendrían a hacer de sillas. Sin embargo, a pesar del título, nosotros creemos que ha sucedido lo mismo que en el dibujo ‘Desnudo femenino de pie’ (K D778), ya comentado, y que las figuras están echadas sobre la horizontal. No importa cuánto busquemos, para nuestra sorpresa no conseguimos encontrar el rostro de la segunda figura, de la que sólo se nos muestra parte de ambos muslos y algo que nos sugiere el antebrazo izquierdo, debido a que, a pesar de su deformación, su color coincide con el de las extremidades inferiores. Ésta es tan sólo el principio de otra deformación mayor, pues la mitad superior de la figura se funde con las telas hasta tal punto que no queda

flecos.

rastró alguno del rostro de este segundo cuerpo (ni del brazo derecho, por supuesto, lo que hace muy complicada la evaluación del que creemos que sí queda a la vista, pues no es fortuito que los zapateros exijan el par aunque sólo tengan que reparar uno de los zapatos). El color de las vestiduras de esta figura también contribuye a la confusión, ya que presenta ecos del color azul de la parte interior de la falda de la figura principal. Además, este forro, azul, que lanza el amarillo, acampanado, a la búsqueda más satisfactoria del volumen, parece extenderse hasta tal punto que violenta los límites de la figura secundaria.

En el famoso óleo ‘El abrazo (Pareja de amantes II)’ [102], que recuerda al cuadro de Oskar Kokoschka de 1914 ‘La tempestad’, es una compleja sábana de luces y sombras la que da cobijo a una pareja heterosexual. Se trata, una vez más, de una vista aérea, que permite ver hasta dónde se extiende la sábana, pues ésta, aunque no llega a salirse del lienzo, sí toca sus límites tanto a la derecha como a la izquierda, formando una especie de romboide. Este cuadro difiere de los dibujos estudiados hasta ahora en la presente sección en tanto el fondo, un vacío en los previos, es tratado aquí prácticamente como la sábana, especialmente por la parte inferior del lienzo. Si en los dibujos la estructura salva a las figuras del vacío, aquí las protege del caos material. Además, como el llamado vacío está principalmente representado mediante un tono que aparece a veces en la piel de las figuras, si no fuera por la mediación de la sábana, éstas sólo se distinguirían del fondo con dificultad. Aquí la estructura da a cada uno su lugar, su posición.

La sábana de ‘La muerte y la muchacha (Hombre y muchacha)’ [66], aún más parecido al cuadro de su contemporáneo Kokoschka aludido más arriba, parece una barca voladora que permitiese el viaje de la pareja de amantes contra el paisaje confuso de campos austriacos que conforma el fondo de la composición. El que las figuras en esta obra no estén reclinadas subraya el carácter estructural de las telas del suelo, que sirven de escenario a lo que sucede. El equilibrio de la composición es envidiable. Como se

puede observar en el esquema ofrecido a continuación, la unión de las dos figuras se produce justo en el centro del cuadro y una diagonal perfecta marca el movimiento de la figura femenina hacia el abrazo del compañero. Esta diagonal es más evidente en los bocetos que el pintor realizó para este lienzo⁵⁶⁸. En la página no. 31 del decimoprimer cuaderno de bocetos de Schiele, toda la compasión queda resuelta en esa diagonal del extremo superior izquierdo al inferior derecho. Este simple boceto a pequeña escala pone de relieve hasta qué punto el pintor planeaba la composición de sus cuadros, pues está calculado al milímetro, como muestran las anotaciones numéricas en los márgenes superior y derecho del papel.

**

Las telas no sólo funcionan como alfombras. En ‘Observada en un sueño’ [103], por ejemplo, las ropas erigen una cama. Schiele obtuvo la tridimensionalidad de la estructura mediante una ejemplar –y extremadamente sencilla– oposición del blanco (la superficie de la cama, con sus correspondientes almohadones y sábana) y el negro (el grosor del colchón). La cama recoge a la figura a la perfección, permitiéndole la exhibición.

Hallamos otro uso diferente de las telas en ‘Desnudo reclinado con toalla amarilla’ (K D1948) de 1917, donde la tela hace de la colchoneta que “reinaba” por su ausencia en ‘Semidesnudo femenino de rodillas’ (K D1946), estudiado en la sección anterior. La figura apoya el codo en un revoltijo de tela que parece lograr el efecto de un cojín. Estos ‘revoltijos’ son muy frecuentes en los dibujos de nuestro artista, pues sirven a sus figuras de plataformas y levantan un lugar en el papel en blanco. En ‘Mujer

⁵⁶⁸ Además del citado en este párrafo, hay otros bocetos fácilmente reconocibles como ejercicios preparatorios para este lienzo en las páginas no. 35, 41 y 47 del sexto libro de bocetos en la clasificación de Nebehay (datado en 1914) o en el libro de bocetos no. 11 según los parámetros de Kallir (datado entre 1913 y 1915). El cuaderno de bocetos en cuestión pertenece al Egon Schiele-Archiv, Max-Wagner-Stiftung; Graphische Sammlung Albertina, Vienna, Inv. 322/No. 6.

desnuda en cuclillas con la mejilla descansando en la rodilla derecha' [58], el revoltijo de tela se encuentra justo a los pies de la figura, en primer plano. Los pies los tiene dentro de dicho revoltijo y de él salen las piernas, a su vez cubiertas hasta por encima de la rodilla con una media. El lugar creado por el revoltijo-cojín, por tanto, es tal que los pies caben en él. No sólo sirve de apoyo a la figura, sino que ésta sale de él al modo en que Venus emerge de la concha en el famoso cuadro de Sandro Botticelli 'El Nacimiento de Venus'. Es importante destacar el papel crucial que desempeñan las medias, mediadoras entre el revoltijo y el cuerpo de la figura. Al tiempo que son de tela, muestran exactamente la forma del cuerpo de la figura al estar pegadas a la piel, por lo que consiguen hacer más escalonada la transición. En otro dibujo del mismo año, 'Desnudo masculino en cuclillas (Autorretrato)' (K D2123), el revoltijo de ropa está algo más separado de la figura y los pies parecen sencillamente cubiertos por las telas y no emerger de ellas como en el caso anterior. A pesar de estas diferencias, que subrayan su aparente carácter anecdótico, el revoltijo vuelve a tener un papel crucial en la composición, pues, además de abrir un lugar, introduce perspectiva en el dibujo marcando el plano del suelo.

Son muchas las veces en las que Schiele situó dichos 'revoltijos' en primer plano. De hecho, en ocasiones el montoncito de tela está tan en primer plano que en su mayor parte se encuentra fuera de la composición, como sucede en el dibujo de 1916 'Autorretrato desnudo en cuclillas' [104]. Esto contribuye a dar presencia al plano que constituye el suelo, pues crea un lugar vasto que se sale del papel.

**

Las telas también le permitieron alejarse de la figuración⁵⁶⁹. Veremos a continuación cómo este alejamiento, curiosamente, es un retorno a aquella búsqueda del significado, e incluso de la existencia, en el uso.

⁵⁶⁹ Véanse también 'Autorretrato con modelo' (K P252) y 'Los ciegos I' (K P249).

Iremos despacio y comenzaremos analizando el tratamiento abstracto de las vestiduras, como sucede en el lienzo de 1913 ‘Sagrada familia’ [60], donde tiene un gran peso la geometría. Por un lado, se trata de una composición triangular, cuyos vértices –imperfectos, pues no están justo donde tienen que estar, y, sin embargo, cumplen perfectamente su función– son la madre (Edith Schiele), el padre (nuestro artista) y el hijo (que nunca llegó a nacer), y en la que, además, reina el número ‘tres’, pues hay tres círculos (las cabezas de los padres y el círculo que envuelve al niño a la manera de una placenta) y dos pares de tres manos (arriba dos del padre y una de la madre y abajo dos del hijo y una de la madre). Por otro lado, las vestiduras de los protagonistas, a su vez figuras geométricas, desempeñan un papel crucial en dicha composición, pues la extravagancia de los tres vértices antes mencionados es posible gracias a que el triángulo al que pertenecen es, a su vez, fruto de dos triángulos. El mayor, marrón oscuro, está constituido por la ropa de la figura femenina y el menor (dividido en varios rectángulos y cuadrados de colores diversos) está conformado por las vestiduras de la figura masculina. Estas vestiduras, por tanto, contribuyen enormemente a la cohesión de la composición⁵⁷⁰, distanciándose de las de corte secesionista, también abstractas, con las que empezábamos esta sección⁵⁷¹.

No es de extrañar que Schiele optase por cohesiones geométricas a la hora de llevar a cabo sus obras con connotaciones religiosas, como sucede en ‘Conversión’ (K P231), ‘Cardenal y monja’ [105] y ‘Agonía’ [63], pues, después de todo, uno de los aspectos más importantes de la ‘religio’ es ligar, unir. Pasemos brevemente a analizar la composición de cada uno de estos cuadros de 1912. ‘Conversión’ (K P231) está formado por varios círculos

⁵⁷⁰ Los bocetos para estos cuadros muestran con mucha claridad el carácter estructural de los trajes de las dos figuras (por ejemplo, la página 37 del tercer cuaderno de bocetos según la catalogación de Nebehay, en *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, 88; o la página no. 37 del sétimo cuaderno de bocetos según la catalogación de Kallir, cf. *Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné*, 316).

⁵⁷¹ Es de esta última abstracción de la que se puede decir que es estrictamente decorativa y no de la anterior, a pesar de que lo que pintores como Francis Bacon pudieran pensar.

(tendientes a la cuadratura, lo que tampoco es gratuito, recordemos a Nicolás de Cusa) concéntricos que aumentan de tamaño de forma progresiva y que se apoyan en sus propias subdivisiones triangulares, cuadradas y rectangulares. El lienzo ‘Cardenal y monja’ [105] podría ser definido como la copulación de diversos pares de triángulos⁵⁷². La unión de los dos triángulos principales, el que conforma el cardenal (rojo y de mayor tamaño) y el de la monja (negro y tan delgado que tiende a la línea –Schiele comprendió lo cerca que queda todo límite de Dios–), queda subrayada por la dirección (doble subrayado, pues en cada caso son dos) que marcan las respectivas piernas de las figuras. Este triángulo stendhaliano en primer plano se ve reforzado por otro verde y negro mayor que se encuentra tras él. Las vestiduras vuelven a jugar un papel importantísimo, pues ellas dan pie a los triángulos (no sólo a los de las figuras porque la mitad derecha, negra, del triángulo posterior parece corresponder a la toga de la monja). Lo mismo sucede con los ropajes de las figuras piramidales que aparecen en ‘Agonía’ [63], que están subdivididos *ad infinitum* en todo tipo de formas geométricas, recordando a una vidriera. La sensación de unidad es mayor en este cuadro que en los casos anteriores al quedar las figuras completamente fundidas con un fondo que es tratado de la misma manera que ellas.

El pintor también se sirvió de la monumentalidad de sus figuras para alcanzar la unidad de estos cuadros. Las dos figuras de ‘Ermitaños’ [59], no tienen nada que envidiarle a las de ‘Agonía’ [63], pues los trajes monacales de los artistas no son menos egipcios, además su tamaño se vuelve descomunal al lado de la flor alicaída que los acompaña en la composición. Las figuras forman un tronco fragmentado en varios triángulos que se propagan en el fondo (como sucede a la izquierda, donde dos halos de luz con origen en la florecilla dan lugar a tres triángulos, dos agudos y uno obtuso).

⁵⁷² Es de remarcar el paralelismo compositivo entre ‘Cardenal y monja’ y el famoso lienzo de 1907/8 de Gustav Klimt ‘El beso’. Si Klimt optó por un rectángulo para unir a las figuras, Schiele por el triángulo, quedando la pareja en ambos casos ligada de perfil y de rodillas en el centro de la composición. Además, en el lienzo de Klimt también son las ropas de las figuras las que facilitan la estructura geométrica que las reúne.

El tratamiento abstracto de las telas (y del fondo) del dibujo de 1911 ‘Madre y niño en tela roja’ (K D979) no sólo abre mundos fantasmales sirviéndose de la geometría. A la manera de los autorretratos que hiciera en prisión, unas montañas ‘ateladas’ intentan dar cuerpo a unas formas humanoides, lo más cercano en esta composición a lo que hasta ahora nos hemos referido por ‘figuras’. Sin embargo, diferenciándose de los mencionados autorretratos, estas formas triangulares son absolutamente planas, de forma que las cuasifiguras (de las que sólo quedan a la vista las caras –sin rostro– y la mano de una de ellas) no tienen el suficiente peso en la composición para ser figuras: parecen espectros porque lo son⁵⁷³. El tratamiento de las telas, por tanto, marca la diferencia y otorga órdenes de realidad diferentes a las figuras espectrales de los dibujos de prisión y a estos espectros. De ahí que en el primer caso (donde las telas permiten hablar de volumen y movimiento) aún se pueda hablar de figuras con aspecto espectral –lo espectral, de este modo, queda recluido al reino de las cualidades– y en el dibujo del que nos ocupamos aquí no.

Demos un paso más. En el dibujo de 1911 ‘La madre del artista, durmiendo’ [106], a pesar del tratamiento abstracto de las telas, éstas quedan claramente definidas por la manera en que están dispuestas y el *uso* que se hace de ellas. Schiele conformó una cama con tan sólo unas cuantas superficies geométricas y la manera en que la figura apoya la cabeza en el rectángulo-almohadón. Por tanto, es el uso el que hace que unas estructuras cualesquiera sean una cama.

El artista se ocupó en múltiples ocasiones del fenómeno del sueño; algunas de ellas son indagaciones ejemplares en el campo de la abstracción. Retrató particularmente a muchachas jóvenes, como sucede en ‘Muchacha con codo levantado’ (K D923), también de 1911, magnífico ejemplo de movimiento, en el que el edredón está conformado por una mancha negra,

⁵⁷³ Este peculiar tratamiento de las ‘figuras’ debe estar en relación con el hecho de que el dibujo no se trate de un estudio de una pose determinada, sino de la composición. De hecho, Kallir en el catálogo razonado lo introdujo dentro de la sección dedicada a los dibujos de 1911 en un apartado llamado ‘Compositional designs’.

dos triángulos (uno ocre y otro azul) y un cuadrado ocre. Su capacidad de abstracción, sin embargo, va más allá, como podemos observar en el dibujo del mismo año 'Muchacha acostada en vestido a rayas' de la Colección Ortner de Viena⁵⁷⁴, en el que aparte de cómo la figura usa la cama, ésta es sutilmente evocada por un par de manchas amarillas en torno a las extremidades de la figura. La postura de ésta (mostrada de espaldas, con la rodilla derecha y los brazos doblados, como para adaptarse a la superficie de descanso) es extremadamente reveladora de esa cama que está y no está. Como sucedía con las sillas, encontramos casos también donde se usa una cama de la que no queda ni siquiera una mancha de color, como son los dibujos de 1911: 'Muchacha durmiente (Gertri Schiele)' (K D866), 'Niña durmiente' (K D769) y 'Muchacha durmiente envuelta en una manta' (K D867). En las tres obras se prescinde de toda ropa de cama y basta con el dormir, como antes con el sentarse, de las figuras.

Y a modo de títulos de crédito de una película, nos servimos del dibujo que realizara en prisión 'Mi camino errante solventa abismos' [138], joya de la abstracción por la abstracción dentro de la obra del artista, para cerrar esta sección.

A.2.4. Halo.

Volvamos a dos de los dibujos estudiados en la sección anterior: 'Desnudo sobre tela de color' [99] y 'Desnudo femenino de pie' (K D778). Fijémonos en cómo partes de ambas figuras (del ombligo hacia abajo en el primer caso y el torso en el segundo) están envueltas por un halo blanco. La función de este elemento no es otra que separar a la figura del fondo, a la manera de una membrana. Aunque Schiele utilizó este recurso a lo largo de

⁵⁷⁴ No ofrecemos la referencia de Kallir porque el dibujo no fue incluido en su catálogo razonado. Kallir no debió tener acceso a este dibujo durante la realización de su trabajo. La acuarela se exhibió en la exposición *Egon Schiele* organizada por la Albertina en Viena entre el 6 de diciembre de 2005 y el 19 de marzo de 2006 y quedó recogido en el catálogo de dicha exposición: Schröder, *Egon Schiele*, 165.

toda su carrera, el halo es tan frecuente entre las obras de 1910 y 1911 que puede ser considerado un elemento cotidiano en sus estudios de figuras⁵⁷⁵.

Aunque el grueso de nuestro enfoque se circunscribe al análisis formal de la obra de Schiele, no tendría sentido no reconocer el carácter religioso de esta estructura. De hecho, si atendemos a sus primeras obras, no mencionarlo sería como callarse algo, pues los orígenes de esta estructura en el marco de su trabajo son estrictamente religiosos. El primer halo que encontramos es el del ángel del dibujo de 1907 ‘Ángel’ (K D147)⁵⁷⁶. En él, de una figura infantil sólo destaca el rostro –pues el resto del cuerpo está difuminado–, subrayado por un semicírculo situado sobre su cabeza, nuestro halo. Dentro de su pintura del mismo año, la estructura se presenta en dos ocasiones en ‘Crucifixión con sol oscurecido’ (K P30), pues halos rodean la cabeza del crucificado (el hijo) y el sol (el padre). Dos años después, hallamos halos de mayor tamaño y más definidos en los dibujos de corte secesionista ‘Dos hombres con halos’ [146], ‘Hombre barbudo con taparrabos’ [147] y ‘Niño con halo en un campo de flores’ [145]. Cada una de las figuras (dos en el primer dibujo y una en cada uno de los siguientes) tiene un halo (un círculo casi perfecto) que queda a su espalda. Ninguna de las tres obras está libre de connotaciones religiosas. Por un lado, del primero, que contiene dos figuras con trajes monacales, Otto Benesch defendió que se trataba de un estudio para un retrato del pintor con Gustav Klimt –y es conocida la visión de nuestro pintor acerca de los artistas como iluminados, que plasmó en algunos de sus poemas y cuadros⁵⁷⁷. De hecho,

⁵⁷⁵ Son tantos los ejemplos que sería imposible enumerarlos todos.

⁵⁷⁶ Se trata de un dibujo fechado el diecinueve de marzo de 1907; el primero que aparece en el catálogo razonado que venimos usando.

⁵⁷⁷ Cf. notas a pie no. 339 y 420. Paradójicamente, el que con tanta fuerza se enfrentase a la tradición recurría a ella para representarse, como es el caso de ‘Autorretrato como San Sebastián’ (K D1658) de 1914. Son muchas las obras de Schiele con trasfondo religioso. Su quehacer artístico partía de la identificación del artista con el profeta repudiado y maldito y no dejó de representarse en sus obras como tal. En ‘Los ermitaños’, obra para cuyos bocetos utilizó a Klimt y a sí mismo como modelos, entendió las dos figuras como “una nube de polvo, como la misma Tierra, intentando levantarse a sí misma y abandonada al colapso inevitable”, texto recogido por Rudolf Leopold en *Egon Schiele: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen* (Salzburgo: Residez Verlag, 1972), 212. Mero puñado de tierra que había de seguir su destino, el artista estaba obligado a su deber, el arte, ya le deparase la perdición o a la muerte. Fueron muchas las ocasiones a lo largo

el halo se vuelve a presentar en ‘Encuentro (Autorretrato con Santo)’ (K P259), retrato de 1913 en el que Schiele se retrató junto a Klimt, proyecto para el que el joven pintor realizó un gran número de dibujos y bocetos en los que también quedaron restos de halos⁵⁷⁸. Por otro lado, ‘Hombre barbudo con taparrabos’ y ‘Niño con halo en un campo de flores’ representan dos momentos cruciales en la vida de Jesucristo, la venida al mundo y la resurrección.

Acerca de su concepción del artista, resultan enormemente reveladores los autorretratos que el pintor se hiciera en 1911 ‘Autorretrato con chaleco de pavo real, de pie’ (K P189), en el que se representa claramente con un halo definido en extremo alrededor de su cabeza, y ‘El poeta (Autorretrato)’ [64], donde el halo sigue la dirección de la cabeza y se sale de la composición. Si observamos el famoso par de retratos que hiciera de sí y de Valery Neuzil por separado en 1912 ‘Autorretrato con planta linterna china’ [11] y ‘Retrato de Valerie Neuzil’ (K P234), nos damos cuenta de que las formas geométricas (un cuadrado en el primer caso y un trapecio en el segundo) que rodean las cabezas de las figuras funcionan como halos.

Muchos son los casos en los que esta estructura mediadora rodea a la figura al completo, no ya círculo, sino línea de contorno (lo que sucedía de forma parcial en las dos obras con las que abrimos esta sección), como vimos que sucedía en ‘Desnudo femenino’ [37] en el capítulo anterior. Esto es lo que ocurre en el dibujo de 1910 ‘Desnudo femenino de pie, visto de espaldas’ [133], donde una figura vista desde atrás queda delimitada por un halo que, en ocasiones, hace de sombra (pues, si nos fijamos, exagera el volumen del pecho, como una sombra proyectada). Esto mismo sucede en ‘Mujer desnuda sentada’ [148] de 1910, donde el halo sirve de asiento. Nos

de su corta vida en las que el joven pintor reflexionó acerca de la función del artista en la sociedad, así como sobre el sacrificio que conlleva su vida debido a la falta de apoyo social. Desde este punto de vista interpretaría Schiele su estancia en prisión. Recordemos lo que escribiera el 20 de abril de 1912, estando en prisión, en ‘Escobero en la prisión Neuleugbah’ [15]: “me siento purificado, no castigado”.

⁵⁷⁸ Cf. ‘Cabeza de un santo’ (K D1446) y ‘Figura de pie con halo’ (K D1421), de 1913.

encontramos, una vez más, con una silla que se alza en el papel sin estar en él. El milagro es fruto de un halo estructural capaz de dar asiento a la figura y servir de apoyo a su codo izquierdo, permitiéndole a la mano disfrazar la insinuación de la mirada. El halo también levanta camas, como podemos observar en el dibujo de 1911 ‘Muchacha semidesnuda reclinada’ (K D812), en el que la estructura se ayuda de unas telas-almohadones para asegurar el descanso de la figura.

El íntimo⁵⁷⁹ vínculo entre halo y figura queda subrayado en el dibujo de 1911 ‘Niña desnudándose’ (K D821), en el que la estructura se funde con la ropa interior de la figura, pues ambas comparten el mismo tono de blanco. Es más, las ropas no parecen tales, sino una extensión de un halo que no sólo envuelve a la figura, pues también la viste. Ahora bien, Schiele llevó dicha intimidad más allá: un año antes, en ‘Muchacha desnuda sentada’ [144], el halo conforma a la figura. Si la estructura antes se fundía con vestiduras, ahora lo hace con la piel de la protagonista, tratada con el mismo blanco opaco de los halos descritos hasta ahora.

Frente a estos halos, que facilitan la relación entre la figura y el fondo de una forma armónica, nos encontramos otros chirriantes, que aíslan a la figura. Y es que toda membrana, además de mediar, separa. Si observamos el retrato que hiciera de su hermana en 1910, ‘La mujer desdeñosa (Gertrude Schiele)’ [74], nos damos cuenta de que la estructura se vuelve estridente y enfatiza la mueca de desprecio de la figura. El halo también separa en el dibujo del mismo año ‘Autorretrato desnudo con mueca’ [78]. En ambos casos, el contorno del halo es discontinuo, al variar, aunque sutil, continuamente de grosor, presenta pequeños picos, cual cardiograma de un corazón terminal sensible a sus propias muecas.

No es de extrañar que Schiele recurriese al halo a la hora de representar fragmentos, motivos pequeños o no particularmente interesantes. Un ejemplo de esto último lo hallamos en ‘Niña sentada con cabeza hacia abajo’ (K D893), dibujo de 1911 en el que todo lo que queda al descubierto

⁵⁷⁹ Íntimo porque el desvestirse de la niña nos abre una puerta a lo que no tenemos acceso en circunstancias normales: su ropa interior.

de una niña agazapada son sus ropas ajadas. El dibujo de 1910 ‘Autorretrato, cabeza’ (K D714), al tratarse de un fragmento (la cabeza), que, además, no ocupa todo el papel, necesita ayudarse del halo para poder constituir la cabeza como foco de atención único. De ahí que también rodee el halo a figuras de niños que, como vimos en la sección anterior, requieren ser subrayadas para sobrevivir solas en el papel, como sucede en los dibujos de 1910: ‘Bebé recién nacido’ (K D388), ‘Muchacho desnudo de pie’ (K D432) y ‘Muchacha desnuda de pelo negro, de pie’ (K D575). Pero volvamos al dibujo anterior, ‘Autorretrato, cabeza’, y analicemos un poco más las consecuencias de la introducción de la estructura de la que nos ocupamos en esta sección. No podemos dejar de hallar parecidos entre este halo y el óvalo del dibujo de 1916 ‘Ferdinand, hijo del Sargento Kofron, Mühling’ (K D1816) que utilizamos como contraejemplo en la sección anterior. Y es que el halo, aún más intensamente que el óvalo, otorga un carácter figural a la cabeza retratada, de modo que lo que en teoría no es más que fragmento queda elevado a la categoría de todo.

Ahora bien, también hay halos disfrazados de otra cosa. ¿Acaso no es el sombrero que aparece en el lienzo que Schiele realizara de su hermana en 1909 ‘Retrato de una mujer (Gertrude Schiele)’ [134] un halo⁵⁸⁰? Del sombrero no queda más que su forma ovalada, tratada como una superficie plana de color, a la manera en que el artista se ocupara de los halos en dibujos en los que dicha estructura es más evidente, como sucede en ‘Dos hombres con halos’ [146] –la única diferencia entre cómo es tratado dicho recurso en ambos casos es que en el retrato de la hermana es de color oscuro y en el otro claro. ¿Y acaso la túnica de ‘Hombre con túnica roja’ (K P253), lienzo de 1913, no se trata de otro halo maquillado? Pero no acaba todo aquí. Concentrémonos en el dibujo estudiado en la sección anterior ‘Desnudo de pie con piernas abiertas y chal amarillo-marrón’ [62]. El manto

⁵⁸⁰ No nos ha de extrañar que Schiele utilizara de forma tan ejemplar este recurso recién comenzada su carrera artística, pues tuvo de quién aprenderlo. Detrás de muchos de los tocados de Klimt se esconden halos. Véase, por ejemplo, ‘Retrato de Fritza Riedler’ (Novotny/Dobai 143) de 1916.

que tanto analizamos cumple la misma función que los halos discutidos. Al igual sucede con las chaquetas de las figuras en los dibujos del mismo año ‘Autorretrato en camisa de color lavanda y traje negro’ [30], ‘Figura masculina de pie’ (K D1649) y ‘Autorretrato con manos levantadas’ (K D1648). Esto se hace más evidente si comparamos estos casos con el dibujo de 1911 ‘Figura masculina’ (K D937), en el que una chaqueta similar a las de estas obras es tratada con el mismo blanco opaco que los halos estudiados hasta ahora. Hay recursos, por tanto, que tienen dos funciones: estas telas, descubiertas en la sección anterior como dadoras de realidad, tienen también un carácter membranoso. De hecho, volviendo a la dimensión religiosa de esta estructura, el óvalo que forma parte de las vestiduras de la figura femenina y que envuelve al niño del lienzo ‘Sagrada familia’ [60] es un halo⁵⁸¹. Al igual que sucede con las ropas que acunan a los niños y con la toga de la madre en ‘Madre con dos hijos II’ [127] de 1915-6 y ‘Madre con dos hijos III’ [83] de 1917.

La relación madre-hijo fue una fuente de inspiración constante para el artista. Para explicar ese vínculo, el pintor optó en el dibujo de 1910 ‘Madre e hijo’ [107] por un halo que recogiese a ambas figuras. Éstas, a su vez, forman un bloque. En primer lugar, están entrelazadas, pues el niño se agarra a las caderas de la madre como un parásito. En segundo lugar, reciben un tratamiento prácticamente monocromo, del que también participa una tela que se encarga de que no quede ni una rendija entre ambas figuras. Este halo para dos es una excepción a la regla, pues el halo es un elemento que acompaña a una sola figura y cuando varios aparecen en una misma obra (como vimos en ‘Crucifixión con sol oscurecido’) están repartidos entre los diferentes individuos. El caso más cercano a lo que aquí sucede lo hallamos en ‘Dos hombres con halos’ [146], donde las estructuras se tocan parcialmente. No es de extrañar, por otro lado, que Schiele utilizase esta intersección a la hora de representar una relación que él sentía tan próxima.

⁵⁸¹ Como también es el caso de los óvalos que contienen a los niños de los cuadros ‘Madre muerta I’ (K P177) y ‘El nacimiento del genio’ (K P195), que simbolizan al artista salvador que ha de venir.

Hay ocasiones en las que dos estructuras coexisten en armonía⁵⁸², como es el caso del dibujo de 1910 ‘Desnudo sentado, quitándose la camisa por encima de la cabeza’ [131], en el que el halo y las ropas de la figura se continúan. En la parte inferior de la figura, donde no hay ropas, está el halo; en la parte superior, donde están las ropas, el halo se extingue (justo donde comienzan las ropas a la izquierda de la figura y en la primera rendija dejada por las ropas a la derecha de la figura). La relación de igualdad entre ambas estructuras está indicada además por el color. Tanto halo como camisa compaginan dos tonos de blanco, uno más fuerte (donde hay más pintura) y otro más claro (más aguado).

A.2.5. Móviles.

Las estructuras pueden desplazarse. Ya nos lo indicó ‘Desnudo de pie con piernas abiertas y chal amarillo-marrón’ [62], analizado en la sección ‘Telas y no de araña’, en el que la figura juega con la estructura, usándola a modo de caperuza. Comparemos esta obra con el dibujo del mismo año ‘Desnudo femenino reclinado sobre pañuelo rojo’ [108], en el que la figura, echada sobre la horizontal, es envuelta por la tela. De la estructura de este dibujo no diríamos que es móvil. En ambos casos lo mismo queda expuesto de la figura: el rostro, parte de la cabeza, la parte central del torso y las piernas hasta las rodillas. Sin embargo, mientras que la primera figura tiene un papel activo en la disposición del chal, la segunda figura se limita a dejarse abrazar por la tela que la recoge. El hecho de que en el primer caso la figura esté de pie es de por sí indicativo, pues lo vertical, con todas sus connotaciones sexuales, se ha considerado más activo que su contrario. Además, la figura ha de haberse puesto el chal como una

⁵⁸² Otro ejemplo de la coexistencia entre dos estructuras nos lo proporciona el dibujo de 1917 ‘Desnudo reclinado con toalla amarilla’ (K D1948) que estudiamos en el apartado ‘Telas y no de araña’ (A.2.3.), pero esta vez se trata de un revoltijo de tela y de las medias, ambas ropas. La parte inferior de la figura se apoyaría en las medias, que forman un triángulo, y la parte superior en el revoltijo.

caperuza. Es más, lo ha convertido en una caperuza al usarlo de esta manera. De hecho, ni siquiera se trataba originariamente de un chal. No sabemos quién dio título al dibujo. Schiele no fue. Esta tela amarilla tiene las mismas características que la tela roja del otro dibujo. ¿Por qué se ha decidido en un caso llamarlo chal y en el otro sencillamente pañuelo? Esto no es gratuito, pues el chal tiene más consistencia que el pañuelo; entre otras cosas, su uso está más definido. Lo único que distingue ambas telas es la manera en que la figura las usa. El uso, por tanto, define también en este caso. Hay otra diferencia entre las dos obras que no hemos de pasar por alto. Si ambas figuras llevan medias, en el primer caso las medias son del color del chal (amarillas) y en el otro son mucho más oscuras (negras). En el primer dibujo el chal y las medias se continúan, pues éstas comienzan justo donde aquél acaba, de modo que no hay parte del cuerpo de la figura que no esté en contacto directo con el amarillo. Las medias son enfundadas por la figura. La postura de las piernas es muy enérgica, como si se estuviera sosteniendo esa otra parte de la estructura, la caperuza, desplazada, con la que se está jugando. En el otro caso, figura y estructura están abiertamente separadas, pues la figura no contribuye a la conservación de la segunda.

También manipula sus ropas la figura de la aguada de 1913 ‘La virgen’ [55], analizada en el apartado ‘Introspección ajena’ (1.2.4.) del capítulo anterior. La figura se levanta el vestido, colocándose la estructura en el cuello, a modo de bufanda. La movilidad de la estructura es consecuencia de la activa manera en que la figura interactúa con ésta.

Otra manera de conseguir el carácter móvil de las estructuras es desvistiéndose. Esto es lo que sucede en el dibujo de 1913 ‘Figura con chaqueta, vista de espaldas (redención)’ [135], en el que la estructura es la chaqueta que se quita la figura. El movimiento de la prenda está representado por la forma en que ésta cae, parece como si se resbalase por la espalda, ayudada por el gesto de la mano derecha. No es contradictorio que el otro brazo se levante, pues es una manera de permitir la caída por detrás de la prenda. Además, como quedó recogido en los principios de la danza

clásica occidental, todo movimiento ha de ser producto de dos fuerzas contrarias. Y entre los contrarios, ya lo decía Heráclito, también había movimiento: guerra. La diagonal que describe el torso de la figura insiste en la caída de la prenda (de hecho, si la figura no se deshace pronto de su chaqueta, puede que ella también caiga en el proceso).

Fijémonos en las diferentes posiciones que puede tomar la tela. En el caso de ‘Desnudo femenino de pie con tela azul’ (K D1496), el revoltijo de ropa no está en el suelo, sino a la izquierda; eso sí, muy pegado a los límites del papel, lo que pone de relieve su presencia. La tela se levanta como la figura y disfruta del mismo dinamismo del cuerpo de ésta. Ambas reciben el mismo tratamiento lineal, de modo que se encuentran depresiones y recovecos por igual en la tela que en el cuerpo de la figura. Ésta se vuelve a apoyar en aquélla, que le sirve de mediación. Entre otras cosas, le facilita la acción. El revoltijo en el dibujo ‘Desnudo femenino reclinado con las piernas abiertas’ [139] del mismo año tampoco está en primer plano, sino atrás. La figura se echa sobre el revoltijo, que marca la horizontal (pues conforma una línea junto al trasero de la figura). El revoltijo vuelve a ser del mismo color que las medias, lo que lo resalta. Es más, veremos después cómo las medias son otra estructura. En este caso, como en muchos otros, se salen del papel, recordándonos, entre otras cosas, que lo que vemos se trata de un fragmento, que nuestra perspectiva es siempre parcial. Aunque las medias también son telas, así como estos revoltijos, lo que nos parece que las caracteriza es el movimiento. De hecho, sirven de puente entre lo que está dentro de la obra y lo que queda fuera. Son una manera de entrar y de salir del papel.

Aunque en el dibujo del mismo año ‘Desnudo femenino arrodillado, mirando a la izquierda’ [140] sí hallamos la estructura donde se la supone (en el suelo, como soporte de la figura), está claramente desplazada a la derecha de la composición, equilibrando los brazos de la figura, así como su exagerada verticalidad (el torso es más alargado de lo normal). No es gratuita la forma rectangular de la tela, especialmente si se tiene en cuenta

que este elemento disfruta de una espontaneidad que llama la atención (por un lado, los pliegos de la ropa se consiguen gracias al viaje irregular y azaroso de la línea; por otro lado, no hay sombreado, pues aquellas aspirantes a sombras son características de toda aguada), lo que apunta a su función estructural.

El carácter estructural de la tela marrón se entiende mejor si se compara este dibujo con ‘Mujer arrodillada abrazando a una mujer de pie’ (K D1494), otro del mismo año en el que la figura, en una posición similar, se agarra a otra figura apenas esbozada a su izquierda. Si nos fijamos, en este segundo caso, no hay ropa en el suelo que sirva de estructura. La figura de pie apenas está esbozada, lo que destaca especialmente por el detalle al que está analizada su compañera arrodillada. Es más, lo único que nos indica que ese saco vertical es una figura son sus zapatos de tacón. Y es que esa figura no es figura, sino una estructura vestida torpemente de mujer. Esto hace que no se necesite otra estructura a los pies de la figura arrodillada.

A veces el desplazamiento de la tela pone de manifiesto el movimiento recogido en el cuerpo de la figura, como sucede en el dibujo de 1916, ‘Autorretrato desnudo en cuclillas’ [104], en el que nuestro artista se retrató sentado, con el torso inclinado hacia la izquierda y las piernas abiertas de tal modo que éstas se asemejan a las alas de una mariposa. El revoltijo de tela, del que se ve muy poco y que se pierde, pues se sale de la composición al estar muy pegado a los límites inferior y derecho del papel, vuelve a estar desplazado a la derecha de la composición. El hecho de que se pierda por la esquina sugiere que éste se extiende mucho más a la derecha, lo que equilibraría aún más la posición de la figura⁵⁸³. Al tiempo que lo equilibra, es una manera de extender el movimiento del cuerpo, que conectaría pierna izquierda y torso, de modo que el revoltijo sería una

⁵⁸³ Fijémonos en que si las piernas forman un romboide que veríamos desde arriba, los brazos forman otro que veríamos de frente, y aquella parte del torso que le corresponde a cada uno (los genitales en el primer caso y el torso en el segundo) está en el centro de ambos.

continuación de la pierna izquierda.

También es móvil el revoltijo en la obra de 1914 ‘Modelo femenina con chaqueta y pantalones rojos brillantes’ [82], en el que la figura lo levanta, por lo que éste no se apoya en el suelo, a pesar de que esté tan cerca de la base del dibujo. No es casualidad que el título apunte a las dos prendas de vestir (la chaqueta y los pantalones), pero no al revoltijo de ropa, pues en este caso la función de lo que viste a la figura no tiene nada que ver con la del revoltijo. Empecemos comparando la falta de volumen de las ropas con el dinamismo del revoltijo de tela. El vestido es una superficie de color liso roja devoradora de todo posible volumen. Si nos fijamos, el color liso se ha tragado la línea que debía separar chaqueta y pantalón (el límite entre las prendas fue inicialmente abocetado a lápiz, lo que se puede apreciar en el original). Quizás incrementa dicha sensación el que el rojo sea frío, pues ese brillo al que alude el título de la obra es más bien metálico. Resulta casi contradictorio el carácter bidimensional del torso, un cuasi agujero rojo, y el volumen conseguido en los muslos, y más si se tiene en cuenta que éstos arrancan de dos puntos aleatorios –el derecho de mucho más arriba que el otro– del color liso. Contribuye a crear la sensación volumétrica de los muslos el que el color de la piel no coincida en absoluto con el del papel (en muchos de sus dibujos, por el contrario, utilizó el color del papel como base a la que añadió sombras y luces), pues eso trae hacia delante el cuerpo de la figura. A pesar de que sea móvil, la estructura sigue sirviendo a la figura de elemento mediador con el fondo. La figura literalmente va a meter el pie en un elemento que está en el mismo espacio que ella. Puede meter el pie porque ese elemento crea un ‘subespacio’ en el espacio –en el fondo–; por tanto, la figura se introduce en el fondo gracias a ella.

Llama la atención la plasticidad de revoltijo y ropas. Parecen elementos vivos. No es gratuito que revoltijo y ropas sean de colores complementarios, verde y rojo, en el dibujo anterior, lo que incrementa el dinamismo de la composición. Además, la piel de la figura, en la que predomina el verde (pues la base del color de la piel parece una aguada de

verde oliva), está tiznada de sombras secas verdes (cerca del verde ftalocianina) y rojas (destacan las de las mejillas). El pelo también es del mismo verde que la tela-estructura. Evidentemente, el hecho de que la figura esté a la mitad de lo que está haciendo también implica movimiento (pues recordemos el concepto aristotélico: el movimiento es el paso de un estado a otro).

Otra estructura móvil hallamos en el dibujo de 1917 ‘Mujer con las manos en la cabeza, vista de espaldas’ [109], en el que la figura emerge de la estructura a la manera de una sirena. En este dibujo, en el que el color probablemente fuese añadido por otra persona, la estructura móvil es una vez más una tela que envuelve la parte inferior de la figura, de tal manera que no deja nada a la vista. El artista alcanzó un equilibrio perfecto entre el torso y la estructura momificante. Esto quedó reflejado también en la manera de repartir el movimiento en la composición, otro puente entre figura y estructura, pues la contracción de las piernas responde a la del torso.

Muchas de las estructuras que hemos estudiado en las secciones anteriores entrarían en este apartado, pues ya se tratase de halos o de telas, éstos también se desplazaron. Éste es el caso de la estructura-sombrero del dibujo de 1910 ‘Retrato de Aga Gallus, Praga’ (K D469), en el que la cabeza de la figura –lo único no omitido– es acompañada de un “halado” sombrero alado. Por un lado, es tan austero e inmaterial (dos aguadas de colores diferentes) que se asemeja a un halo. Por otro lado, se trata de una estructura voladora, que se ha colocado en la cima de la composición.

El efecto móvil también es provocado por ecos estructurales diferentes repartidos por la composición. En los dibujos de 1914 ‘Desnudo femenino reclinado con gorro verde, echada hacia la derecha’ [141] y ‘Desnudo con turbante verde’ [54], del carácter estructural del turbante participan también telas y zapatos. En el primer caso se distinguen tres estructuras: la tela de la que emerge el torso, el turbante y la tela que cubre las manos a modo de guantes y que apenas vemos. Si la primera estructura

sirve de puerta de entrada a la figura, la última le indica la salida. El turbante es un refuerzo más para la figura, un lugar al que agarrarse en su breve aparición en el papel, pues el movimiento de la figura es tan marcado (se trata de una diagonal considerable) que a continuación la suponemos fuera del papel. El gorro está más separado de la figura de lo que parece, de ahí que su contorno interno coincida con el de la espalda y el del brazo derecho (la línea de la espalda se continúa por la línea que linda entre cabello y gorro hasta llegar al brazo). Se parece al dibujo en el que la tela-estructura estaba en el lateral de la figura. Las estructuras lindan con los límites superior izquierdo e inferior central del papel. También lindan con los límites del papel (los márgenes laterales) las estructuras (el gorro y los zapatos) en el otro dibujo, que no participa del dinamismo del primero.

El tamaño de las estructuras varía sin que pierdan sus propiedades. En las dos obras recién comentadas todas las estructuras eran bastante pequeñas. En ocasiones, la estructura puede ser un calcetín, como sucede en ‘El calcetín verde’ [110]. No sabemos si el calcetín está o a medio poner o a medio quitar, lo que insiste en el cambio de estado. La divergencia entre la aplicación del color en el calcetín y en el vestido de la figura (en el primero el color es más homogéneo que en el segundo) apunta a la diferencia de entidad entre ambos. Además, el color cálido de la estructura se asemeja a la piel de la figura y al color del papel, mientras que el color frío del calcetín claramente separa a la figura de todo lo demás. Su tamaño se ve contrarrestado porque está en primer plano y es el móvil de la acción. La otra pierna, sin calcetín, pierde protagonismo al salirse de la composición. Otro elemento aparentemente insignificante sirve de estructura en el dibujo de 1912 ‘Mujer poniéndose un zapato (prostituta)’ [111], en el que la voluminosidad del cuerpo de la figura pone de relieve el exageradamente minúsculo zapato que se desea calzar. Como el calcetín anterior, el zapato vuelve a estar en primer plano y destaca por el color, pues prácticamente reúne todo el color de la composición (también hay color en la media, que puede entenderse como una continuación del zapato, y en el cabello, donde

la aplicación del color es más aguada). La estructura, además, marca la dirección del suelo al servir de apoyo (literalmente también) a la estructura.

A.2.6. Prótesis.

Las estructuras, en ocasiones, se incorporan a la figura, como sucedía en las obras con las que culminamos nuestro estudio del uso que Schiele hiciese de las sillas, por ejemplo, en ‘Desnudo masculino sentado’ [2]. También sería una prótesis el vestido configurador de ‘Moa’ [98], estudiado en el apartado ‘Telas y no de araña’. Esto es lo que sucede con el sombrero de la figura del dibujo de 1910 ‘La mujer desdeñosa (Gertrude Schiele)’ [74]. A diferencia de los otros sombreros, gorros y turbantes analizados hasta ahora, éste es rodeado por un halo, otra estructura. Sombrero y figura comparten halo. Esta estructura compartida hace que el sombrero se incorpore a la figura.

Centrémonos ahora en las medias. Éstas son las que lidian con el fondo en el dibujo de 1917 ‘Muchacha en cuclillas’ (K D1941), donde el suelo queda marcado por la manera en que el pie derecho y la rodilla izquierda de la figura se apoyan en el fondo. En ambos casos esto se hace a través o bien de la media o bien de su extensión, el zapato (no hay frontera lineal entre media y zapato, sólo las diferencia el color: el zapato es de un gris más oscuro, lo que es contrarrestado por el hecho de que ese color más oscuro suba por la parte posterior del tobillo derecho de la figura). Las medias siempre se presentan en pareja, lo que las convierte en estructuras móviles. Volvamos al dibujo de 1917 ‘Desnudo femenino, vista de espaldas’ (K D1966) del que nos ayudamos para delimitar el campo de la presentación. La figura se levanta gracias a las medias. Parece apoyarse en ellas tanto mediante los brazos como a través de los muslos. A pesar de que las enfunda perfectamente, podrían ser consideradas protésicas por la rigidez de la posición de la figura. No debe extrañarnos que atribuyamos rigidez y

movilidad a la misma obra, pues el movimiento en este caso no es consecuencia de líneas de movimiento, sino de la repetición de elementos (las medias) en lugares diferentes de la composición.

Las prótesis también brillan por su ausencia, como es el caso del violonchelo que se omite en el dibujo de 1910 'Chelista' [136]. Toda la expresión corporal de esta figura se debe al instrumento del que se prescinde. Es como si se la hubiera mutilado, de modo que no debemos extrañarnos de la descontextualización a la que vimos que daba lugar.

Volvamos a otra obra del mismo año que analizamos en el capítulo anterior: 'Retrato de un hombre sacándose las ropas por encima de la cabeza' (K D683). Dijimos que a pesar de las apariencias, la protagonista es la estructura. Se ha 'figurizado' una estructura, entre otras cosas, añadiéndole un rostro: nuestra prótesis.

Fijémonos en tres lienzos de 1910: 'Madre y niño II' [112], 'Autorretrato con hombro desnudo' [113] y 'Autorretrato con cabeza agachada' [114]. Bien se trate de otro ente (como el niño del primer caso) o de un miembro del propio cuerpo (como el hombro o la mano, respectivamente, en los otros dos) el que está al borde del óvalo incorporado a la articulación de la clavícula de la figura, en los tres casos se trata de la misma composición. No es azaroso que sean del mismo año. La figura incorpora ese óvalo, cuyo contorno está formado por el cuello de la camisa y continuado por el movimiento de la cabeza de la figura. La estructura, por tanto, sirve de estructura ósea a la figura (sería difícil encontrar un adjetivo más certero para definir la función de las estructuras en general). Esto se vuelve especialmente necesario en el caso de 'Autorretrato con hombro desnudo', pues el hombro está, por lo menos, gravemente dislocado. La claridad con la que está trazada la estructura contrarresta la deformación sin romper el movimiento del cuello de la figura (es verdaderamente admirable el efecto fortalecedor y respetuoso de la mencionada estructura). En 'Madre y niño II' [112] la estructura salva a las figuras de la indefinición del fondo (que ellas sufren, nunca mejor dicho, en sus propias carnes). Les ofrece un

lugar, a compartir, pero un lugar. En el lienzo que nos queda, la estructura es un elemento formal más que contrarresta los movimientos contrarios (y descontextualizadores) de la cabeza y de la mano.

Una prótesis más convencional encontramos en el dibujo de 1914 'Desnudo femenino sentado sobre una prenda roja, vista de espaldas' [115], en el que la coincidencia entre la ropa que envuelve el trasero de la figura y esta parte del cuerpo es tal, que es como si el mismo trasero fuese rojo y estructura. No es casual, además, que ocupe la posición que muchas veces el revoltijo de ropa tenía en la composición, en el centro de la base, muy cerca del límite del papel, aunque sin llegar a tocarlo. A raíz de la similitud compositiva entre este dibujo y 'Mujer con las manos en la cabeza, vista de espaldas' [109], que incluimos en 'Móviles', podría pensarse que aquella cola de pez también se trataba de una prótesis. Sin embargo, hay una diferencia crucial entre aquellas enaguas y esta tela roja que envuelve a la figura. Mientras que de las enaguas se nos ofrecen detalles volumétricos y lineales (sombras, variaciones de tonos de color, contornos, arrugas, etc.) que le dan cuerpo, esta tela roja se limita a colorear, como si fuera una lámina traslúcida, los volúmenes de la figura a la que viste.

A.3. Fondo.

El fondo se resuelve muy bien cuando se deja plano y toda profundidad es introducida por la misma figura, como en el caso del bailarín [33] o del lanzador de discóbolo [32]⁵⁸⁴, o por la estructura, como la alfombra en 'Modelo rubia desnuda, sentada sobre una tela azul y marrón' [100]. En esos dibujos el fondo del papel se deja tal cual. Lo más cercano a esto que encontramos en su pintura es cuando el fondo es un color liso, como en 'Desnudo masculino sentado' [2]. Cabría comparar estos casos con

⁵⁸⁴ Magníficos ejemplos de cómo la figura puede improvisar su propia cama son 'Hombre reclinado' (Max Oppenheimer' (K D593) y 'Hombre yaciendo sobre su estómago' (K D594).

el color liso del tríptico 'Estudios del cuerpo humano' [116] de Francis Bacon para ilustrar lo que sucede. En el tríptico el color liso es claramente un elemento más es la composición (se podría hablar incluso de su carácter figural). El hecho de que el tamaño de la figura y de la estructura sea menor, el que hayan sido tomadas desde más lejos, ayuda a reconocer la relevancia del color liso del fondo. Esto también es lo que sucede en 'Desnudo masculino sentado' [2], sólo que la figura ocupa un lugar mayor en la composición (doble lugar, además, dado que integra a la estructura, como hemos visto). Es digno de señalar la similitud de la composición entre 'Funámbula' [38] y el tríptico del inglés. En el dibujo del austriaco, al igual que en 'Desnudo masculino sentado' [2], la acróbata es tomada desde más cerca, sin embargo, el color liso (en este caso, el color del papel) juega un papel tan esencial como el de la equilibrista o la estructura que la sostiene, pues es el vacío al que puede caer.

No es gratuito que Bacon recurriera a la utilización de colores muy llamativos para tratar el color liso que constituye el fondo de este tipo de obras. Fijémonos en el rosa palo de los tres paneles de 'Estudios del cuerpo humano' [116]. Pusimos de relieve en otro lugar el aspecto gélido de este rosa metalizado⁵⁸⁵. El uso de colores estridentes llama la atención sobre el color mismo, subrayando su entidad. Schiele, por el contrario, dejó el fondo tal cual en el caso de los dibujos y en 'Desnudo masculino sentado' [2] es prácticamente blanco (de diferentes tonos sucios, pero blanco). Esto hace que no sea tan evidente el papel crucial (dentro de nuestra jerga particular, elemental) que juega en la composición. Creemos que esto tiene que ver con la lucha de nuestros kakaniós, encabezados por Loos, contra la ornamentación y lo superfluo en general. En estos casos el fondo no podía ser más puro: mero color del papel o mera acumulación de color blanco –el que, a pesar de contener todos los colores, llama menos nuestra atención y

⁵⁸⁵ “Amarillo náusea. El color como presencia en la obra de Francis Bacon”, en *Variaciones sobre el color*, ed. Inmaculada Murcia Serrano, Jorge López Lloret, Diego Romero de Solís (Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007), 305.

se opone en menor medida a la representación común del aire o el cielo.

Volvamos sobre la comparación en torno a los retratos de Friedericke Maria Beer que hicieran Klimt [68] y Schiele [67] para comprender el tratamiento de vaciado del fondo en el caso del segundo. Ambos pintores se centraron en el vestido de la figura, introduciendo en él elementos muy variados (en el caso de Klimt éstos son decorativos, mientras que en Schiele tienen un carácter estructural, como veremos más adelante). Sin embargo, mientras Klimt trató de una forma similar el fondo, Schiele lo dejó vacío. Concretamente, si Klimt ofreció un suelo a la figura, Schiele prescindió incluso de línea alguna que pudiera marcar el suelo. Schiele trató el fondo de forma asistemática mediante un marrón sucio que pone de relieve el vacío que rodea a la figura. En este caso no se puede ni siquiera hablar de color liso, sino de superficie desértica. A pesar de esto, la figura de Schiele se apoya sobre un suelo más firme que la de Klimt, cuyo floreado suelo no deja de ser mera escenografía. Pero la tierra firme le viene dada por el carácter estructural de las ropas, siendo éstas las que median entre figura y fondo.

La relación de las figuras o entes que componen el cuadro en cuestión con lo que les rodea no es algo que Schiele siempre lograra resolver con la misma suerte. Hay casos en los que intentó llenar el fondo de objetos para poder librarse del problema en cuestión, como sucede en el retrato del Dr. Hugo Koller [85]. Este cuadro es de 1918, así que no se puede decir que su falta de resolución se deba a la poca madurez del artista (mientras que 'Desnudo masculino sentado' [2] es de 1910).

Entre los más desacertados encontramos el 'Retrato de Dr. Franz Martin Haberditzl' [117], que bien habría podido ser un ejemplo más de la sección sillas dentro de las estructuras. Es uno de los pocos lienzos en los que intentó crear profundidad en el suelo y lo logró torpemente mediante el eje en el que ambas paredes y el suelo convergen. El plano del suelo no está del todo claro, porque hay una especie de mancha alrededor de la silla y de la figura, que podría ser una alfombra, que no marca la dirección del suelo.

Además, esta mancha-alfombra se ve entorpecida por el portafolios en primer plano, que dificulta enormemente la configuración del suelo. La aplicación de color (masa indefinida con textura sin muchas distinciones) tampoco contribuye a definir un suelo de por sí mal definido del que se podría haber prescindido (pues no sirve para nada, no tiene uso). En este lienzo queda claro el tipo de dificultad que nuestro artista tenía para solventar composiciones. La silla es la que salva a la figura. A pesar de la torpeza de la propia figura (que podría deberse a la falta de interés del artista, ya que se trataba de un encargo), la silla (también torpe, sin nada que ver con las acrobáticas que realizara en prisión [87, 88, 89]) le ofrece un lugar definido en un fondo sin ton ni son. Parece que Schiele se inventa una habitación que tiene que estar ahí por definición, pero que no tiene ningún papel en la composición (es más, dificulta su coherencia).

De hecho, del retrato anterior dijimos que la mancha-segundo-suelo a los pies de la figura es una alfombra comparándolo con el 'Retrato de Hugo Koller' [85]. En ese cuadro la dirección del suelo la marca la alfombra, de color diferente (más cálido) al resto de la composición. Sin embargo, esta alfombra también crea confusiones. No es del todo explicativa. El hecho de que sea el único color cálido de la composición la trae hacia delante, cuando está a la base de todo lo que sucede. El suelo no se queda quieto, de hecho parece que los pies y el sillón no se apoyan en él, sino que están sumergidos (como si de gelatina se tratase). El pintor salvó la composición mediante la introducción de libros. Es la disposición de los libros la que ofrece un lugar a la figura. El sillón, por el contrario, tiene un aspecto fantasmal que no logra situar a la figura. El objeto no es lo suficientemente sólido como para ofrecer asiento alguno. Éste no es el caso de la rígida y esquemática silla que sostiene a Victor Ritter von Bauer [86], sólo que en este caso tampoco se consigue el propósito: ganar coherencia en la composición. El fondo vuelve a pecar de lo mismo que el de Franz Martin Haberditzl [117]. Es resuelto mediante un eje en el que confluyen el suelo y dos paredes de forma sucia y poco exitosa. Por un lado, la dirección del

suelo y la de la silla no coinciden. El suelo no es lo suficientemente sólido como para dar apoyo a la silla. Por otro lado, las paredes no están lo suficientemente explicadas como para ser dos. Esto se trata de remediar mediante las sombras que se crean alrededor de la figura, extendidas al ángulo que forman las dos paredes. Pero esto no sólo no funciona, sino que ensucia la composición. La silla, que llama la atención por su dureza (incluso superior a la de la figura), pone en cuestión el fondo en su totalidad.

En ese sentido los fondos de 'Retrato de la mujer del artista, sentada' [90] y 'Mujer y dos niños (III)' [83] están mejor resueltos. Ambos consisten en una masa de variante textura de color oscuro. En el segundo lienzo, la línea que separa pared y suelo (ambos parte del fondo, pues el suelo no tiene carácter estructural, sino la silla latente) introduce sin molestar algo de profundidad, pero no se insiste en ella con variación de color alguna. Fijémonos en los elementos esbozados sin terminar que componen el fondo. Esta suma de proyectos abandonados da lugar a una cierta indefinición. Sin embargo, la estructura que compone a las figuras es tan fuerte que hace todo lo que no está hecho, estableciendo el orden en el lienzo. La indefinición del primer lienzo es conseguida mediante pinceladas desordenadas de una brocha gorda (estropeadas por el énfasis puesto en la diferencia entre el suelo y las paredes que el pintor intentó conseguir de nuevo mediante la confluencia de tres planos en el mismo ángulo, resuelta de modo satisfactorio tan sólo en cuanto a color –todo esto es poco evidente porque la figura está situada delante del ángulo de confluencia; a pesar de que tan sólo sea leve el efecto, la confluencia sí tendría una función en este cuadro, de ahí que no moleste tanto: enfocar a la figura, ya de por sí en primer plano). En ambos casos las figuras están muy bien delimitadas y situadas en él, pero de formas muy diversas (como vimos en la sección 'Sillas' (A.2.1.)).

A veces cuando el fondo no está tratado por igual se crean estructuras. Esto es lo que sucede en el 'Retrato de Arthur Roessler' [96]. El fondo está separado sutilmente en dos espacios por una línea irregular blanca y el uso del color, dando lugar a un rectángulo ovalado por arriba

alrededor de la figura, que podría servir de respaldo a su asiento. Ese respaldo imaginario es más rosa que el resto del fondo. La parte del fondo que queda a su derecha es blanco marfil. La parte a la izquierda es algo más rosada. Hay un filo blanco latente pronunciado que separa el halo rosa creado alrededor de la figura de esta parte de la izquierda de un color similar. Por el contrario, el rosa del respaldo se refuerza al otro lado, para diferenciarlo del blanco del fondo. En cuanto a textura, no hay diferencia entre las tres partes del fondo.

Hemos insistido hasta la saciedad en la sencillez y en el tratamiento de todos los elementos por igual de las obras de Schiele catalogadas dentro de la presentación. A pesar de que hallamos presentaciones en sus primeros trabajos, una vez hubo alcanzado su propio estilo –esto es, a partir de 1910, como es el caso de 'La puerta a lo abierto' [14]–, fue en su etapa de madurez donde reinó la presentación, como sucede en los retratos que hiciera de prisioneros y soldados durante la I Guerra Mundial [12] o en muchos de los retratos que hiciera de su esposa [1]. Evidentemente, el artificio es una manera relativamente fácil de resolver problemas artísticos (es mucho más fácil, por ejemplo, que prescindir de él). Recordemos aquel girasol catalogado dentro del terreno de la presentación [18] de corte secesionista o el asiento en que de-situara a Peschka [91]. No es de extrañar que Schiele se sirviese de artificios ajenos para abrirse camino en el mundo del arte. Sin embargo, pronto se hizo con sus propios artificios, desarrollando un lenguaje muy rico que seguiremos analizando a continuación. Ahora bien, el joven artista austriaco no se quedó ahí. Hacia el final de su corta vida, comenzó a prescindir del artificio. A continuación, nos adentraremos en esta renuncia, y descubriremos casos tan sólo aparentemente excepcionales repartidos a lo largo de su obra en los que fue ensayándola.

B. Sintaxis.

Pero ¿cómo enfrentarnos a los paisajes de Schiele? ¿Dónde están las figuras en los paisajes? ¿Se puede hablar de los árboles como figuras [19]? ¿Y de las casas [20]? ¿De las montañas como estructuras [21]? ¿Y dónde se esconde la estructura en el retrato de la mujer del artista [1] con el que abrimos el capítulo anterior? ¿Son estos casos excepciones a la regla o un camino más?

Comencemos por los paisajes. Coincidimos con Smith en que son una parte muy importante dentro de la producción del artista⁵⁸⁶. Hay que tener en cuenta que Schiele pintó al óleo más paisajes que retratos y naturalezas muertas juntos, aproximadamente ciento sesenta y siete paisajes y ciento treinta y un cuadros con figuras⁵⁸⁷. Volvamos sobre 'Cuatro árboles' [19]. No se puede hablar de las montañas como estructuras porque tienen el mismo peso que el cielo. Tampoco del suelo, que se extendería hasta las montañas. Todo lo que rodea a los árboles es fondo. En un primer momento se podría hablar de fondo y de figuras, manteniéndonos en nuestro discurso anterior. Sin embargo, tampoco parece correcto hablar en términos de figuras en relación a estos árboles. No destacan lo suficiente del resto de la composición, ni siquiera entre ellos mismos. Los árboles están a la misma distancia los unos de los otros, y los de los lados a la misma distancia del borde del lienzo. Sabemos también que el paisaje continua más allá de los límites el lienzo. La extrema horizontalidad del paisaje lo convierte en un fragmento. Es más, parece que hay más árboles en esa línea que forman los otros y que se sale del lienzo. Pero se sale sin que nada sobresalga. No falta nada en esta composición abierta. Todo es uno. La textura está repartida por

⁵⁸⁶ Esto no es tan evidente como pudiera parecer. Véase, por ejemplo, lo que escribiera Arthur Danto en torno a los paisajes del artista el 23 de enero de 2006 en "Live Flesh", crítica para *The Nation* de la exposición celebrada por la Neue Galerie de New York "Egon Schiele: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections" (<http://www.thenation.com/doc/20060123/danto/3> –visto el 12 de enero de 2010).

⁵⁸⁷ Si se tienen en cuenta los dibujos, hay muchos más trabajos sobre figuras que sobre paisajes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Schiele siempre entendió sus dibujos como ejercicios preparatorios y no como obras finalizadas.

igual (aunque llama la atención en la puesta de sol). Todo vale lo mismo y está separado de la misma forma, como si fueran elementos equivalentes.

Habría que distinguir entre los paisajes en los que sí se puede distinguir una figura (se podría incluso hablar de antropomorfismo) [18] y otros en los que todo es gramática, todo es sintaxis, como 'Cuatro árboles' [19].

Fijémonos en 'Puesta de sol' [118]. Se ha de notar una equivalencia similar entre los elementos que la componen que la puesta de relieve en 'Cuatro árboles' [19]. Si hay algo que llame la atención, son las montañas a lo lejos (por el hecho de que es la zona que tiene más luz, que además es tratada con colores cálidos, mientras que lo que nos queda más cerca es de colores fríos muy oscurecidos). Los árboles en primer plano también se encuentran entre ellos separados a la misma distancia que los separa respectivamente de los bordes laterales de la composición. Si el árbol de la izquierda se encuentra ligeramente más lejos del borde izquierdo, esto es compensado por la vara roja que le sirve de guía y que se supone lo sujeta – que llama mucho más la atención que la oscura de color frío que sostiene al otro, de modo que tiene un peso considerable en la composición–, que está justo donde debería arrancar el árbol para igualar a su compañero. A pesar de la disposición vertical del paisaje, en este caso Schiele diferencia claramente dos momentos en la composición, lo que sucede en primer plano tratado en colores fríos y lo que sucede en segundo plano tratado en colores cálidos (magnífico ejemplo de inversión).

La misma equivalencia encontramos en la fila de árboles en la parte inferior de la composición en 'Casa con tejado de tablillas (casa vieja II)' [119]. Es más, se trata de un gran número de elementos, todos tratados por igual. Fijémonos en el finito infinito de tablillas de colores repartidas asimétricamente (mucho más a la derecha que a la izquierda) a lo largo de la casa. La manera de tratar el cielo también es fragmentaria. El artista creó sombras mediante la falta de pintura (parece que daba primero una capa de pintura general –en este caso de un marrón oscuro cálido– sobre la que

después pintaba; esto podría explicar el tono general de cada obra en particular), acabando con el posible carácter compacto del cielo (lo aparentemente sometido a menos cambio) y contribuyendo a la dispersión. Sin embargo, cabría poner de relieve el equilibrado movimiento de las líneas horizontales que conforman la casa. Esto mismo lo ha puesto Leopold de relieve a partir de 'Casa junto al río (casa vieja I)' (K P294)⁵⁸⁸. Se trata de un infinito número de detalles equivalentes equilibrados a la perfección, como todas y cada una de las historias *contadas* por Musil en *El hombre sin atributos*.

El segundo tipo de paisajes [19, 118, 119] podría considerarse la cúspide de la gramática de Schiele (de su programa artístico), pues lo que prima no son los elementos unidos por la sintaxis, sino la sintaxis. Es más, del primer tipo ni siquiera se podría hablar en términos de paisajes, sino de figuras, de ahí que se ocupe de un girasol o dos. Véase por ejemplo 'Girasol II' [18], comentado en la presentación y que comparamos con el dibujo que hiciera de la mujer del artista. Éste es uno de los casos más evidentes de la continuidad entre las categorías aplicables a las obras “figurales” y los aparentes paisajes. Fijémonos en que no sólo hay figura y fondo, sino también estructura. No es gratuito que la estructura esté recortada, que quede espacio alrededor por arriba y por debajo, a la derecha y a la izquierda. Podría haber optado por fundir fondo y estructura o por haberlas separado mediante una línea horizontal, dando lugar a un posible suelo (cuyo carácter estructural no habría sido obvio y quizás ni siquiera posible). Es más, encontramos cualidades secesionistas en la estructura, como son las flores (la estructura, como hemos visto, devino mucho más austera, hasta desaparecer).

Nada de esto presenta 'Fachada de una casa (ventanas)' [23], donde ningún elemento destaca sobre los demás. Ya no hay figura que se presente en relación a un fondo y a una estructura sintácticamente. Lo que se nos presenta es la propia sintaxis. Se cierra el círculo. Regresamos al capítulo

⁵⁸⁸ Egon Schiele. *Landschaften*, 194.

anterior, a la presentación. Fijémonos en que la mayor parte de obras que hemos incluido dentro del segundo tipo de paisajes fueron catalogadas dentro del terreno del presentar o guardan una estrecha relación con aquéllas. Cuando se prescinde de las figuras, además, es posible dejar atrás los problemas en relación al mensaje, propios de sus primeros autorretratos y de sus aspiraciones sagradas.

Las naturalezas muertas tampoco tienen por qué estar formadas por elementos **elementales** (figura, fondo y estructura), como se pone de relieve en 'Naturaleza muerta con libros (el escritorio de Schiele)' (K P297), en el que otro finito infinito de objetos de enorme vida está en un magnífico, por imposible, equilibrio musical. Parémonos un momento a admirar este ordenado caos de relaciones y objetos equivalentes, al tiempo que ricamente dispares. No hay nada a retratar, pero se retrata, y se nos presenta precisamente esa falta, que deviene sinfín relacional.

Encontramos otro buen ejemplo de sintaxis plena en 'La habitación del artista en Neulengbach (mi sala de estar)' [120], en el que los aparentes objetos de la habitación son como notas con *staccato* de una composición musical⁵⁸⁹. Cada objeto parece tener vida propia porque sus direcciones se contradicen, enfrentándose a las marcadas por los planos de la habitación. Fijémonos en la inclinación hacia detrás del asiento en primer plano. La mesa con patas de jirafa está inclinada hacia el lado opuesto. La dirección de la cama no coincide con la que marca la profundidad de la habitación. Además, cada fragmento de la cama tiene su propia dirección, lo que provoca una sensación terrible de movimiento. Las estructuras que se encuentran en la esquina izquierda inferior tienen la misma inclinación que el sillón. También los elementos sobre la mesa tienen su propia dirección. Todo repiquetea en el más íntimo silencio de esta frenética estaticidad.

A veces la desaparición de elementos es menos evidente, como es el

⁵⁸⁹ Notas *staccato* también son las pinceladas de color extranjeras al contexto de color de la composición que encontramos en algunas obras, como es el caso de 'Paisaje primaveral con cielo rojo' (K P217), las de la ropa tendida de sus ciudades [20] o las de 'Paisaje con cuervos' (K P216).

caso de 'Casa y pared en paisaje montañoso' (K P208), en el que la manera de aplicar el color funde los supuestos elementos de la composición. La abstracción se consigue mediante el uso de la pintura (impasto). Leopold ha puesto en relación la manera de aplicar el color en este cuadro con el de 'Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)' (K P193)⁵⁹⁰. Nosotros, yendo más allá, entendemos que en este aparente cuadro con figuras no hay más que pintura organizada de una determinada manera. Ésta es otra manera de centrarse en la sintaxis, aunque aparentemente no quede ni sintaxis siquiera. La sintaxis misma es devorada por la pintura.

La equivalencia propia del segundo tipo de paisajes también iría consiguiéndose poco a poco en los retratos. Ésta tiene mucho que ver con la proposición 6.43 del *TLP*: como los hechos son indiferentes, esto es, carecen de valor, no se puede tener preferencia por ninguno. Es en los paisajes donde desde sus comienzos artísticos logra tomar la perspectiva de la eternidad (el objeto se ve en relación al todo y no en relación a otros objetos; es sacado de la categoría de los acontecimientos). Esto se va extendiendo con el tiempo al resto de su pintura. El tratamiento estridentemente lineal e impulsivo de sus primeros trabajos devino economía volumétrica y lineal en los últimos. Creemos que la clave está en la equivalencia de lo que sucede dentro el cuadro. En esto consiste el regreso a la presentación sobre el que antes llamamos la atención. Algo que era lo común, por otro lado, en los paisajes. En esta evolución hacia la tranquilidad coinciden casi todos los críticos⁵⁹¹.

Esto supone una toma de distancia respecto del artificio. Cuando todo es equivalente, no hay espacio para el artificio. Si toda la realidad es construcción, nada debe predominar sobre lo demás. Ninguna mueca tiene derecho a predominar sobre un torso en vista a comunicar un mensaje concreto. Como señalara Comini, la forma prevalece sobre el mensaje a

⁵⁹⁰ Egon Schiele. *Landschaften*, 70.

⁵⁹¹ Por ejemplo, cf. Gyöker, *Egon Schiele's Self-Portrait in the Context of the Mask*, 123; Comini, *Egon Schiele's Portraits*, 155; Whitford, *Egon Schiele*, 195; Vergo, *Art in Vienna: Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries*, 231-237; Kallir, *Egon Schiele: Life and Work*, 200; Schröder, *Egon Schiele*, 332-334, 344.

comunicar en los últimos trabajos del artista⁵⁹². Nosotros precisamos: lo natural predomina sobre lo artificial, precisamente porque el mensaje pasa a segundo plano o, mejor dicho, porque contenido y forma coinciden.

Cuando ya no hay tensiones pictóricas se puede hablar de equivalencia, o cuando, al menos, éstas se resuelven equilibradamente, como sucede en 'Casa con tejado de tablillas (casa vieja II)' [119]. Recordemos aquello que dijera Wittgenstein acerca de la armonía de toda vida ética. Creando tensiones nuestro pintor fue capaz de mostrar cosas en concreto. En ocasiones las tensiones pecaron de decir demasiado para asegurar un determinado contenido. Sin embargo, la ausencia de tensión lo coloca verdaderamente en la perspectiva de la eternidad. Lo que se muestra en estos casos es dicha perspectiva y no otra cosa (de ahí que insistiéramos en que lo que se mostraba en aquellas presentaciones del primer capítulo –y en las exhibiciones, pinturas alegóricas y pinturas-mueca, pues éstas también callan, a pesar de que no se pueda hablar del mismo grado de equivalencia– era la forma de mostrar).

La disposición vertical de sus paisajes contribuye a la equivalencia general. Fijémonos en que también predomina la vertical en la naturaleza muerta que realizara en torno a su escritorio (K P297) y en el retrato de su esposa [1] sobre el que tantas veces hemos vuelto. Lo que está detrás se trae delante. Toda la composición está en el mismo plano. Todo es por igual. Y en esa verticalidad, en ese plano único, todo es tratado de la misma manera. No hay fondo y figura. Lo que importa es la composición.

B.1. Repeticiones. Paralelismos.

Fijémonos en 'Casas con ropa tendida colorida (Suburbio II)' [20]. Son muchos los elementos que se repiten. Prestemos atención a los postes rojos. Parte de ellos son utilizados para colgar la ropa recién lavada. Otros

⁵⁹² *Egon Schiele's Portraits*, 155.

están libremente repartidos en la mitad inferior de la composición (que no coincide con el centro del lienzo), como notas en un pentagrama (o un n-grama, para ser más precisos, pues es imposible establecer el número de líneas que lo componen), volviendo sobre la disposición vertical. El color rojo es llamativamente puro. El mismo tono encontramos en las chimeneas de las casas. Aunque la mayoría son más cuadradas y recortadas, algunas se asemejan a los postes hasta el punto de poder confundirse con ellos (como la de la casa de la derecha en la línea inferior). El mismo rojo encontramos en parte de la ropa tendida. Si las chimeneas insisten en la verticalidad de los postes, la ropa tendida refuerza la fuerza opuesta del horizonte (elevado considerablemente sobre el centro de la composición). Sin embargo, la ropa de color rojo de los postes rompe la línea del tendedero, a modo de explosiones de color. Las casas son otras fuerzas verticales. Se agrupan verticalmente, como si necesitaran del empuje mutuo para poder alzarse. Ecos de los postes también encontramos en la disposición vertical de las barcas en el embarcadero y en la ventana más próxima al centro del lienzo (del mismo rojo).

La disposición del paisaje se revela vertical. Sin embargo, esta verticalidad está estratificada, lo que queda puesto de relieve por la multitud de segmentos horizontales (eso sí, nunca rectilíneos) que se nos ofrecen (de abajo a arriba: el del embarcadero, el de los setos, los tendederos, las diferentes nivelaciones del terreno, el de las casas a lo lejos, el rectángulo-campo, las montañas, los del cielo). De estos estratos no se puede hablar sólo en términos de repeticiones. Son paralelismos sintácticos que presentan pequeñas variaciones. Por ejemplo, las diferentes capas del terreno tienen inclinaciones varias. Pero, es más, la capa de arbustos justo encima del embarcadero puede entenderse como un paralelismo de los estratos marrones del terreno o del propio embarcadero. Éstos son de diferentes colores y tamaños. Lo mismo podemos decir de algunos de los elementos verticales señalados antes. Por ejemplo, aquellos postes que coinciden en la misma línea imaginaria vertical o en el mismo estrato pueden ser

considerados paralelismos sintácticos y no mera repetición.

Los paralelismos no tienen que ser rectilíneos. En 'Ciudad isla (Krumau ciudad creciente II)' son curvilíneos [121]. Observamos de izquierda a derecha: el agua –aunque se sale del lienzo se nos ofrece parte del horizonte curvado–, el río de árboles, la calle o paseo aparentemente asfaltado, la acera irregular, la hilera de casas y el campo. Además, éste está dividido en estrechos segmentos que convergen con los tres primeros: agua, árboles y paseo.

En ambos casos se trata de una presentación total del paisaje. Y para presentar, el pintor volvió a recurrir a la frontalidad. Eso sí, una frontalidad extrañamente vertical conseguida de forma ejemplar mediante paralelismos. Es la verticalidad la que permite la exposición total: aquello que queda lejos es traído cerca, en concreto, a la parte superior de la composición. El artista volvió a sobrevolar aquello a retratar, haciendo uso de su más afilada vista de pájaro.

B.2. Fragmentación.

Las mismas notas rojas con staccato hallamos en 'Ciudad isla (Krumau ciudad creciente)' [121], pero en menor número (chimeneas, pinceladas al azar en la casa amarilla de abajo). La duración de estas notas varía en función del color. Hay colores que llaman nuestra atención más que los otros, unos que ocupan más nuestra vista, otros que la vista quiere soltar lo antes posible porque queman (como el rojo). Dijimos que los postes de 'Casas con ropa tendida colorida (Suburbio II)' [20] funcionaban como explosiones de color. Al tiempo que su repetición otorga coherencia a la composición, introduce en ella contradicciones, pequeñas roturas. Éste también es el caso de las florecillas repartidas vertical y horizontalmente a lo largo de 'Transfiguración (Los ciegos II)' [69]. Esto se consigue mediante el color y la forma. Su llamativo color (azul, rojo, amarillo, celeste,...) no

tiene nada que ver con el tono apagado del resto del cuadro (donde se impone el marrón). Las florecillas parecen alegres minas listas para la explosión. Las pinceladas que las componen son irregulares, discontinuas y no están fundidas. Son tratadas linealmente, mientras que en el resto de la composición las pinceladas se funden.

Función similar, pero como en segundo plano, cumple la introducción del verde, a modo de vegetación. Dejando a un lado algunas flores, el verde es el único color frío de la composición. A pesar de que su aplicación no esté tan definida como las plantas, destaca del resto de la composición, suciamente (probablemente consiguiera el tono final mediante una veladura cálida). Además, la superposición de estos elementos, que pertenecen al mismo orden de realidad, nos hace percatarnos de una contradicción. El color verde parece estar por vegetación. Tal y como está aplicado parece que el terreno quede muy lejos. Sin embargo, somos capaces de distinguir con claridad unas florecillas que deberían –si fueran coherentes con las llanuras verdes a las que suponemos pertenecen– sernos imperceptibles. Esto trae con más fuerza hacia delante estas florecillas, que devienen enormes. (Por cierto, la firma podría considerarse otra flor preparada para la explosión.)

Hay otras fuerzas fragmentarias. Si prestamos atención al conjunto del cuadro, nos damos cuenta de que está tratado como una vidriera⁵⁹³. La totalidad está fragmentada en una multitud de elementos cuyo contorno ha sido resaltado a conciencia. Éste también es el caso de 'Casas con ropa tendida colorida (Suburbio II)' [20] y de muchos otros paisajes del artista⁵⁹⁴.

⁵⁹³ Esta característica de la pintura de Schiele, común en sus paisajes, ha sido bien estudiada por Smith en *Between Ruin and Renewal*, 84-88. Smith pone en relación directa el efecto *avidrierado* de su pintura con las vidrieras góticas que el artista pudo contemplar en la Catedral de San Esteban de Viena. La americana considera que la pintura del artista tiene una fuerte influencia gótica, lo que argumenta a lo largo de su trabajo. Nosotros estamos totalmente de acuerdo.

⁵⁹⁴ El lienzo de 1913 'Stein en el Danubio, visto desde el sur (grande)' [21] nos parece uno de los mejores ejemplos del carácter *avidrierado* de los cuadros del artista, sobre todo la parte del cielo, que es todo un ejemplo de perspectiva gótica, pues no es cielo, sino campo y casas. En este caso es especialmente evidente por el hecho de que haya optado por el color verde (normalmente opta por colores amarillentos y marrones semejantes a los del resto de la composición, como es el caso de 'Casas con ropa tendida colorida

En ambos casos es difícil determinar qué fragmento del lienzo llama más la atención. Cuesta fijar la vista y entender el cuadro en su totalidad. Lo que es especialmente llamativo, dado el tamaño de la obra y la simplicidad de los escasos elementos que la componen. Pero es que son muchos los detalles que requieren nuestra atención: además de las susodichas florecillas explosivas y el color verde, la extraña expresión de los rostros de las figuras, la particular expresión de los dos pares de manos, la tensión en las rodillas de las figuras, el vuelo de la de arriba (que parece hacer cuentas con las yemas de los dedos) y el bajarse el párpado de la otra. Probablemente sea uno de los cuadros en los que el pintor se recrease más. No se centra en un detalle, sino en un sinfín de detalles dispersos (la única unidad a la que tenemos acceso).

Prestemos atención al paisaje tras las figuras. No hay un orden claro en la organización de las montañas, valles y llanuras –no se sabe qué es cada cosa. El hecho de que el horizonte quede tan alto contribuye a incrementar la sensación de dispersión. Tenemos la sensación de que el caos continúa mucho más allá del lienzo –cuyo tamaño no es gratuito, debe ser uno de los mayores del artista. Ésta es la única obra del artista en la que la presencia de las figuras y la del paisaje compiten. Curiosamente su carácter paisajista ha sido obviado⁵⁹⁵. Sin embargo, comparte los mismos tonos que sus ciudades⁵⁹⁶.

(suburbio II)' [20], lienzo en el que lo que llama la atención a nivel de color son de nuevo las notas con *staccato* repartidas mediante los postes y la ropa colgada – magnífico ejemplo, por otro lado, del cúmulo de detalles). El verde, por el contrario, además de remitir al reino vegetal, se distancia claramente de los edificios. La estratificación del terreno descubierta en 'Casas con ropa tendida colorida' [20] es aquí incluso más evidente gracias al uso de colores muy distintos y su clara separación. Es necesario subrayar el importante papel que juega el que haya una superficie de estratos de tamaño considerable en la parte inferior de la composición para generar la perspectiva final. Nos damos cuenta de que gran parte de la verticalidad de la obra se debe a esto si comparamos el cuadro con las dos versiones que realizara desde Kreuzberg (K: P266, P269), en especial con la mayor.

⁵⁹⁵ No se incluyó en la exposición dedicada al paisaje de Schiele del Leopold Museum, a pesar de que forma parte de la colección de dicho museo (cf. el catálogo de la exposición, celebrada entre septiembre de 2004 y enero de 2005: Rudolf Leopold, *Egon Schiele. Landschaften* (Munich: Prestel, 2004).

⁵⁹⁶ Compárese con 'Casa junto al río (casa vieja I)' (K P294).

La ropa tendida puede tener el mismo efecto que estas florecillas⁵⁹⁷. Fijémonos en la multiplicidad de colores introducida gracias a los improvisados tendederos de 'Casa con ropa tendida colorida (Suburbio II)' [20]. La misma riqueza encontramos en la variedad de formas y tamaños de las ropas que los componen. A pesar de que contribuyen a la estratificación (y al carácter *avidrierado* de la composición⁵⁹⁸), introducen gran dinamismo sinestésico en la composición. Esta capacidad de las ropas es puesta de relieve en 'Casa junto al río (casa vieja I)' (K P294), donde la iluminación de las ropas –sumamente artificial– recuerda al efecto de la luz al traspasar una vidriera⁵⁹⁹. El naranja estridente y el blanco relativamente puro de las ropas contrasta con los marrones sucios del fondo. Además, contribuyen a la fragmentación los impresionantes detalles de color repartidos al azar en la segunda fila de ventanas empezando desde arriba, a la manera, una vez más, de notas con *staccato*.

Ejemplo magnífico de fragmentación es 'Árbol otoñal en aire turbulento (árbol invernal)' [122]⁶⁰⁰. En este caso la fragmentación es generada por la disposición de las ramas desnudas de la parra⁶⁰¹. El árbol

⁵⁹⁷ Éste no es el caso en 'Casa con tejado de tablillas (casa vieja II)' [119], en el que la ropa tendida –mucho menos llamativa– es prácticamente absorbida por la composición a nivel formal.

⁵⁹⁸ El contorno de los diferentes estratos de la composición está muy subrayado. A veces se trata de una línea negra (como en el centro) y otra de otro color (azul arriba, en las montañas; marrón en el río).

⁵⁹⁹ Magnífica presentación frontal caracterizada por el empleo de líneas horizontales que contribuyen al carácter *avidrierado* del lienzo. La línea del suelo –que separa lo real (que tiene más luz) de su reflejo– está marcada claramente. Los diferentes pisos de la casa también están diferenciados. Las ventanas –la mayoría de ellas divididas en pequeños cristales– parecen detalles de una vidriera que dan lugar a líneas discontinuas horizontales. También insiste en la horizontal la base de los tejados. Y todas estas líneas-contorno son góticas: están vivas. Esto es estudiado por Smith, quien crea un paralelismo entre las ciudades orgánicas de Schiele y el modo de ser de las ciudades medievales, cf. *Between Ruin and Renewal*, 90. Hallamos una estratificación horizontal similar en 'Casa con tejado de tablillas (casa vieja II)' [119], de la que cabe destacar los trabajados y estrechos planos horizontales conformados por las hileras de ladrillos y la perfecta alineación de los árboles en primer plano.

⁶⁰⁰ Nosotros creemos que no se trata de un árbol, sino de una parra, tan común en los paisajes que nuestro austriaco gustaba retratar en la baja Wachau.

⁶⁰¹ De otro modo, comparemos la disposición de este arbusto con el inmaculado girasol que se erigiese como la mujer del artista [18]. Se ha señalado el carácter antropomórfico de este árbol invernal (cf. Leopold, *Egon Schiele. Landschaften*, 102; Fischer, *Egon Schiele*, 172-177). Sin embargo, hay que notar la enorme diferencia entre el tratamiento que recibe y cómo fuera tratado 'Girasol II' [18]. La concepción del sujeto que tuviera el

“puzzliflica” el cielo que lo recoge. Hay pinceladas de color que no se mezclan a pesar de que el fondo sea el mismo en toda la composición. Se logra mucho movimiento gracias a la contorsión de la parra. Las minúsculas uvas amarillas desperdigadas por la composición tienen el mismo efecto que las florecillas explosivas de 'Transfiguración (Los ciegos II)' [69] (aunque las uvas sean más sutiles y por tanto su impacto menor que el de las flores).

A veces el pintor organizó la composición en segmentos, algunos de ellos bloques más o menos definidos comparables a los de Rothko⁶⁰². Un ejemplo claro es 'La ciudad pequeña III' [123], en el que el primer tercio de la composición, empezando desde abajo, es una superficie de color (un negro confundido mediante la mezcla de colores oscuros). Se podría hablar de otra superficie-río, más estrecha, que divide en dos el resto de la composición, conformada por superficies-hileras-de-casas. Se logra un equilibrio perfecto. Tan sólo es un poco mayor el espacio dedicado a las casas que el de puro color. El hecho de que el color separe ambas hileras refuerza la intensidad de las superficies de color (capaz de romper o de introducirse) en el otro bloque. La disposición es, una vez más, vertical. Esta vez el artificio es puesto de relieve todavía más por el carácter evidentemente plano de la mayor parte de la composición. Sólo se percibe algo de profundidad en el segundo segmento de casas, más pequeño (especialmente debido al puente y a la curva que tiene lugar en torno a él). El hecho de que las casas en la hilera más gruesa y centrada estén unidas de forma compacta pone de relieve la verticalidad y la planitud. Estas casas no tienen el carácter individual de las que hemos visto hasta ahora. Son mucho más artificiales, nunca mejor dicho, son más de mentira. Se pone de relieve que se trata de una superficie con casas pintadas. Tiene el mismo valor que la superficie de color liso. Ni siquiera parece que una se apoye en la otra.

artista se vio modificada enormemente en los escasos tres años que separan ambas obras, siendo el árbol invernal de 1912 un claro paso hacia la soberanía posterior de la sintaxis (lo que, por otro lado, no acepta Leopold, quien niega el carácter abstracto de esta obra perteneciente a su colección, cf. *Egon Schiele*, 102).

⁶⁰² También se podría establecer un paralelismo con la pintura de Rothko en 'Barcos en el puerto de Trieste' (K D1210).

La superficie de color liso disipa la sensación de *horror vacui* que pudiera producir la acumulación de casas bidimensionales de la mitad superior del lienzo (entre las casas, además, hay huecos; además de estar separadas mediante un río-franja-color-liso). Es más, el hecho de que se pueda hablar de varios bloques (los colores lisos y los formados por las casas) contribuye a la fragmentación⁶⁰³. De esta manera, lo que parecía *horror vacui* no lo es⁶⁰⁴. Sin embargo, el efecto de la franja negra no nos parece similar al vacío que rodeaba a sus autorretratos de 1910 cuando el fondo se pintaba de blanco. Comparémoslo con el fondo blanco de 'Desnudo masculino sentado' [2]. Si el fondo blanco concede un lugar a la figura, este bloque negro no se relaciona de esa forma con el resto de la composición. No se trata de un fondo que entre en relación con una figura. Tiene el mismo peso que el bloque de casas de colores. Entra con éstas en una relación de equivalencia. Es un elemento no-elemental más. En el caso de los retratos el color liso funciona como fondo, en estos paisajes el color liso no es un elemento con una función especial (la del fondo). Lo que importa en el paisaje es la función del paralelismo entre ese bloque y el otro. El bloque no tiene una función específica. Lo que prima es la sintaxis. Son tantos los detalles insignificantes que pierden la entidad individual.

El mismo carácter de bloque hallamos en las casas de 'La ciudad pequeña IV (Krumau junto al Moldau)' [22], en el que la superficie principal está conformada por las casas. También presenta superficies de color liso, pero muy estrechas. En ambos casos se logra un equilibrio perfecto entre la variedad y lo monótono. Cada casa es distinta, pero todas forman un bloque. Este efecto es muy diferente al que consigue cuando se centra en una sola casa. Este cuadro no tiene nada que ver con el tratamiento que hiciera de las

⁶⁰³ Esto quizás sea más claro en 'La ciudad pequeña IV (Krumau junto al Moldau)' [22], donde los bloques de color liso son varios y más estrechos, y como la toma es desde más cerca son más evidentes los huecos existentes entre las casas.

⁶⁰⁴ El tratamiento de Klimt del *horror vacui*, experto en ese terreno, difiere por completo. Las naturalezas bidimensionales del padre de la Secesión no dejaban libre resquicio alguno. En 'Peral' (D134, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, 1903) no sólo no queda hueco libre, sino que apenas vemos el cielo; en 'Jardín de granja con girasoles' (Belvedere, Viena, 1907) ni siquiera se percibe rastro alguno del cielo.

ventanas en 'Fachada de una casa (ventanas)' [23]. Esas ventanas tienen mucha más personalidad que una casa de las representadas en este bloque. Y es que no se retrata una casa, sino el bloque. Se trata de una superficie, de ahí que podamos hablar de Rothko. También se puede hablar de Rothko en 'Casas junto al río II (la ciudad vieja II)' [124], de colores muy diferentes. El papel de la verticalidad en el paisaje lo es todo. Esto también hace que miremos a Rothko de otra forma. Quizás la próxima vez que miremos un Rothko veamos un desierto. Es como si estos cuadros fueran el culmen de la estratificación. En estos casos se ha simplificado mucho, pero la realidad sigue presentándose fragmentada, sólo que algo más ordenada. Estos cuadros también nos ofrecen una perspectiva diferente de las enormes montañas de obras como 'El calvario' (K P240) y 'Montaña junto al río' (K P187) y los homogéneos terrenos de 'Árboles desnudos' (K P242), 'Paisaje primaveral con cielo rojo' (K P217) y 'Primavera temprana' (K P263), más figurativos.

Regresemos sobre lo que dijéramos en el capítulo anterior sobre 'Fachada de una casa (ventanas)' [23]. Fijémonos en que en ningún momento hablamos en términos de estructura, fondo y figura en relación a este lienzo, sino de objetos tratados por igual, no-protagonistas, es decir, equivalentes. Descubrimos, por tanto, en aquel magnífico ejemplo de presentación, una composición armoniosa de elementos no-elementales.

**

La preocupación de nuestro artista por el detalle se suma a estas fuerzas fragmentarias. Como ha señalado Leopold, esto distinguía al artista del expresionismo que lo rodeaba, ya fuera el de aquella Viena, el de *Die Brücke* o el de *Der blaue Reiter*⁶⁰⁵. Todos ellos tendían a tratar de forma

⁶⁰⁵ *Egon Schiele. Landschaften*, 11. Continuando su reflexión, el coleccionista insiste en que el expresionismo vienés se caracteriza, a diferencia del alemán, por una cierta fidelidad a lo real. Trabajo poco interesante, si no fuera por la selección de paisajes del artista –a pesar de la mala calidad de las reproducciones– y por la documentación fotográfica de los motivos arquitectónicos de los que se ocupara el pintor –aunque esto

general o abstracta los motivos arquitectónicos. Sin embargo, Schiele llegó a dar fe de ellos con una precisión escandalosa⁶⁰⁶. Esto no sólo sucedía en los paisajes. Vimos en el capítulo anterior en relación a ‘Autorretrato con chaleco amarillo’ [132] cómo todo un cuerpo se ponía en entredicho por detalles insignificantes. Esto, sin embargo, lo estudiaremos por separado, para lo que volveremos a insistir en el papel de la fragmentación, hacia el final del capítulo.

B.3. Ritmos.

Con la obtención de movimiento tiene mucho que ver la línea orgánica de Schiele, que Smith, de forma ejemplar, puso en relación con el gótico⁶⁰⁷. Esto no se aleja tampoco de los juegos de lenguaje wittgensteinianos. Wittgenstein comparó el lenguaje con una ciudad que crece ininterrumpidamente desde dentro⁶⁰⁸, como las ciudades góticas, como bien puso de relieve Sitte⁶⁰⁹. Fijémonos en 'Krumau, ciudad creciente I (La ciudad pequeña V)' [125]. Al igual que en 'Ciudad isla (Krumau ciudad creciente II)' [121], la composición está organizada en una curva ascendente. Sin embargo, en este caso un mayor espacio está ocupado por las casas. Excepto el pequeño espacio destinado al río (fragmentado, pues las casas del

lleve a Leopold a interpretaciones muy cuestionables de las obras en consideración. No sólo otorga más valor el autor a las obras de Schiele que componen su colección, sino que se empeña en dar explicaciones innecesarias de aspectos meramente formales y malas descripciones de lo que tiene ante sí.

⁶⁰⁶ Prestemos atención a la lamparita de 'Casas viejas con gablete en Krumau' [142].

⁶⁰⁷ Cf. *Between Ruin and Renewal*, 65-97.

⁶⁰⁸ *PU*, §18. Cf. de Robert John Ackermann, *Wittgenstein's city* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1988).

⁶⁰⁹ Cf. Camillo Sitte, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, trad. Emilio Canosa (Barcelona: Canosa, 1926). Thomas Heyden fue el primero en establecer una relación entre la controversia entre Camillo Sitte y Otto Wagner y los paisajes de Schiele, cf. “Die Tote Stadt: Schiele und Krumau”, en Müller-Tamm, *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*, 164. Estamos de acuerdo con Heyden: aunque Schiele no tomara posición en dicha discusión por medio de su pintura, ésta sí que tuvo dichas discusiones como contexto. Smith desarrollaría el argumento de Heyden, estableciendo conexiones entre la postura de Sitte y la visión del mundo que refleja la pintura de Schiele (cf. *Between Ruin and Renewal*,

borde lo invaden mediante tendedores⁶¹⁰), el resto está ocupado por una marea de casas que se salen de la composición por cada uno de sus bordes. La perspectiva ascendente de la composición contribuye a la sensación expansiva general. Hay una dirección, un movimiento claramente marcado, que sirve como vía de escape, como camino hacia los límites del lienzo. Y este camino parte desde el interior mismo de la composición. Un interior al que, por otro lado, y volviendo a lo que dijimos al comenzar este capítulo y a aquello que dijéramos acerca de las piezas de cerámica retratadas por el artista en 1918 [16], no tenemos acceso. En las zonas de casas del cuadro no queda resquicio alguno vacío. A pesar de ello, el movimiento de todas y cada una de las casas (pues al tiempo que generalizado, también es individual: prestemos atención a la casa amarilla cerca de la esquina superior derecha) parece proceder de sus más íntimas raíces.

Regresemos a 'Devoción' [4]. Se repite un tronco vertical. Más exactamente, cabría hablar de un paralelismo sintáctico. Ninguna figura tiene prioridad sobre la otra. Ninguna es protagonista. Ni siquiera cada una por separado. Son un bloque. Si no estuvieran juntas la obra no funcionaría. Vamos descubriendo poco a poco que no se puede hablar de figuras. Éste no es un caso más de dobles [69]. Aquí no se trata de dos figuras, sino de un bloque. En los casos de dobles cada figura tenía una existencia independiente, era autónoma. Aquí no. Las aparentes figuras no están por ellas mismas, no son elementales, sino para mantener una determinada pose: son un movimiento figurizado.

Encontramos mucho movimiento. Por un lado, la repetición de la figura en una determinada pose descendente (caracterizada por la flexión de las rodillas y la inclinación del torso a modo de plano inclinado). Por otro lado, las minúsculas diferencias que las separan: la figura de la derecha está ligeramente más baja; la de la izquierda levanta el hombro izquierdo y tiene la mano derecha elevada; los muslos de la figura de la izquierda están ligeramente más abiertos que los de su compañera. También generan ritmos

⁶¹⁰ Paralelismos sintácticos horizontales que rompen puntualmente la curvatura general de la composición.

las vestiduras. Ambas se resbalan –de ahí los hombros al desnudo. Además, llama la atención el dinamismo de la aplicación del color, conseguido mediante la aplicación de dos tipos de verde, uno cercano al verde oliva y un verde permanente. Al verde oliva parece habersele añadido algo de naranja, lo que genera ritmos dentro de la masa de verde oliva⁶¹¹, predominante y sobre la que el otro verde, aplicado de una manera más lineal –hasta rozar lo chirriante– sin ser mezclado con su compañero, genera picos o triángulos abiertos. Es más, la aplicación del verde tratado más linealmente varía de una figura a otra. Si en la figura de la izquierda se concentra en el borde inferior del vestido, está más repartido por la vestidura de la figura de la derecha.

Las figuras se equilibran a la perfección. Si de la figura de la izquierda queda descubierto una parte mayor de los muslos, de la figura de la derecha se muestra más del hombro, de la espalda, del cuello y del rostro (en la otra figura, un hombre menos descubierto tapa un cuello más girado hacia el interior de la composición). Vemos lo mismo de la mano izquierda de cada figura, que cae justo donde empieza a descubrirse el muslo. Lo poco que se muestra de la parte de arriba de la figura de la izquierda es realizado por la mano levantada señalada con anterioridad.

Esta mano levantada se contrapone a todo lo que cae: las mismas figuras y las ropas. También contribuye a la sensación de movimiento general el tratamiento de la piel de las figuras: pinceladas de diferentes colores sin mezclar. Ecos verdes de las ropas interactúan con rojos complementarios, dando lugar al correspondiente salto visual (de hecho, el tono rosado que predomina en la blancura de la piel de la figura insiste en la sensación de movimiento).

La figura de la derecha tiene el peso fuera de su eje, lo que sugiere

⁶¹¹ El color, por tanto, es otro generador de ritmos. Fijémonos en los ritmos creados por el uso del blanco y del negro en 'Naturaleza muerta con libros (el escritorio de Schiele)' (K P297). Es una variación (con todas las pertinentes connotaciones del mundo de la danza) de dos colores. Ahora prima el negro, después el blanco. Éste es traído hacia delante por aquél en la columna de elementos contraídos en magnífico equilibrio en primer plano. Por no hablar del dinamismo de la cortina a líneas verticales blancas y negras, que parece moverse con el viento.

un movimiento hacia detrás, un dejarse caer inevitable –sobre todo porque no registramos intención corporal alguna de evitar esa caída. La otra también está ligeramente inclinada hacia detrás, pero lo que llama más la atención es la contracción del hombro (también un movimiento). Las ropas resbaladizas tienen mucho camino por delante, pues la verticalidad de las figuras es espectacular. Torso y brazos se han alargado exageradamente. Todo cae: figuras y ropas (la mano no puede competir con el movimiento general). En las ropas encontramos otra repetición del torso, de ese movimiento general. Y es ese movimiento, esta sintaxis, aquello a comunicar: la devoción.

Vimos en relación a ‘Semi-desnudo reclinado con medias negras’ [51] y a ‘Desnudo femenino con los brazos a la cabeza’ (K D1284) que Schiele logró poses inverosímiles modificando la posición del dibujo mediante la firma. Esto es otro mecanismo para generar movimiento. En los casos que acabamos de mencionar, lo que habrían sido poses estáticas devienen poses repletas de fuerzas descendentes (como lo es la curva del segundo) y ascendentes (en el primer caso, un torso cae al tiempo que las piernas flexionadas, al igual que los codos, parecen ir en dirección contraria). Schiele hizo uso de este recurso en muchas ocasiones. Prestemos atención a ‘Desnudo femenino arrodillado’ (K D1939) y ‘Mujer cayéndose’ (K D1940), en ambos la figura debe haber sido dibujada apoyada sobre su espalda. Sin embargo, el artista decidió acabar el dibujo al revés, al firmarlo. De esa forma, se crea la sensación de que las figuras están a punto de caer, medio flotantes en el espacio. Por no hablar de la caída al vacío de la figura del dibujo que ha sido titulado como ‘Desnudo femenino reclinado con gorra verde echado hacia la derecha’ [141] a pesar de la firma del artista.

Creemos que también enfatizó el movimiento de contracción de la figura en ‘Desnudo’ [52] gracias a este mecanismo. La ambigüedad de la posición de la figura (no se sabe si está de pie o sentada) es fruto de la perspectiva inexplicable a vista de pájaro. O se colocó por encima (lo que explicaría que estuviera sentada e implicaría el gesto determinante de la

firma final) o la dibujó prácticamente desde el nivel del suelo (sentado en el suelo, por lo que la firma no habría modificado nada). Esto, por otro lado, también sucedía en los paisajes, donde dio lugar a consecuencias ontológicas. En 'Stein en el Danubio' (K P131) el lienzo se gira 180°, de modo que el reflejo queda transformado en realidad y la realidad en reflejo⁶¹².

La perspectiva a vista de pájaro característica de 'Funámbula' [38] es otra manera de generar movimiento. Pero, en este caso, es el espectador el transportado principalmente. Éste también es el caso en 'Ciudad isla (Krumau ciudad creciente II)' [121] y en 'Casa con tejado de tablillas' [119], donde se nos eleva por encima de ciudades y casas. Aquellos casos en los que se tomó un punto de vista bajo también desplazan al espectador, dando lugar a un movimiento vertical hacia arriba, el de nuestra mirada⁶¹³.

En otras ocasiones el movimiento es introducido por la misma figura. Fijémonos en 'Semi-desnudo femenino de rodillas' [126]. La pose misma es transitoria. Se trata de un paso hacia otro sitio. El movimiento también lo puede introducir la estructura. Pusimos de relieve el carácter no sólo dinámico, sino transformador de las medias, elementos que pueden funcionar como estructuras. En 'Desnudo femenino reclinado con piernas abiertas' [139], las medias sirven de puente entre el interior de la obra y lo que queda fuera de ésta. Son una manera de entrar y de salir del papel. En 'Desnudo de pie con piernas abiertas y chal amarillo-marrón' [62], el chal y las medias se funden, transformándose el uno en el otro. Recordemos también el colorido movimiento de los revoltijos de tela utilizados por el artista. Es más, cabría volver sobre la totalidad de la sección 'Móviles' dentro de nuestro estudio de las estructuras usadas por el artista, donde prestamos atención al desplazamiento de éstas, ya fuera dentro de una obra en concreto o tomando la obra de Schiele como un todo.

⁶¹² Cf. *Egon schiele. Landschaften*, 50-51.

⁶¹³ Esto era muy común en los dibujos preparatorios de casas, cf. 'Castillo de Neulengbach' (K D1200), 'Casa con campanario' (K P1203).

Igual que los poemas de Trakl en *Sebastian in Traum*⁶¹⁴ se enlazan unos con otros, hay elementos que enlazan unos cuadros con otros dentro de la obra de Schiele. Esto se hace especialmente evidente cuando se toman en consideración series de dibujos o dibujos que realizara en el mismo periodo (a veces con la misma modelo). La manera en que se mueven los elementos de un cuadro a otro también nos permite hablar de movimiento, sólo que esta vez teniendo la obra como trasfondo, y no sólo un cuadro en particular. Fijémonos en las obras observadas. Pasemos de una a otra como si se tratase de una película: 'Mujer desnuda arrodillada, lado izquierdo' [140], 'Desnudo femenino de pie con tela azul' (K D1496), 'Desnudo femenino reclinado sobre pañuelo rojo' [108], 'Desnudo de pie con piernas abiertas y chal amarillo-marrón' [62], 'Mujer en cuclillas con pañoleta verde' (K D1500), 'Mujer desvistiéndose' [57], 'Desnudo con turbante verde' [54], 'El calcetín verde' [110], 'Modelo femenino en chaqueta y pantalones rojos brillantes' [82]⁶¹⁵. Prestemos atención a la manera en que las estructuras-revoltijos se desplazan a lo largo de la composición, y al impacto que dicho movimiento tiene sobre las figuras. En ocasiones éstas son ligeramente desplazadas, otras totalmente sostenidas e incluso constituidas por dicho revoltijo, que pasa por ser pantalón, turbante y calcetín mágico.

B.4. Aplicación del color.

En ocasiones trata el óleo como una aguada, lo que tiene un efecto fantasmagórico, como sucede en 'Ciudad isla (Krumau ciudad creciente)' [121]. Al mismo tiempo, el color refuerza los límites de la composición. Fijémonos en el color naranja, el más llamativo, por cálido, de la composición. Principalmente aparece en tres momentos: una casa en la base del lienzo vista desde arriba y una casa (doble) en la parte superior vista

⁶¹⁴ Cf. nota a pie no. 462.

⁶¹⁵ Hemos optado por esta ordenación como se podría haber optado por otra. Se ha respetado el orden que diera Kallir a los dibujos.

desde abajo. Después es repartido a través de los arbolitos que crecientemente cruzan la composición de izquierda a derecha. Por tanto, el color linda con la parte superior y la inferior de la composición.

El mismo efecto fantasmagórico logró mediante el extremo contrario: el impasto. Regresemos a 'Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)' [65], donde la pintura es aplicada en capas gruesas y poco delimitadas entre sí. En este caso, Schiele no necesitó disfrazar a la figura. El carácter espectral le viene dado por su propia constitución. Lo mismo cabría decir de 'Casa y pared en paisaje montañoso' (K P208). Es sorprendente el parecido entre el tratamiento de este cuadro y el de 'Revelación' (K P203). Se ha puesto muchas veces de relieve el antropomorfismo de los girasoles de Schiele. Sin embargo, parece que a medida que fue avanzando su pintura tendió justo a lo contrario: al tratamiento de todo por igual (ya fuera una teja o la casa entera, como sucede en 'Casa con tejado de tablillas' [119], o una figura o una casa, como muestra la comparación establecida), del ser de todas las cosas.

A veces se sirvió del impasto para llamar la atención sobre un motivo en concreto. Esto es lo que hizo en 'Casas con ropa tendida colorida (Suburbio II)' [20] y en 'Casa junto al río (casa vieja I)' (K P294) para llamar la atención sobre las ropas, que destacan por su textura. Por lo general también hizo uso de más pintura cuando se ocupó de motivos más estáticos, como es el caso del primer lienzo. En 'Ciudad isla (Krumau ciudad creciente)' [121] el impasto contrarresta el movimiento circular que reina en la composición, equilibrándola.

Esto no significa que mediante el impasto no se pueda generar movimiento. En 'Casas con ropa tendida colorida (Suburbio II)' [20] hay elementos que tienen más pintura que otros, dando lugar a un efecto musical (como si los elementos con más pintura fuesen notas que durasen más y los elementos con menos materia pictórica, notas más cortas). También el hecho de que el improvisado tendadero no sea una línea recta contribuye a la creación de movimiento. Lo estático, observado en su totalidad, se revela

lleno de vida y movimiento: fijémonos en los postes del embarcadero.

La contraposición de la aguada y del impasto también genera movimiento. Esto es lo que sucede en 'Casa con tejado de tablillas' [119], donde la casa se asemeja a una barca que a duras penas flota. Utilizó el efecto aguada en la aplicación del color justo debajo del embarcadero (para el agua), lo que se ve contrarrestado con la frontalidad llena de texturas del resto de la composición. Por un lado, se sugiere movimiento en ese medio. Por otro, se crean momentos diferentes en la composición: el aguado y el pastoso.

B.5. Color.

Afirmamos en relación a 'Mujer de rojo de pie' [49] que el carácter monocromo de las ropas de la figura es una forma de callar. La monocromía insiste en la equivalencia. Establecimos en la introducción que uno de los requisitos para alcanzar la perspectiva de la eternidad tan cara a Wittgenstein era el tomar todos los hechos del mundo por igual. Todo nos debe quedar igual de lejos. Consideramos que la utilización de un solo color es una manera de alcanzar dicha equivalencia, pues el color es otra forma de generar tensiones, que se disuelven en la monocromía, recurso capaz de teñir del mismo tono vital elementos muy dispares, hasta el punto de resolver incluso tensiones incoloras. Además, en el caso de 'Mujer de rojo de pie' [49], el rojo vaporoso del vestido parece extenderse a la piel de la figura, debilitando la enérgica línea del artista.

El color juega un papel crucial en 'Madre con dos niños' [127]. Sin embargo, es difícil establecer dicho papel. La madre podría ser considerada como un color-estructura que sostuviera a las otras figuras. Lo mismo se podría decir del río-estructura-de-color de los paisajes a lo Rothko [22, 123]. Fijémonos en el escaso volumen (el conseguido es gracias a la estructuración en planos de la figura). Se trata de una estructura lisa,

concretamente, de una estructura amarillenta de color liso, enfrentada al fondo, el naranja (otro color liso). Éste es uno de los cuadros más cercanos a los de Bacon. Deleuze pone de relieve de forma extraordinaria la manera en que las figuras tienden a fundirse con el color liso en la obra del pintor inglés⁶¹⁶. Nosotros creemos que estamos ante un caso parecido. La estructura deviene color y se enfrenta principalmente mediante relaciones de color a un fondo-color.

El color marca la diferencia entre los dos niños y el fondo. Se podría decir que el que cuida en este caso es el color-figura-madre. Es el color el que encarna la silla que también descubrimos en la variación del mismo motivo 'Madre con dos niños III' [83], haciendo el papel tanto de figura como de estructura mediadora con el fondo (un naranja desolado y desolador). La madre-estructura está vestida con un amarillo sucio (aparentemente una mezcla de amarillo cadmio y de carboncillo). El fondo es de un naranja que tiende al óxido, como el de una naranja bien madura. La luz en el ropaje de la madre es amarillo limón. Hay ecos de amarillo en las ropas de los niños (el niño en posición vertical, vestido a listas, presenta ecos de un amarillo más vivo que el de la madre, quizás éste sea el cadmio que usase Schiele; el niño en posición horizontal lleva puesto un pijama marrón que tiene ecos sutiles del amarillo de la madre). En primer plano encontramos algo de blanco (rostro del niño vertical y porciones de tela blanca). Por lo general, se trata de un blanco sucio; sólo hay puntos de luz en el rostro del niño. Hay un "trozo" de rojo en la parte superior derecha que podría ser parte de la pata de una silla (conformada por la estructura que forman las tres figuras).

El naranja del fondo y el amarillo ocre de la parte superior de las ropas de la madre se parecen. El regazo en el que apoya a los niños es más amarillo. El hecho de que la figura de la madre no esté completamente demarcada colabora a que ésta no se distinga claramente del fondo. Se podría hablar de halos del amarillo de las ropas en la parte inmediata del

⁶¹⁶ Deleuze, *Lógica de la sensación*, 147.

fondo naranja a su alrededor. El bebé en posición horizontal depende más de la madre que el otro, pues su rostro está tratado como el de ella (los mismos tonos azulados, mortecinos). Las cuencas de la madre están vacías; los ojos del niño, cerrados. Por el contrario, el niño vertical tiene los ojos abiertos, destaca el movimiento de sus manos y, en general, está tratado con más luz.

Un papel algo más convencional tiene el color en 'Mujer ciega' (K P272), que diferencia a las figuras del fondo. En este caso, el color pone orden en un cuadro especialmente poco definido. Aquello que se expone de los niños y la madre es blanquecinamente marmóreo (tanto que recuerda a la piedra, también por el dibujo, duro y basto). Las ropas de los niños son ecos del fondo: una mancha que amenaza con acabar con la composición. El color separa, como vimos en el capítulo anterior en relación a 'La muerte y la doncella' [66]. Y no sólo separa a personajes alegóricos, sino también a los elementos de la composición, como sucede en 'Abrazo (amantes II)' [102], en el que se distinguen con gran claridad tres zonas: el fondo (masa de tonos verdes), la estructura (sábanas blancas) y las figuras (de color carne). Éste es uno de los cuadros de Schiele en los que la diferenciación es más obvia. Es más, fijémonos en la línea de color azul que bordea la sábana, distanciándola del fondo (una masa verde sin forma ninguna; por el contrario, las sábanas están repletas de pliegos).

Los elementos a separar, además, no tienen por qué ser elementales, como es el caso de 'Montaña junto al río' (K P187) y de 'Paisaje con cuervos' (K P216). Fijémonos en la combinación de gradaciones de color oscuras de los elementos de mayor tamaño y los colores mínimos y chillones distribuidos a modo de notas con *staccato*. En 'Paisaje con cuervos' (K P216) sobresalen el rojo y el blanco; en 'Montaña junto al río' (K P187), el verde. El cielo en ambos casos equilibra la acumulación de información que predomina en la composición, a pesar del reducido espacio que se le concede. Aquí entra en juego el color. Se trata de una importante contraposición. Todo es muy oscuro, excepto aquello que se muestra del cielo y las notas de color con *staccato* repartidas en la composición. En el de

los cuervos, llama especialmente la atención el elemento estructural blanco que parece sostener a la casa (aunque en realidad no tenga fuerza ni carácter suficientes para ello⁶¹⁷). No sólo se trata de la diferencia de color, sino de la forma de aplicarlo y de la contraposición de la línea y de la mancha. La mayor parte del cuadro está tratado mediante impasto. Sin embargo, llama la atención la alta resolución y el tratamiento lineal de la estructura mencionada (en la que insiste el otro tipo de estructuras todavía menos estructurales, como los postes/cruces o los repiqueteos de color, o la valla que refuerza el contorno de la montaña), así como del resto de repiqueteos de color (el verde de la firma, las pinceladas rojas repartidas aparentemente al azar aquí y allá, las líneas azules en el tejado de la casa, incluso las líneas-negras-cuervos en el cielo). Por el contrario, de la masa de pintura predominante es difícil discernir si se trata de una montaña o de dos (debido a la marcada diferencia de color recogida en el paisaje montañoso). La misma contraposición entre una masa clara y otra oscura de color hallamos en 'Montaña junto al río' (K P187), en el que éstas están separadas con más nitidez, pues las notas de color llamativas repartidas por la zona oscura nunca son blancas.

El color también crea ritmos, como pusimos de relieve en relación a 'Naturaleza muerta con libros (el escritorio de Schiele)' (K P297)⁶¹⁸, y genera un tono vital, como cabría decir en torno a 'Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)' [65] y 'Casa y pared en paisaje montañoso' (K P208). Insistamos en lo segundo, por ahora sin explicar. En nuestra introducción dijimos a la hora de explicar la relación entre el mundo de los hechos y el mundo del valor wittgensteinianos que el valor *queda fuera del mundo* al modo de un velo que le otorgara un determinado color. Por color, quisimos decir tono vital. En ambos cuadros predomina el marrón, que, al

⁶¹⁷ Cabría poner de relieve que de ella no se puede hablar en términos de estructura, como tampoco de la casa como figura, porque ninguno de los dos elementos tiene la suficiente consistencia como para levantarse por sí mismo. Una estructura requiere la fuerza de la barra de 'Funámbula' [38]. Sin embargo, estas líneas que componen la estructura blanca son sólo pintura o, lo que es menos, mero color.

⁶¹⁸ Cf. nota a pie no. 611.

igual que los tonos apagados y mortecinos de los paisajes del artista, funciona como una especie de filtro. En estos casos el artista utilizó el color para comunicarnos su mirada⁶¹⁹.

Hemos visto que el color puede crear superficies e incluso estructuras. Sin embargo, otras veces nos encontramos con un color devorador. Éste es el caso del ya comentado 'Modelo femenino en chaqueta y pantalones rojos brillantes' [82], del que contrapusimos el rojo devorador que debería vestir a la figura con el dinamismo del revoltijo de ropa que la sostiene. En esta contradicción juega un papel importante el color liso. Mientras que las ropas de la figura no tienen sombras, el resto de la figura, incluido el revoltijo, está lleno de sombras, ya sea por la aplicación de la aguada o por el sombreado lineal coloreado que caracterizara a nuestro pintor (en este caso concreto, parecen pinceladas secas de color). El artista volvió a servirse de colores complementarios para conseguir la tensión entre esos elementos atelados: el rojo y el verde (también repartidos por el cuerpo de la figura a la manera de sombras). Los que además son diferenciados mediante la aplicación del color: aunque ambas telas sean aguadas, la roja es mucho más homogénea que la verde.

El color también puede ser entidad. En 'La sola naranja era la única luz' [128], el color es cosa y no la cosa tiene color. La naranja que dibuja en prisión no es de color naranja. El naranja, el color, es una naranja. Se parece a la reificación del color que Deleuze encontrara en la obra de Bacon, aunque más leve que las del inglés. Aunque no podemos fiarnos de los textos que Schiele supuestamente escribiera en prisión, pues lo más probable es que fueran reescritos e incluso creados en su mayor parte por Arthur Roessler⁶²⁰, haremos referencia aquí a lo que quedó recogido en estas

⁶¹⁹ Esto es lo que Heyden dijera de los paisajes en torno a la ciudad de Krumau de Schiele, cf. "Die Tote Stadt: Schiele und Krummau", en Müller-Tamm, *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*, 177-178.

⁶²⁰ Schiele entregó a Roessler el diario que escribió cuando estuvo en prisión. Por lo general, consiste en una reconstrucción en primera persona de aquello que se conserva de los escasos días que el artista pasara en prisión. Comini no cree que el pintor tuviera la necesidad de describir este tipo de cosas, pues todas ellas quedaban reflejadas en las diferentes piezas (por ejemplo, es especialmente redundante, y empalagoso, el intento de explicación de los motivos por los que Schiele pintara un barco estando en prisión),

notas acerca de dicho cuadro: “He pintado la cama de mi celda. En mitad del gris sucio de las mantas, una naranja resplandeciente que V. me trajo, la única luz brillante en la habitación. El pequeño punto de color me hizo un bien imposible de definir”⁶²¹. Bien lo escribiera el propio pintor o su amigo Roessler, se pone de relieve la importancia del color. Es el color y no la pieza de fruta la que se está retratando. O, como apunta Fischer, la misma luz⁶²².

A veces el artista se ayudó de líneas-contorno de color para enfatizar la tensión de la figura. Éste es el caso de 'Mujer desnuda arrodillada, lado izquierdo' [140]. La línea de color en torno al contorno de la figura se utiliza indistintamente en lo que está en segundo plano y en lo que está en primer plano. Prestemos atención al uso del naranja. El artista colocó el mismo naranja alrededor del segundo muslo o en el hombro derecho (aquello que está más lejos del cuerpo de la figura), a pesar de que justo antes intentase crear profundidad situándolo mediante una línea curva en lo que sería el centro de la espalda (quizás marcando parte del omóplato). También encontramos inesperados detalles de color, como el hecho de que rodease el pezón, del mismo naranja de las líneas contorno comentadas anteriormente, con una línea con crestas morada (magnífico uso de colores complementarios que insiste en la tensión incluso en el más mínimo detalle).

Las líneas de color compiten con las líneas a lápiz (esto es, con el

cf. *Schiele in prison*, 49. Lo más probable es que Roessler crease estas descripciones para hacer más creíble el texto en su conjunto, en el que hace que Schiele lo halague continuamente, entre otras cosas. Roessler quiso hacer suyo el legado de Schiele e incluso hacer que su concepción del artista fuera la que prevaleciese.

⁶²¹ *Ibid.*, 45. Ésta no es la única referencia al uso del color que queda reflejada en el diario de los días que pasó en prisión: “Desde que puedo trabajar, el encierro se me ha vuelto más llevadero. He dibujado el movimiento orgánico de la silla primitiva y de un jarro de agua, y he aplicado suavemente color al dibujo. También he dibujado dos de mis pañuelos de color en combinación con la silla”. (*Ibid.*, 46)

Roessler modificó el original. Es una desgracia que muchos de los que poseen material de este tipo del pintor decidan quedárselo para sí mismos, en lugar de ofrecerlo como objetos de estudio, como es el caso de Leopold. Cabe poner de relieve las dificultades a las que se enfrentó Jane Kallir para hacer un catálogo completo de la obra de Schiele y de cómo Leopold y Otto Kallir no quisieron ayudarse cuando intentaron ellos hacer sus respectivos catálogos, que resultaron ser (no podría haber sido de otra forma) de lo más incompletos.

⁶²² Fischer, *Egon Schiele*, 186.

dibujo de base). El contorno de la figura es a veces reforzado mediante líneas de colores cálidos, pero enfriados (debido a su acabado metalizado), tan llamativos que el contorno de la figura parece romperse una y otra vez, a pesar de su dinamismo⁶²³. En ocasiones la línea de color corrige el dibujo a lápiz (como sucede justo debajo del glúteo izquierdo). La línea de color no coincide en su totalidad con la línea a lápiz, como por ejemplo en la parte de atrás del muslo derecho. Puede llevar una dirección opuesta a la línea a lápiz, como es el caso de la línea roja aplicada justo debajo del codo izquierdo. Por otro lado, hay muchas líneas a lápiz con carácter definitivo – como es el caso de las que marcan la columna vertebral y las costillas.

Llama la atención el carácter experimental del dibujo cuando se tiene en frente. Es fruto de un trabajo tan extremo que a veces desemboca en la contradicción (Schiele no dejó de autocorregirse en este dibujo). Fijémonos en el revoltijo de líneas a lápiz justo debajo de donde sale el antebrazo derecho (en el punto en el que éste toca el abdomen). La manera de la que se sirve de la línea de color para rodear los nudillos es espectacular. El color, además, es aplicado en líneas en contorsión: la ondulación vertical de los nudillos y de la comuna vertebral, las crestas del pezón, las pestañas que tachan la línea ligeramente curva del ojo, las líneas horizontales que cruzan la última parte de la columna vertebral, líneas diagonales para conseguir sombras en el cuerpo (especialmente evidentes en el glúteo izquierdo en primer plano). La riqueza en el tratamiento de la línea es tal que chirría⁶²⁴.

⁶²³ Creemos necesario insistir en el dinamismo. La continuidad del contorno de la figura es subrayada porque incluso las líneas de diferentes colores en ocasiones se continúan, como sucede en el muslo derecho. Además, éstas no podrían ser más volátiles.

⁶²⁴ También es admirable la riqueza de la línea en sus grabados. Fijémonos en 'Retrato de Arthur Roessler' (K G8a). Magníficas espirales usadas a la perfección. Centrémonos en el ojo (líneas circulares que marcan párpados, cejas, sombras y el ojo, a veces cruzadas por numerosas líneas rectas cortas o cabalgadas a lo largo por ondulaciones) y en la oreja (líneas curvas con ligeras ondulaciones acompañadas de líneas cortas a uno de sus lados, como hojas o pestañas). Alrededor de la figura hay desde triángulos que recuerdan a los cristales rotos que se ponen en las tapias para evitar que entren malhechores hasta ondulaciones (hombro izquierdo). Las manos son otro mundo de sutilezas. Se consigue un equilibrio perfecto, a pesar de la abundancia de líneas diferentes. Además, como en sus buenos momentos, el artista fue capaz de equilibrar la acumulación con el vacío. La misma armonía hallamos en el 'Retrato de Franz Hauer' (K G5b), a pesar de que en éste todo está mucho más concentrado al ser más pequeño.

Es más, aunque la aplicación general del color (una aguada de tonos marrones) es bastante homogénea, en cuanto a color se refiere, cada fragmento de la figura es un magnífico ejemplo de abstracción. Fijémonos en el impresionante escorzo de la mano en segundo plano que Schiele aplastase al bordearla por igual con líneas de color.

El color es capaz de conceder el rol de estructura a elementos de otra forma insignificantes. Éste es el caso de 'Mujer poniéndose un zapato (prostituta)' [111]. Además, el color puede servir de cimientos en composiciones en las que reina la equivalencia, como sucede en 'La ciudad amarilla' (K D1695), donde todo el color se concentra en el centro de la composición, destino ineludible de nuestra mirada. Es otra manera de crear movimiento (de fuera hacia dentro). En las casas que rodean al amarillo-corazón hay puntos de color. De la misma manera, dentro de dicho corazón hay puntos sin color (como el tejado de la casa pequeña que se encuentra justo en la esquina inferior izquierda). Prestemos atención al excelente arco de color que une un tejado y una fachada incoloros y a las chimeneas de color en un tejado incoloro a la derecha de la composición. Estos ecos del amarillo-corazón aumentan el carácter dinámico del dibujo.

B.6. Encuadre.

Smith discute de forma admirable cómo los cuadros de Schiele no terminan allí donde anuncia el marco que intenta señalar sus límites⁶²⁵. Su reflexión parte de una carta de Roessler dirigida a Schiele en la que el coleccionista le pide a su amigo un paisaje “puro”⁶²⁶. Ayudándose de Inmanuel Kant y de Georg Simmel, Smith trata de explicar qué quiso decir Roessler mediante dicha expresión. Una obra de arte es un paisaje puro cuando es autónoma y auto-referente. En su bello ensayo “Filosofía del

⁶²⁵ *Between Ruin and Renewal*, 37-63.

⁶²⁶ Arthur Roessler, carta a Egon Schiele, Mayo de 1911, Egon Schiele-Archiv, Max-Wagner-Stiftung, Graphische Sammlung Albertina, Vienna, ESA 569.

paisaje”, Simmel opuso la pintura de paisaje a la naturaleza salvaje de la que se partía⁶²⁷. La obra de arte debía ser capaz de aislar elementos en la naturaleza. Roessler consideraba que Schiele no siempre lo conseguía, pues muchos de sus paisajes se salen, literalmente, del cuadro, remitiendo precisamente a lo que debía quedar fuera de la obra. Esto es especialmente evidente en el caso de los paisajes con árboles que pintara el artista, donde los árboles se salen por los márgenes superior e inferior del lienzo [118].

La autora llama la atención sobre el encuadre, remontándose a la caracterización del marco en la *Crítica del juicio*⁶²⁸ de Kant. A la hora de distinguir entre un juicio estético puro y otro empírico, el filósofo llamó nuestra atención sobre los adornos, los “párerga”, “lo que no pertenece interiormente a la representación total del objeto como trozo constituyente, sino, exteriormente tan sólo, como aderezo, y aumenta la satisfacción del gusto”⁶²⁹. Cuando el adorno aumenta la satisfacción del gusto mediante su forma no daña la belleza; pero cuando lo hace por otras cualidades sensibles, sí la daña, dando lugar a juicios estéticos del segundo tipo (impuros), que declaran el agrado o desagrado, pero no la belleza de un objeto o de su modo de representación (lo característico de un juicio estético puro). El alemán puso como ejemplos de “párergon” el marco de los cuadros, los vestidos de las estatuas y los peristilos de los edificios.

Sin embargo, el marco juega un papel fundamental en la obra de Schiele, no pudiendo ser relegado a segundo plano. Jacques Derrida ha puesto de relieve la terrible e íntima unión entre la obra, el “ergon” y el “párergon”, insistiendo concretamente en la relación entre el cuadro y su marco⁶³⁰. El francés se pregunta si el velo que cubre el sexo de la 'Lucrecia' de Cranach es “párergon”, poniendo de relieve la enorme dificultad que supone establecer la distinción entre “párergon” y “ergon”, pues los

⁶²⁷ En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (Barcelona: Península, 1986), 175-186.

⁶²⁸ 8ª ed., trad. Manuel García Morente (Madrid: Austral, 1999).

⁶²⁹ *Crítica del juicio*, 160 (§14).

⁶³⁰ *La verdad en pintura*, trad. María Cecilia González y Dardo Scavino (Barcelona: Paidós, 2005).

“párrerga” no siempre están envueltos por el dorado de los marcos que tanto disgustara a Kant, e incluso cuando lo están, no tienen por qué dejar de ser esenciales (¿o acaso el collar y el mango del puñal de esa Lucrecia no son dorados?). La distinción se vuelve todavía más difícil en la estética moderna. Derrida no sólo presta atención a la relación del “párrergon” con el adentro, el “ergon”, sino también con lo que queda fuera: “Los *párrerga* tienen un espesor, una superficie que los separa no sólo, como lo querría Kant, del adentro integral, del cuerpo del *ergon*, sino también del afuera, de la pared en la cual el cuadro está colgado, del espacio en el cual la estatua o la columna están erigidas, luego, progresivamente, de todo el campo de inscripción histórica, económica, política en el cual se produce la pulsión de firma”⁶³¹. El “párrergon” se diferencia tanto de la obra como de lo que la rodea y precisamente por esta segunda distancia es capaz de poner de relieve la autonomía y la auto-referencia de la obra de arte.

Pero ¿qué pasa cuando la obra no es capaz de establecer sus propios límites? ¿Cómo se erige, entonces, como obra? ¿Cuándo no es una obra capaz de establecer sus propios límites? No es necesario perderse en los nuevos senderos del arte contemporáneo, donde la firma (y antes que la firma, la galería, y todavía antes, el mercado) es la única capaz del encuadre. Regresemos a la obra de Schiele. Los límites de sus paisajes no coinciden con los del lienzo, ni con los del marco encargado del encuadre final [19, 118]⁶³². Las obras, que se querrían islotes, señalan fuera de sí, no distanciándose, al modo convencional, de lo que las rodea. Sus árboles cortados remiten a lo que queda fuera del lienzo, así como las zonas verticales y horizontales que componen sus paisajes.

Volvamos sobre los paralelismos horizontales y verticales puestos de relieve en este mismo capítulo. Comencemos por los horizontales. Pusimos de relieve que los paisajes del artista, tanto las vistas de ciudades [20, 21, 22, 23, 119, 124] como los naturales [19, 118], están divididos en zonas o

⁶³¹ *Ibíd.*, 72.

⁶³² Smith pone de relieve la influencia del impresionismo y del arte japonés en este aspecto de la obra del austriaco (*Between Ruin and Renewal*, 45-49).

capas horizontales (principalmente en lo que respecta al terreno y al cielo, pero también los propios edificios), más o menos paralelas, que compiten con la horizontal material del lienzo. Como pone de relieve Smith, la creación de zonas extremadamente bien demarcadas dentro del cuadro es otra manera de acabar con los límites del lienzo⁶³³. Por definición, estas zonas paralelas remiten al infinito. Nunca se cortarán, se extenderán tal cual por el sinfín del espacio. No tienen final, ni siquiera ellas mismas serán capaces de la intersección. Ahora bien, no nos podemos quedar sólo con las horizontales de Rothko. Hemos de sumar las verticales de Piet Mondrian⁶³⁴. Estas fuerzas horizontales se ven contrarrestadas por las verticales contenidas en árboles y edificios [21, 118]. Los troncos de los árboles, a su vez, vendrían a competir con la vertical material del lienzo [118]. Lo mismo sucede en sus paisajes de ciudades, donde, por ejemplo, la torre de una iglesia vendría a ser una vertical competidora [21], y en sus retratos, donde los alargados torsos de Schiele se imponen como un falo erecto [2].

La pérdida de totalidad que Smith identifica en los paisajes del artista, también tiene lugar en su tratamiento de la figura humana e incluso de objetos (la silla de la derecha toca el margen superior e inferior del papel, quedando otro objeto en la esquina superior derecha terriblemente cortado, en 'El arte no puede ser moderno; el arte es eterno' [87]). Volvamos la vista atrás sobre las mutilaciones que no han dejado de llamarnos la atención. Fijémonos en el dibujo que hiciera de su hermana en 1910 [35]: la figura se sale por los bordes superior e inferior del papel. Comparémosla con el escuálido árbol que Smith toma como ejemplo característico de los paisajes con árboles del artista (porque sólo hay uno, luego, es más sencillo, y presenta tanto la vertical –el tronco–, como la horizontal –el empezar de la montaña junto al lago), que se sale de forma similar del papel [129]. En los

⁶³³ Este uso de planos horizontales que compiten con la final horizontal fue puesto de relieve por Mark Roskill en su estudio de la obra paisajista de Van Gogh y Paul Gauguin (cf. *Between Ruin and Renewal*, 51).

⁶³⁴ Fue Fischer el primero en poner de relieve el parecido entre esta forma de componer de Schiele y la pintura de Mondrian. Nuestro pintor nunca abandonó la figuración, sino que se quedó en la tensión entre la figuración y la abstracción característica de la etapa anterior al neoplasticismo de Mondrian (cf. *Egon Schiele*, 177).

retratos también encontramos horizontales que miden sus fuerzas con la horizontal material del lienzo, como es el caso de las piernas mutiladas [2] o las contorsiones de los brazos [28], también mutilados en ocasiones, de algunos de sus autorretratos de 1910, donde precisamente el hecho de que la mutilación se produzca subraya ese intento de horizontalidad, llamando todavía más la atención del espectador. Esto se consigue a pesar de que no utilice líneas rectas y de que las extremidades no alcancen una relación de perpendicularidad perfecta con el torso, pues Schiele aplica tanta fuerza a su línea, es tan expresivo, que sus piernas que tienden a la horizontalidad son el único horizonte posible, eclipsando todos los posibles soles que se pongan en otro lugar del cuadro.

Smith destaca que Schiele utilizase cuadernos con hojas a cuadros para realizar sus bocetos y sostiene que esto debió ayudarle a no perder las referencias horizontales y verticales, e incluso que se las sugeriría en muchas ocasiones, apuntando hacia la consciencia del artista sobre el arte de componer mediante estas fuerzas perpendiculares y subrayando la semejanza con la pintura de Mondrian⁶³⁵.

Árboles y figuras cortadas y zonas verticales y horizontales torpemente interrumpidas cuestionan la irrisoria decisión del marco de poner fin a lo que no lo tiene, llamando la atención sobre él, y al hacerlo, las propias obras se muestran a sí mismas necesitadas y dependientes de ese desmañado agente externo. Ya que la obra de arte no es capaz de distinguirse como tal por sí misma, no puede prescindir de su ayuda. Smith considera no sólo que Schiele era consciente de esto, sino que la relación de dependencia de la obra respecto del marco es comparable a la del árbol y la vara que le sirve de guía y que lo sostiene en muchos de sus paisajes de árboles [118]⁶³⁶. Al igual que la obra requiere del marco para ser obra, los

⁶³⁵ *Between Ruin and Renewal*, 55-56.

⁶³⁶ *Ibíd.*, La relación de dependencia entre el árbol y la vara-guía es más evidente en 'Sol de verano (Amanecer)' (K P236) y en 'Árboles en invierno' (K P241). En ambos casos la vara es de mayor tamaño, rozando la copa de los árboles, con pocas hojas o completamente desposeídos, por lo que realmente se asemejan al tronco. En el segundo caso el color de las varas es muy parecido a los tonos del terreno. El tronco de los árboles, de tratamiento lineal, es tan fino que se pierde en ocasiones, siendo la vara la

arbolitos se apoyan en la vara para poder erigirse como tales. Nosotros no creemos que Schiele organizara en términos de marco-obra este paralelismo (magnífico, por otro lado), aunque probablemente quisiera insistir en la falta de recogimiento de la obra mediante sus necesitados árboles escuálidos. El paralelismo podría extenderse a las mutilaciones en el caso de las figuras [2]. La mutilación pone de relieve la falta de la figura, como el marco pone de relieve la falta de la obra, su necesidad. Es más, no es el marco el que pone de relieve la falta, sino la misma obra, al remitir fuera de sí. Del mismo modo, la figura apunta su carencia.

Esta pérdida del marco, este salirse del todo del cuadro, no es más que reflejo de la falta de unidad que reinaba en la sociedad, asunto tan candente en la filosofía y la literatura contemporáneas a Schiele. Tan sólo hay que pensar en el agujero negro que supone la 'Acción Paralela' en *El hombre sin atributos*. Esta forma de organizar la obra o la novela se opone a la sociedad de la industria criticada por Simmel y refleja con un rigor admirable el carácter fragmentario de la vida moderna y su impacto sobre el individuo, sobre lo que el sociólogo llamara la atención en "Las grandes urbes y la vida del espíritu"⁶³⁷. El paisaje puro tan caro a Roessler es fruto de una abstracción mental de una naturaleza que se nos presenta inabarcable y salvaje. Por el contrario, Schiele, como pone de relieve Smith, se opone a este modelo, remitiendo a lo salvaje que se intentaba dejar fuera. Pero remite a lo salvaje precisamente mediante el tipo de organización por la que opta. Con esto volvemos al principio del capítulo. Es la precisión del lenguaje de Schiele la que nos muestra sus límites, lo que se está callando. Porque se calla, a pesar de que se señale.

A veces lo que no parece centrado lo está y lo que debería ser el centro de la composición no lo es. Fijémonos en 'Vieja casucha de ladrillos'

que nos recuerda la presencia del árbol (fijémonos en el que está en primer plano, lo que, por cierto, llama todavía más nuestra atención sobre la vara-guía). En el primer caso las varas ganan protagonismo al ser de colores brillantes y fríos, no teniendo rival en el resto de la composición. Además, son segmentos perfectos, relativamente gruesos, al lado de troncos endebles y repletos de ondulaciones.

⁶³⁷ En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, 247-261.

(K D1473). ¡Cómo clama esta sutil acuarela su falta! El centro es precisamente el hueco. Y ese hueco sí que está centrado. Todo gira en torno a un vacío, como los personajes de Musil. El centro coincide con el centro del todo, pero no con el punto en el que se unen las líneas del tejado, donde se concentran las fuerzas con más presencia en la composición. Se trata de un equilibrio perfecto entre lo que queda a un lado y a otro. La construcción del tejado es más complicada en la parte inferior izquierda, pero esto se ve contrarrestado por el hecho de que el centro del tejado quede más a la derecha.

En 'Casa con tejado de tablillas (casa vieja II)' [119], Schiele se centra en una casa cualquiera, rescatándola del horizonte. La chimenea se sale ligeramente de la composición por el margen superior ⁶³⁸ y parte de la casa se sale por la derecha al modo de las zonas horizontales sobre las que anteriormente llamamos la atención. Insistamos en este segundo punto de escape. Lo que se sale de la composición parece ser un techo cubierto formado por un sinfín de tablillas organizadas en cuatro frágiles filas paralelas que subrayan el carácter horizontal de la construcción. Estas tablillas, además, conforman el tejado de la casa, donde es más difícil contar las filas, lo que dobla la apuesta por la horizontal (es más, una horizontal que se querría también vertical, de ahí la composición triangular del tejado principal). No podemos imaginarnos dónde acaba la casa, ni siquiera tenemos claro la función de este injerto (otro “párergon”, por otro lado, peculiar y esencial). De hecho, hasta que no aguzamos la vista, ni siquiera es fácil notar que hay una parte que queda fuera de la composición, pues ese brazo lateral cortado apenas llama nuestra atención. Son demasiados los detalles. Este salirse de la composición contribuye a remarcar que se trata de una casa cualquiera en un terreno de nadie (no hay punto en ese horizonte estilizado que nos ayude a situarnos). Además, la casa es tan plana que no tiene un carácter independiente del resto de la composición. En este cuadro

⁶³⁸ Esto se podría atribuir al espacio que todo marco se come, aunque la chimenea quedaría, de todas formas, más cerca de lo debido, en términos convencionales, del margen superior del lienzo.

no hay figura-casa, sino elementos que tienen la forma de una casa, que desempeñan un determinado papel en la composición. Eso que identificamos como una casa es una parte más del paisaje, esto es, el horizonte inmediato de los árboles en primer plano.

A veces ese salirse de la composición hace que no sea posible hablar de elementos elementales, es decir, de fondo, figura y estructura. Atendamos al dibujo 'Casas viejas con gablete en Krumau' [142]⁶³⁹. Se trata de un dibujo de la parte superior de la fachada de dos casas (aunque a primera vista tendemos a pensar que se trata del mismo edificio, por la perspectiva desde la que el artista se enfrentó a la curva⁶⁴⁰). La fachada de la primera casa se sale por arriba, por abajo y por la derecha. Es más, todo apunta a que las casas se continúan más allá de la curva. No hay ni una sola línea recta en toda la composición. Además, el tratamiento de la línea es bastante similar en toda la composición, lo que no nos permite ordenar el dibujo de ninguna manera. No podemos dar prioridad a una cosa sobre otra, ni siquiera nos quedan muy claras las distancias de las cosas, lo que choca con la marcada perspectiva del tejado, conseguida gracias al espacio en blanco dejado inmediatamente antes. Ese espacio es mayor de lo que parece a primera vista, ocupa la mitad derecha de la composición. Existen líneas de formas llamativas que ponen de relieve el carácter fragmentario del dibujo, pues resulta difícil imaginar unidad alguna. Por ejemplo, la sucesión de triángulos de la parte izquierda del tejado o las líneas circulares de la farola de la segunda fila de ventanas. También llama la atención la acumulación de información en la parte superior del edificio. Por otro lado, el que se salga por arriba y por abajo y que al mismo tiempo quede espacio libre a derecha y a izquierda subraya su verticalidad y la falta de encuadre.

⁶³⁹ Este dibujo es magnífica prueba del control que tenía nuestro artista de lo que se dice y lo que no, como es el caso de muchos de los bocetos que hiciera de vistas de ciudades en perspectivas similares (véase 'Esquina de calle, Krumau' (K D1867)). El artista cuidaba al máximo cada cosa que incluía en la composición. Sobre lo demás guardaba absoluto silencio, y el silencio ponía de relieve lo que falta. En un caso el vacío facilita la perspectiva; en el otro centra nuestra atención en la esquina, dejando constancia de la parte superior de la fachada ignorada.

⁶⁴⁰ Esto es evidente cuando se tienen en consideración las fotografías de las casas que retratará Schiele (cf. Schröder, *Egon Schiele*, 358-359).

El hecho de que la línea sea la misma en lo que se supone estructura del edificio (cornisa, tejado) que en lo que sería decoración, estandartes, lámparas, marcos de las ventanas, contribuye a que no se pueda hablar de elementos elementales. Es más, es difícil hablar de la estructura del edificio o de edificio siquiera. Al tratamiento de la línea se suma el importante grado de azar que encontramos en la composición. A la precisión de la cortante línea (a pesar de que ninguna sea recta, como hemos señalado antes), contraponen elementos no del todo acabados, como la especie de lámpara que se encuentra en la línea de ventanas más cerca del centro de la composición.

En una composición en la que todo parece ir hacia el mismo sitio, hay elementos aparentemente insignificantes que se enfrentan al orden de la composición (lo que los convierte en equivalentes a los demás, como las proposiciones de la lógica wittgensteinianas). Ése es el caso de la ventana inferior. Sus puertas son las únicas que se oponen a la dirección del resto de la composición. En este dibujo se pone de relieve aquello que Wittgenstein defendiera en el *TLP*: todas las proposiciones acerca de lo que se puede hablar valen lo mismo⁶⁴¹. Nosotros decimos que toda pincelada vale lo mismo que otra. En el caso del dibujo, todo trazo de grafito. Esto es lo que observamos en 'Barcos en el puerto de Trieste' (K D1210), en lo que estamos de acuerdo con Thomas M. Messer. Como propusiera el americano, los aparentes objetos son transformados en recursos formales equivalentes⁶⁴².

No dejan de sorprendernos los detalles, que insisten en el carácter de suma de fragmentos insignificantes de la realidad. Por ejemplo, el magnífico dinamismo de los cuadrados que se superponen al finalizar el primer edificio parecen marcar el límite de la fachada. Justo detrás empieza la siguiente casa, que probablemente gire a la izquierda, como en una curva. Lo poco que vislumbramos de ese otro edificio hace que lo consideremos como una casa paralela. Se trata de un paralelismo implícito en la

⁶⁴¹ 6.1.

⁶⁴² Cf. su breve introducción a *Egon Schiele (1890-1918). Watercolors and Drawings from American Collectors* (Nueva York: The Galerie St. Etienne, 1965), 1-10.

composición. La armonía se resuelve en un continuo de fuerzas opuestas. La composición pictórica, como escrita por el mismo Schönberg, se hace fuerte en sus pequeñas, pero continuas, contradicciones. Fijémonos en la pequeña lámpara sobre la que ya llamamos la atención. La línea entra y sale continuamente, difícilmente sería posible encontrar tanta vida en un detalle tan insignificante.

Por otro lado, justo lo contrario sucede en el 'Retrato de Ida Roessler' (K P223), en el que la cabeza de la figura es presentada rodeada de un círculo. Todo queda muy bien encuadrado: el sombrero, la flor del sombrero, el pañuelo, etc.; es como si se buscara la cuadratura del círculo. Y esto en dos momentos, hacia fuera y hacia dentro, pues la figura también está compuesta cuadradamente (la base imaginaria superior coincide con la inferior, y si se unieran, darían lugar a un cuadrado perfecto). Es digno de destacar el movimiento que la estructura confiere a la figura; de ahí que ésta tenga la cabeza ligeramente echada hacia atrás. Sin embargo, tantos compartimentos, el subrayado del encuadre, llaman la atención precisamente sobre su necesidad, poniendo de relieve la pérdida de la noción de totalidad descubierta en los paisajes del artista.

B.7. De la personificación a la figuración⁶⁴³.

Son muchos los que hablan de antropomorfismo en relación a los paisajes del artista, bien de árboles o de casas⁶⁴⁴. Nosotros consideramos que sólo cabría hablar de antropomorfismo en ocasiones contadas, donde todavía se puede hablar en términos de figura, estructura y fondo, como es el caso de 'Girasol II' [18], cuyo parecido con el retrato que hiciera de su esposa en

⁶⁴³ No nos referimos a lo figurativo, sino a lo figural (a partir del término "figura" que hemos venido usando).

⁶⁴⁴ Cf. Comini, *Egon Schiele's Portraits*, 191 (nota a pie no. 110); Magdalena Dawbrowski, "Egon Schiele: Master of Expressive Form", en Magdalena Dawbrowski y Rudolf Leopold, *Egon Schiele: The Leopold Collection, Vienna* (Nueva York: DuMont, 1997), 19-20; Fischer, *Egon Schiele*, 172-177; Kallir, *Egon Schiele*, 142-143; Leopold, *Egon Schiele. Landschaften*, 70-71; Werkner, *Austrian Expressionism*, 142-143.

1915 [1] y con sus primeros retratos secesionistas [97] hemos puesto de relieve a lo largo del presente trabajo. Por lo general, hallamos rasgos antropomórficos en los casos en los que retrató una sola planta, siendo el ejemplo del girasol mencionado el más característico, pues dado su carácter fragmentario hemos considerado obras como 'Un árbol en otoño tardío' (K P222) y 'Árbol otoñal en aire turbulento (árbol invernal)' [122] un paso más hacia el reino de equivalencias descubierto en la pintura madura del joven Schiele⁶⁴⁵. Pero las contorsiones de estos árboles son comparables a las de la famosa serie de autorretratos de 1910 [2, 28]. La obra del artista incluye ramas de árboles y arbustos que no tienen nada que envidiar a las extremidades punzantes de sus autorretratos (es más, también lo encontramos a la inversa: como ha señalado Smith, hay ocasiones en las que son los autorretratos los que parecen seguir el esquema compositivo de sus árboles, como sucede en el autorretrato como San Sebastián⁶⁴⁶). Además, hay fachadas de edificios cuyas cuencas cadavéricas nos dejan boquiabiertos, como sucede en 'Casa y pared en paisaje montañoso' (K P208) y 'Krumau de noche (ciudad muerta II)' (K P209). Sin embargo, no se podría decir lo mismo del arbolito en 'Pequeño árbol (Castaño en el lago Constance)' [129] ni de los que aparecen en los paisajes con varios árboles [19, 118], que tomásemos como ejemplo de la falta de encuadre⁶⁴⁷. Tampoco encontramos rastros de calaveras en paisajes posteriores [20, 21, 22, 119]. El antropomorfismo parece disolverse en el terreno de la equivalencia.

No nos parece adecuado hablar en términos de antropomorfismo acerca de los auténticos paisajes de Schiele (que no puros, como los quisiera Roessler). Esto, por otro lado, lo apunta en otros términos Smith a lo largo de su trabajo, al intentar que sus paisajes adquieran el reconocimiento que se merecen⁶⁴⁸. La americana considera que no tiene sentido reducir lo que sucede en los paisajes al mero antropomorfismo ni a la posible

⁶⁴⁵ Cf. nota a pie no. 601.

⁶⁴⁶ *Between Ruin and Renewal*, 156.

⁶⁴⁷ Por no hablar del magnífico 'Árbol otoñal con fucsias' (K P158), paradójicamente de 1909.

⁶⁴⁸ Por ejemplo, cf. *Ibíd.*, 6-8.

correspondencia con el estado psicológico del artista⁶⁴⁹. Es más, incluso el parecido entre ‘Girasol II’ [18] y el retrato de su esposa [1] o el de su hermana de sus comienzos secesionistas [97] podría explicarse a partir de la creencia del artista en la igualdad de todos los seres.

No negamos la similitud entre el tono predominante en paisajes urbanos o naturales y el tono que reina en los autorretratos y retratos que hiciera el artista. Además, los paisajes donde pone orden la equivalencia parecen el punto culminante de la expresión de dicho tono –del que cabría hablar como una constante en la obra del artista. ¿Por qué hablar en términos de personificación cuando ni siquiera se distinguen los elementos a los que nos venimos refiriendo como figuras –que no tienen que ser necesariamente humanas? Ya dijimos que no se puede hablar de elementos elementales en estas obras. Es más, en estos paisajes no es el rastro humano el que genera dicho tono, sino la composición, como se ha mostrado en las secciones anteriores del presente capítulo.

En este sentido, nos distanciamos de la postura de Smith, cuyo excelente análisis de esta característica de los paisajes de Schiele y de su estrecha relación con la crisis del sujeto en la que el artista se vio inmerso no deja de ser sugerente⁶⁵⁰. Expondremos la postura de la americana brevemente para seguir con nuestra argumentación. Smith considera que si bien el carácter alienado y teatral de gran parte de los autorretratos del artista es una manera de poner de relieve la crisis de la subjetividad, la atribución de cualidades humanas a ciudades y paisajes supone una distancia aún mayor del sujeto cartesiano. Por un lado, ya ni siquiera se trata de un ser sometido a poses inexplicables, sino que reconocemos rasgos (las cuencas de los ojos en las fachadas) o cualidades (la capacidad melancólica) humanos en otros entes, incluso en entes inanimados. Por otro lado, ni siquiera este sujeto de tercer rango se sostiene, dado que todo anuncia su extinción.

Además, la americana pone de relieve que la obra de Schiele no sólo

⁶⁴⁹ *Ibid.*, 157.

⁶⁵⁰ “The Melancholic Landscape: Death and the Crisis of the Subject”, en *Ibid.*, 139-172.

da fe con resignación de la crisis del sujeto, sino que es un intento de salvarlo, llamando la atención sobre pinceladas vigorosas que compiten con escuálidas ramas de árboles en la pintura del artista. Schiele respondió mediante su obra a esta disolución, que, por otro lado, él mismo supo inevitable. Según Smith, esto lo hizo principalmente mediante la clave del cuerpo. En el autorretrato Schiele es capaz de unir el yo como voluntad y como representación, las dos puertas imprescindibles al sujeto que estableciera Schopenhauer –cuya influencia la americana supone, pues no puede probar, en el trabajo de nuestro artista. Ahora bien, ese cuerpo (que bien puede ser girasol, vid o fachada) respira y desprende aires mortecinos. Recorriendo la concepción de la interacción de la muerte y de la vida reinante en la Viena finisecular, Smith sitúa la visión que Schiele tuviera sobre lo muerto-vivo, de la que dejara constancia en numerosas ocasiones en el título que diera a sus obras. La muerte deviene lo único capaz de arrancar al sujeto de la historicidad. Es el único camino a la coherencia; la única fuerza unificadora posible.

Nosotros no consideramos que sea la figura del cuerpo, sino la sintaxis, el arma que desarrollara Schiele para enfrentarse a la crisis del sujeto. La figura del cuerpo fue una de las herramientas de su lenguaje pictórico. Al mismo tiempo, la prosopopeya tan extendida en el análisis académico de la pintura del artista, donde suele jugar un papel protagonista, sólo es, en nuestra opinión, un recurso entre muchos de dicho lenguaje. Es éste el que comunica el tono que desprenden los paisajes de Schiele. Si bien el problema de la muerte nos parece una de las claves para comprender su pintura, bien puede ser la sintaxis la que lo comunique.

Quedándonos en el aspecto formal del trabajo de Schiele, nos parece más interesante reflexionar acerca de cómo elementos de un determinado tipo son tratados como elementos de otro tipo, en ocasiones con tal precisión que se consigue la conversión. Por ejemplo, a veces tiene lugar lo que podríamos llamar una “figuración” de una estructura: cuando el elemento 'estructura' es convertido en el elemento 'figura' mediante su uso. Esto es lo

que descubrimos en el capítulo anterior acerca de 'Retrato de un hombre sacándose las ropas por encima de la cabeza' (K D683), donde es la estructura la que tiene rostro y hace mueca. También hablamos de figuración en relación a los pañuelos que el artista retratará en prisión, cuyo carácter figural pusiera de relieve al sentarlos sobre la silla, como hiciera con sus figuras [88]. De esta manera, un elemento aparentemente insignificante gana peso en la composición, hasta jugar un papel esencial.

B.8. Luz.

Hemos puesto de relieve que Schiele usó la luz para llamar la atención sobre motivos concretos, como hiciera con la ropa tendida en 'Casas con ropa tendida colorida (Suburbio II)' [20], doblando la apuesta por la fragmentación. Para esto se sirvió en ocasiones del efecto *avidrierado* al que nos hemos referido en diferentes puntos de este trabajo, como en relación a 'Casa junto al río (casa vieja I)' (K P294).

Además del carácter intensificador de la luz, cabría resaltar su papel a la hora de contribuir a generar el tono vital puesto de relieve en relación a 'Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)' [65] y 'Casa y pared en paisaje montañoso' (K P208). Prestemos atención a los nocturnos del artista⁶⁵¹. Fijémonos en la falta de realismo de la iluminación de obras como 'Krumau de noche (Ciudad muerta II)' (K P209), 'Ciudad muerta III (Ciudad junto al río azul)' [130], 'Ciudad muerta IV' (K P244), 'Ciudad muerta V' (K P245), 'Ciudad amarilla' (K P286), 'Krumau, ciudad creciente I (La ciudad pequeña V)' [125]⁶⁵². A continuación atendamos a los títulos que Schiele diera a estos cuadros. Regresamos a aquella similitud entre Schiele y Trakl

⁶⁵¹ Acertado término utilizado por Leopold para referirse a estas obras, cf. *Egon Schiele. Landschaften*, 92.

⁶⁵² Esto también ha sido puesto de relieve por Leopold, cf. *Ibid.*, 76. Thomas Heyden pone en relación estos paisajes con representaciones de ciudades muertas anteriores o contemporáneas al artista en los terrenos de la pintura, la literatura y la poesía (cf. "Die Tote Stadt: Schiele und Krummau", en Müller-Tamm, *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*, 159-181).

esbozada por Fischer y extendida por Lang en relación al binomio muerte-monje⁶⁵³. Estas obras desprenden un tono parecido al de los versos de Trakl que tanto impresionara a Wittgenstein. El carácter fantasmagórico conseguido mediante la mezcla de oscuridad e iluminación comunica de forma apabullante aquello a lo que los títulos claramente apuntan.

B.9. Inversión.

En ocasiones, Schiele invirtió fuerzas opuestas para llamar nuestra atención. Por ejemplo, hubo veces en las que creó zonas de sombra en puntos que deberían ser resaltados, como es el caso de la pelvis y de la clavícula en 'Funámbula' [38], o en las que invirtió la ordenación usual en colores fríos y cálidos de un paisaje, como vimos que sucedía en 'Cuatro árboles' [19], donde el artista utilizó colores cálidos para lo que estaba más lejos y colores fríos para lo que queda más cerca del espectador. Otro aspecto interesante a tener en cuenta es la creación de espacios negativos por medio de miembros angularizados de figuras geometrizadas y fragmentadas. Gyöker lo estudia en relación a 'Desnudo masculino arrodillado con manos levantadas (Autorretrato)' (K P168)⁶⁵⁴. Lo mismo podría decirse del resto de lienzos y dibujos de esa serie de autorretratos de 1910 sobre la que tantas veces hemos vuelto a lo largo del presente trabajo. Como en el ejemplo de Gyöker, el principal espacio negativo en 'Desnudo masculino sentado (Autorretrato)' [2] es generado mediante la posición de las huesudas piernas de la figura. Fijémonos también en el hueco que deja el brazo izquierdo de la figura alrededor de la cabeza⁶⁵⁵.

⁶⁵³ Cf. nota a pie no. 512. Smith también ha apuntado brevemente un paralelismo entre la visión de la naturaleza que se desprende de la pintura de Schiele y la de los poemas de Trakl –en concreto, del papel que juegan los árboles en ambos–, remitiéndose al sugerente artículo de Ronald Salter, “Georg Trakl und Egon Schiele: Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild”, en *Österreichische Gegenwart: Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, ed. Wolfgang Paulsen (Berna: Francke Verlag, 1980), cf. *Between Ruin and Renewal*, 147-148.

⁶⁵⁴ *Egon Schiele's Self-portrait in the Context of the Mask*, 43.

⁶⁵⁵ Más espacios negativos creados por: la cara interna del brazo izquierdo y el torso en

Encontramos inversiones en muchos de los recursos utilizados por el pintor que hemos puesto de relieve hasta ahora, como es el caso del giro final que en ocasiones aplicaba a las obras. Recordemos, por ejemplo, 'Desnudo femenino con los brazos a la cabeza' (K D1284), 'Desnudo femenino reclinado con gorra verde echado hacia la derecha' [141] o 'Stein en el Danubio' (K P131).

Existen otras inversiones que no son producto de un recurso en concreto, sino de la obra al completo. Nos estamos refiriendo a la inversión del tono de la obra. Volvamos sobre el poema de Trakl reproducido en la introducción:

De noche
El azul de mis ojos se ha apagado esta noche,
el oro rojo de mi corazón. ¡Oh! qué silente ardía la luz.
Tu manto azul envolvió al que se hundía;
tu roja boca selló el entenebrecimiento del amigo⁶⁵⁶.

Afirmamos que se trata de una doble conversión. Por un lado, la conversión del lector al mundo del poema. Por otro lado, la que tiene lugar cuando llegamos al final del poema, una vez adentrados en él. Los rojos y azules de pupilas y corazones devienen negro de muerte.

Fijémonos en los paisajes del artista. Prestemos atención primero a la vitalidad de los troncos de sus árboles, así como a la sugerente inclinación de las varas que los guían [19, 118]. Volvamos sobre las armoniosas hileras de tablillas de colores de 'Casa con tejado de tablillas (casa vieja II)' [119] o sobre las orgánicas casas y callejuelas de 'La ciudad pequeña IV (Krumau junto al Moldau)' [22] o las maravillosas espirales de 'Krumau ciudad creciente II' [121]. Esta vitalidad despide a la vez un aire mortecino, que el artista gustaba poner de relieve en los títulos que diera a sus paisajes, como

'Desnudo masculino de pie, vista de espaldas' (K D646); las piernas y el pubis, por un lado, y las extremidades inferiores y superiores de la derecha, por otro, en 'Desnudo masculino desde atrás' (K D654); las piernas y el pubis en 'Desnudo masculino sentado con las piernas abiertas, vista de espaldas' (K D655); el brazo derecho y la curva del torso en 'Desnudo masculino sentado vista de espaldas' (K D656); el hueco entre torso, brazo y pierna derechos en 'Desnudo masculino, vista de espaldas' (K D657)

⁶⁵⁶ Georg Trakl, *Obras completas*, 108.

destacamos en la sección anterior en torno a su serie de ciudades muertas [K P209, P244, P245, P286, **130, 125**]. Uno de los recursos de los que el pintor se sirvió para conseguir este carácter espectral fue la iluminación, precisamente el entenebrecimiento del cuadro (en lo que vimos que juega un papel fundamental la capa de pintura general de colores apagados sobre la que después pintaba). Fischer ha puesto de relieve la conexión con Trakl: “Al igual que en Trakl, el paisaje anímico de Schiele es el otoñal. El pintor no celebra el brote de la vida en primavera o la madurez del verano, sino el transcurrir, el finalizar, el morir. La vivencia de la naturaleza es siempre elegíaca en Schiele”⁶⁵⁷. Nosotros podríamos añadir: no sólo la naturaleza (como pone de relieve Fischer, el pintor convirtió el girasol en otoño, el árbol en invierno, la naranja en luz⁶⁵⁸), también lo rural y lo humano son elegíacos. Y, en general, la vida misma.

Una inversión más implícita encontramos en los dibujos y cuadros de carácter claramente erótico del artista, todos una mezcla de eros y thanatos en la que prevalece lo segundo. Miremos de otra forma el sistema de coordenadas xyz que pusimos de relieve en torno a 'Desnudo masculino sentado' [2]. Parece ser la precisión de la muerte la que coloca a esa figura entregada en un salto mortal al placer. El peso del instinto de muerte es tal que el único rastro de placer que queda son los marchitos genitales de la figura y los restos de excitación contenidos en ombligo y pezones, tildados del carácter fantasmagórico de las cuencas de los ojos. El mismo carácter mortecino hallamos en las figuras echadas sobre alfombras que comentábamos cuando nos ocupamos del carácter estructural de las telas. Aunque la piel de estos pares de figuras no desprende los colores putrefactos de 'Desnudo masculino sentado' [2], éstas sí comparten su delgadez, como es el caso de ‘Dos mujeres abrazándose’ (K D885). Una delgadez similar puede compartir una figura individual echada sobre la horizontal, como en ‘Desnudo sobre tela de color’ [99]. En el primer caso, las figuras parecen a punto de ser devoradas por la fuerza que desintegra la alfombra sobre la que

⁶⁵⁷ *Egon Schiele*, 172

⁶⁵⁸ *Ibíd.*, 186.

están recostadas. De la vitalidad del juego amoroso, por otro lado, no queda nada. El abrazo de la figura que está encima de la otra es débil y poco insistente. La mirada de la que yace sobre su espalda parece invitar a la perdición, al ser devorado, que no al placer. La misma falta de vitalidad encontramos en el segundo, en el que lo único que disfruta de vida es la tela sobre la que se recuesta la figura (magnífico movimiento el de las listas del estampado). En ‘Dos muchachas sobre manta con flecos’ [71] la alfombra también contribuye a la destrucción general. Consiste en una aguada de tonos oscuros que se confunde con las figuras, que parecen devoradas por las telas que las visten. La fuerza que une a las figuras es precisamente aquella que las destruye⁶⁵⁹. Otra manera de poner de relieve la íntima relación entre eros y thanatos es situar junto a una figura a otra de rasgos alienados, como vimos que era el caso en ‘Dos muchachas abrazándose (dos amigas)’ [40] y en ‘Dos muchachas, yaciendo entrelazadas’ [41]. No sólo se juega al acto amoroso con un ente inerte (la muñeca es otro magnífico ejemplo de inversión), sino que uno parece correr el peligro de perder la propia vida.

Es muy peculiar la relación entre la figura y el fondo de lienzos y dibujos del tipo de ‘Desnudo masculino sentado’ [2], en el que se contraponen una figura de volúmenes admirables a un fondo vacío. El impacto de la contraposición es tal que el artista tuvo que introducir estructuras, como el caso del halo en ‘Desnudo femenino’ [37], para paliarlo. Preguntémosnos con Achille Bonito Oliva cómo es posible que el contorno de la figura en primer plano y el fondo vacío yazcan en la misma línea⁶⁶⁰. Esta brutal exposición de la figura al vacío parece obligarla a mentir su contorno, como si lo que tan bien está explicitado fuera devorado sin que el hecho quede registrado. Esta falta de fusión entre dos elementos encontrados llama especialmente la atención si atendemos al erotismo que intentase reflejar Schiele. Eros es un

⁶⁵⁹ Fischer llama la atención sobre el carácter distorsionador del tratamiento abstracto de las telas presentes en la composición (*Egon Schiele*, 48).

⁶⁶⁰ Cf. “Estasi dell’erotismo”, en Rudy Chiappini, ed., *Egon Schiele* (Milán: Skira, 2003), 64.

impulso de fusión. Sin embargo, figura y fondo nunca se funden, excepto en ocasiones excepcionales mediante impasto, como sucedía en 'Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)' (K P193) –obra de la que, por otro lado, Eros queda lejos.

B.10. Perspectivas.

En diferentes momentos del presente trabajo hemos llamado la atención acerca del importante papel que juega la perspectiva en la obra de Schiele. A continuación haremos una breve exposición de los puntos principales destacados hasta ahora.

Pusimos de relieve el uso de la perspectiva a vista de pájaro por parte del pintor a partir de las ciudades y de los paisajes que sobrevolase [121] o de situaciones extraordinariamente vistas desde arriba como es el caso de 'Funámbula' [38]. En el segundo caso, además, ocurre algo muy peculiar. La perspectiva a vista de pájaro es combinada con una proximidad que cabe destacar. El pintor nos revela los secretos de las contracciones musculares de la equilibrista. La proximidad por la que optó el pintor en ocasiones para retratar a sus figuras ha sido estudiada por Albert Elsen en relación a la influencia que Rodin pudiera haber tenido sobre él⁶⁶¹. Dicha proximidad puede llegar a ser brutal, como se anunció en la sección anterior. Recordemos la extrema contorsión con la que la figura de 'Desnudo' [52] intenta protegerse de la proximidad del artista, quien se debió colocar junto a la modelo para realizar un dibujo desde arriba, que después giraría, potenciando las posibilidades de la composición.

Schiele giraba los cuadros, a veces hasta 180°, consiguiendo perspectivas muy peculiares. Fijémonos en 'Mujer cayéndose' (K D1940). Recordemos lo que dijéramos acerca de este dibujo en la sección 'Ritmos' del presente capítulo. La figura, flotante o a medio caer, en todo caso,

⁶⁶¹ "Drawing and a New Sexual Intimacy: Rodin and Schiele", 18-20.

suspendida, que recuerda a las serpientes de Klimt⁶⁶², debió ser dibujada echada sobre su espalda. Para conseguir la suspensión, Schiele cambió la dirección del dibujo, girándolo 180°. Leopold señala hasta qué punto estos giros son significativos en su análisis de 'Stein en el Danubio' (K P131): un paisaje girado 180°, donde toma como realidad el reflejo en el agua y como reflejo lo real⁶⁶³.

También hemos llamado la atención sobre las ocasiones en las que el artista optó por un punto de vista bajo y cómo la poca porción de cielo que dejase en sus paisajes lo potencia (K P216, K P187). Por otro lado, insistimos en el primer capítulo en el papel que la perspectiva frontal juega en la presentación, en cómo facilita una relación de equivalencia entre los elementos en juego en la composición, bien se trate de una figura o bien de un paisaje [1, 19]. Por el contrario, una perspectiva más compleja puede poner en juego relaciones de subordinación entre los elementos compositivos, aunque no es necesario [38].

B.11. Detalles. De la metáfora a la metonimia.

Hacia el final de nuestra discusión sobre las fuerzas fragmentarias características de la pintura de Schiele, mostramos que en ocasiones toda una figura es puesta en entredicho por un detalle en apariencia insignificante, como es el caso del codo levantado de 'Autorretrato con vestido amarillo' [132], dibujo del que nos ocupamos en el primer capítulo del presente trabajo. Muchos de los recursos puestos de relieve con anterioridad llaman la atención sobre el detalle, sobre lo marginal, ya sea la perspectiva o las fuerzas fragmentarias descubiertas. A continuación analizaremos diferentes detalles y usos de éstos por parte de nuestro artista.

⁶⁶² 'Serpientes de agua I' (1903-1907) y 'Serpientes de agua II' (1904-1907).

⁶⁶³ *Egon Schiele Landschaften*, 50-51. Aunque el análisis de Leopold deja mucho que desear a menudo, se le ha de reconocer el mérito de haber encontrado los motivos originales que Schiele pintase y de haberlos documentado, como hiciera en relación a este lienzo.

B.11.1. Acciones.

Las acciones no sólo tienen un efecto desarticulador, como hemos visto en relación a 'Autorretrato con vestido amarillo' [132], donde reina un codo levantado al azar sobre una figura claramente alienada. En ocasiones tienen el efecto contrario: todo queda articulado mediante la acción a la que se ve sometida la figura. Lo que Gyöker dijera de 'Autorretrato desnudo, en cuclillas' [104], lo decimos nosotros de las obras que discutiremos a continuación: no se trata de la exploración de un alma desnuda, de la pose en tanto reveladora de fuerzas psicológicas internas, sino de un cuerpo en una determinada postura⁶⁶⁴. Centrándose en el mundo, en esa determinada acción (después de todo, aprendimos de los griegos que el movimiento es lo mundano por excelencia), la obra calla sobre su sentido.

Ejemplos magníficos de esto mismo son los comentados en detalle en el presente capítulo, 'Luchador' [32] y 'El bailarín' [33]. La marcada acción en cada caso no sólo da sentido a la figura, sino que le ofrece un lugar.

Schröder establece una comparación interesante entre los desnudos de Edgar Degas y los de Schiele⁶⁶⁵. Si comparamos el vacío de los dibujos del austriaco con los pasteles de Degas, vemos cómo el último siempre dibuja a la modelo haciendo algo de su vida cotidiana, como lavarse o peinarse. Aunque la modelo está posando, el cuadro o el dibujo parecen haber surgido a partir de lo que sucede. La modelo está ahí por sí misma y tanto el espectador como el artista (primer espectador) quedan convertidos en *voyeurs*. El artista parece introducirse secretamente en la intimidad de la mujer a la que retrata, sin despertar su sospecha. Esto, sin embargo, es contrario a lo que sucede en el trabajo de Schiele, quien también se diferencia en este punto de Klimt y Rodin. Las figuras desarropadas de contexto del joven pintor miran abiertamente al espectador, se establece un

⁶⁶⁴ Egon Schiele's *Self-portrait in the Context of the Mask*, 121-122.

⁶⁶⁵ Schröder analiza los diferentes tratamientos de Schiele, Klimt, Rodin y Degas en *Egon Schiele: Eros und Passion*, 109-116. (Acerca de la influencia de Rodin en Schiele ver el artículo de Albert Elsen "Drawing and a New Sexual Intimacy: Rodin and Schiele", en *Egon Schiele/Art, Sexuality and Viennese Modernism*, 5-30).

diálogo entre ambos, primero con el artista y después con el espectador. Fijémonos en 'El calcetín verde' [110]. Probablemente es más cómodo mirar hacia abajo cuando se maneja un calcetín⁶⁶⁶, sin embargo, la figura nos mira a nosotros. Si nos queda alguna duda, volvamos sobre la medida mirada de la madura figura de 'Mujer desnuda' [43]. Como ha puesto de relieve Elsen, esto contribuye a preservar la individualidad de la figura, cuestionada por las poses y perspectivas impuestas por el artista⁶⁶⁷. La relación entre artista y modelo es muy activa, como puede observarse en la mirada directa de la modelo y en la postura y en la perspectiva escogidas por el artista, en ocasiones de una proximidad brutal. *Prima la acción de y no lo que se hace*: no se trata de ducharse o de lavarse la cabeza, sino del estar-ahí. De ahí que la acción no se acompañe de un contexto que insista en su carácter particular. Se hace eso como se podría hacer cualquier otra cosa. Una vez más, todo vale lo mismo. Sus figuras se limitan a confirmar su propia existencia, a existir.

Quita peso sobre la acción particular el hecho de que en ocasiones no quede claro el motor. Pongamos atención a la serie de dibujos que realizara en 1914 en torno a una figura que cae y cuyas ropas parecen levantarse⁶⁶⁸. 'Mujer desvestiéndose' [57] es un ejemplo paradigmático. Parece que es el vestido el que se estuviera despojando de la figura y no al contrario. También disminuye el impacto de lo particular la frecuente escasa definición de la acción, pues ¿cómo definir lo que sucede en 'Desnudo femenino con medias negras' (K D1931) o en el dibujo que acabamos de mencionar?

B.11.2. Excentricidad.

El hecho de que no se pueda hablar de un todo cerrado, como

⁶⁶⁶ Como mira al revoltijo de tela la figura en 'Modelo femenino en chaqueta y pantalones rojos brillantes' [82]

⁶⁶⁷ *Ibid.*, 23.

⁶⁶⁸ KD1549-KD1558.

pusimos de relieve en la sección dedicada al encuadre, es enfatizado porque tampoco hay un centro al que recurrir. Volvemos a enfrentarnos a terrenos musilianos.

Regresemos sobre la serie de autorretratos que hiciera en 1910. ¿Cómo dar cuenta de la excéntrica figura de 'Desnudo masculino sentado (Autorretrato)' [2]? La pérdida de lo trascendental que caracterizó al siglo XX devino pérdida de la 'Totalidad'; la realidad quedaba disipada en múltiples fragmentos imposibles de unificar. Y al igual que el mundo, el sujeto también perdió su trono. Esto quedó reflejado en las obras de nuestros kakanios, para los que el sujeto trascendental quedó reducido a un agregado, bien de ganglios, en términos de Musil, bien de relaciones psíquicas, como defendiera Mach, o de pulsiones y luchas internas, como enfatizara Freud. Frente a una realidad fragmentada no podía haber más que un puñado de interpretaciones sin sujeto.

En ningún sitio quedó mejor reflejada esta fragmentación que en la novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*, en la que los personajes sufren la crisis del lenguaje como una crisis vital. El mundo que rodea al hombre sin atributos deviene mundo de lenguaje: una multitud de proposiciones posibles a elegir en función de su utilidad. El mismo texto, un inacabado grupo de compartimentos sin mucho orden ni concierto en el que se suceden un sinnúmero de protagonistas, a cual más insignificante, felizmente adornados con sus miserias, se instaura como única realidad.

Entendemos la fijación de Schiele por el detalle como una alternativa a ese lenguaje que no le sirve al joven Törless para expresar su experiencia de la realidad. Si se atiende al detalle, a lo concreto, se ha de prescindir de la unificación. Esto significa renunciar al concepto. El arte del detalle requiere su propio lenguaje. Siguiendo el razonamiento de Nietzsche en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, hemos de elegir entre el concepto y los hechos particulares, y apostar por los insignificantes fragmentos cotidianos. Al igual que hiciera Nietzsche, Musil y sus personajes viven entre interpretaciones. El escritor austriaco se vio obligado

a vivir en el terreno del subjuntivo, a vivir ‘subjuntivamente’, como sus personajes⁶⁶⁹. De la misma forma que la realidad, el sujeto es un puñado de fragmentos sin hogar, una amalgama de atributos que, sin poder dejar de caminar hacia delante, no va a ninguna parte.

La figura en 'Desnudo masculino sentado (Autorretrato)' [2] está ligeramente desplazada a la derecha. Este desplazamiento es compensado por la disposición del muslo derecho, que equilibra la inclinación del torso hacia la derecha, de modo que prácticamente queda el mismo espacio a ambos lados de la figura. El centro de la composición vendría a estar a la altura del ombligo, sólo que éste no se encuentra en la vertical central del lienzo, como hemos puesto de relieve. Es más, el torso se separa más y más mediante la inclinación mencionada. Ninguno de los dispersos miembros del cuerpo se encuentra en los ejes centrales imaginarios. Ni siquiera el lugar donde confluyen, el sexo de la figura (sobre el que se llama la atención también mediante el color y la composición, fijémonos en el círculo colocado justo encima y en el triángulo velludo del pubis), alcanza la vertical o la horizontal centrales. Sin embargo, hemos insistido en que la disposición de las extremidades inferiores y del torso de la figura se asemeja a un eje de coordenadas xyz. Es la máxima precisión la que está fuera de eje. Por otro lado, es de destacar la cantidad de espacio que queda vacío en este lienzo, lo que subraya la excentricidad de la figura.

Esto tiene que ver con lo que dijéramos en torno a ‘Autorretrato desnudo en cuclillas’ [104]: se trata de la exploración de una pose, algo específicamente concreto y mundano. Schiele se ocupó de estos detalles. Las poses son muy sufridas. Sean o no un modo de exponer aquello que llevamos dentro, estudian de manera pormenorizada un cuerpo en una

⁶⁶⁹ Sobre la renuncia al indicativo de Musil, cf. *El anillo de Clarisse*, 245. Sobre la relación entre la modernidad y esta entrega al modo subjuntivo, véase el ensayo de Patxi Lanceros, “Teoría del modo subjuntivo: La duda, la posibilidad o el deseo”, en *La modernidad cansada y otras fatigas* (Biblioteca Nueva: Madrid, 2006), 121-151. Cabría establecer conexiones con la concepción de la novela de Kundera, quien prefirió el mundo de la posibilidad, la existencia, a la realidad. Manuel Barrios estudia este aspecto del arte literario de Kundera en “La fábula del mundo: Kundera y Nietzsche”, en *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo* (Valencia: Pre-Textos, 2001), 175-212.

posición que le es absolutamente ajena.

Lo excéntrico llama la atención sobre la periferia, sobre el “párragon”, sobre el detalle. Recordemos aquello que dijera Leopold sobre el expresionismo austriaco: a diferencia del alemán, se caracteriza por su fidelidad a lo real⁶⁷⁰. Schiele, en concreto, se ocupó al máximo de los pequeños detalles, ya se tratase de las florecillas-bombas-de-color de 'Transfiguración (Los ciegos II)' [69], de pezones de crestas moradas como en 'Mujer desnuda arrodillada, lado izquierdo' [140] o de la lamparita de 'Casas viejas con gablete en Krumau' [142]⁶⁷¹. Esto hace que muchos de los motivos que retratase sean reconocibles. Tomemos como ejemplo 'Casa y pared en paisaje montañoso' (K P208), donde, a pesar de la abstracción, es posible reconocer qué casa pintó Schiele, como pusiera de relieve Leopold⁶⁷².

Por tanto, la preocupación por el detalle no lo apartó de forma absoluta de la abstracción. Es realmente ejemplar el equilibrio que logró entre el detalle y la abstracción. Puede centrarse en todos los detalles de la ropa tendida de una casa y resolver en figuras geométricas el paisaje [20].

Más sutil es la excentricidad de la cuidada construcción de 'Vieja casucha de ladrillos' (K D1473), apuntada anteriormente. El centro de la obra coincide con el centro del todo, pero no con el punto de unión de las líneas que conforman el tejado. La construcción está tan bien encajada que parece prometer que las líneas convergerán en el centro, pero no es así. Esto es conseguido mediante la toma en casi tres cuartos de la fachada. No se trata de un plano frontal. A pesar de todo, el equilibrio del conjunto es admirable. El punto de mira hace que la pérdida de la simetría que se le supone sea sustituida por una asimetría completamente equilibrada (a un lado: tres cuartos del hueco, pero tan sólo dos baldas sujetando el techo; al otro: un muro más grueso, pues está ligeramente más cerca de nosotros, ese cuarto del hueco que nos faltaba y muchos elementos sosteniendo la

⁶⁷⁰ Cf. nota a pie no. 605.

⁶⁷¹ Cf. nota a pie no. 606.

⁶⁷² *Egon Schiele Landschaften*, 70-71.

estructura; la complejidad de la parte superior es contrarrestada por el hueco aliviador y la solidez de la pared –y también por el vacío alrededor del tejado, mientras que la parte inferior es el espacio más compacto de la composición–; por otro lado, todo en los mismos tonos).

Otra manera de generar la sensación de excentricidad es negando toda posibilidad de centro alguno mediante la acumulación de casas, como sucede en 'Krumau, ciudad creciente I (La ciudad pequeña V)' [125]. No sólo no hay centro, sino que existen todo tipo de fuerzas centrífugas como consecuencia de la curva que marca el movimiento general de la composición. En los paisajes a lo Rothko el espacio que se deja vacío no está en el centro, sino siempre en un lateral. Esto es otra manera de negar el centro. Fijémonos en 'La ciudad pequeña III' [123]. Por un lado, la franja que ocupa el centro de la ocupación se extiende de forma desproporcionada hacia arriba. Por otro lado, los huecos que quedan en dicha franja están a los lados. El centro, absolutamente repleto de casas, llama la atención sobre los aliviadores huecos laterales. Dijimos en relación a 'La ciudad amarilla' (K D1695) que el centro de la composición era coloreado de amarillo. Sin embargo, si prestamos atención, la aplicación de color, por un lado, está ligeramente desplazada hacia arriba y, por otro, hacia la izquierda. Además, se reparten pinceladas amarillas por el resto de la composición, lo que parece sugerir la fragmentación del centro. Por lo tanto, el corazón del dibujo, como nos referimos a este uso del amarillo, no está en el centro.

Tampoco está en el centro aquello que más nos llama la atención del dibujo 'Semidesnudo de rodillas' [56], donde una mujer se observa quirúrgicamente el pezón derecho. No sólo es lo que nos llama a nosotros la atención, sino que está en el centro de miras de la figura. A nosotros nos llama la atención principalmente porque es el centro de su atención. Esa pequeña bomba de color, que no tiene rival (de su compañera no queda rastro alguno), no sólo no está en el centro de la composición, sino que se encuentra ligeramente desplazada del eje vertical. Cabe destacar la disposición triangular de la figura. Tres vértices: las dos rodillas (subrayadas

por el color anaranjado de las medias) y la cabeza. Sin embargo, la cúspide apunta al pezón, convirtiéndolo en el auténtico tercer vértice.

B.11.3. Ornamentación.

Coincidimos con Bonito Oliva en que para Schiele la ornamentación es “un procedimiento que produce una fragmentación de la idea unitaria del trabajo, proyección de la fragmentación de toda idea unitaria del mundo”⁶⁷³. El detalle que se resalta, fijado por la obra, se opone a la noción de totalidad. Es una manera de privilegiar la vibración de la sensibilidad, por naturaleza discontinua, por encima del proceso de unificación de la imaginación⁶⁷⁴. La vista es llamada por los detalles individuales. Es inevitable pasar de un ornamento a otro. Pero entre uno y otro siempre hay un abismo insalvable. El paso siempre está interrumpido. Es más, el propio ornamento pone de relieve dicha interrupción. Recordemos las florecillas de ‘Transfiguración (Los ciegos II)’ [69], destacadas como fuerzas fragmentarias. Quizás ahora entendamos mejor por qué nos parecían bombas de color. No existe nada más discontinuo que una bomba. Nuestro sentido de la vista es incapaz de resistirse a estas notas-musicales-lazarillo desperdigadas en el valle de la composición.

El ornamento y el fragmento están más cerca de lo que parece. Bonito Oliva los toma como síntomas “de un éxtasis de la disociación y de un deseo de continua mutación”⁶⁷⁵. Las florecillas rompen el continuo del lienzo, introduciendo un grado de movimiento y de azar considerable, abriendo paso a lo extraordinario, a la ocasión irreplicable. Este interés por lo arbitrario pone de relieve la arbitrariedad de la propia obra de arte, que necesita del marco para erigirse como tal. Volvemos a la recuperación de los “párerga” por parte de Derrida. Bonito Oliva, sirviéndose de Gombrich,

⁶⁷³ “Estasi dell’erotismo”, 61.

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, 62.

⁶⁷⁵ *Ibíd.*, 62.

pone en relación la ornamentación con la llamada de atención sobre lo que está al margen de la obra⁶⁷⁶, es decir, sobre el “párrergon”. Esto es precisamente lo que hace Schiele en obras como 'Transfiguración (Los ciegos)' [69] o 'Desnudo masculino sentado' [2], en el primer caso mediante la ornamentación y en el segundo gracias a las fuerzas fragmentarias discutidas anteriormente (tanto los miembros dislocados como los muñones de las extremidades inferiores).

Habría que establecer la conexión entre el detalle y la concepción circular del tiempo de Schiele, como hace el pensador italiano⁶⁷⁷. Las florecillas-bombas-de-color de 'Transfiguración (Los ciegos II)' [69] se repiten una y otra vez en órdenes diferentes (primero empezamos por arriba, después por abajo; ahora por la más cercana a la esquina inferior izquierda para pasar a la de la esquina contraria; otras veces sólo explotarán tres, etc.). Nuestro pintor no cesó de poner de relieve su concepción circular del tiempo, en estrecha relación con la eternidad. El artista afirmó el carácter eterno del arte (recordemos el dibujo que realizara en prisión 'El arte no puede ser moderno; el arte es eterno' [87], donde el detenimiento y la contraposición son anunciados por el signo de puntuación contenido en el título). La vida también lo es. El artista es capaz de vivir la eternidad desde su rendija particular, otorgada por los mismos dioses, lo eterno por excelencia⁶⁷⁸. Los detalles exigen que nos recreemos. Que miremos la obra en cuestión desde todos y cada uno de ellos, que ofrecen variadas perspectivas y un sinfín de ritmos desde los que contemplar y recorrer la obra, sacándonos una y otra vez de lo que estaría en el centro de la composición, incluso del núcleo compositivo. Este interés por lo marginal no puede estar más lejos de la concepción lineal del tiempo característica de la era tecnológica empachada de deseos de productividad y de progreso. Schiele nos ofreció volver una y otra vez sobre esas ocasiones irrepetibles, sacadas doblemente del tiempo, por irrepetibles y por ser posadas donde

⁶⁷⁶ *Ibíd.*, 64.

⁶⁷⁷ *Ibíd.*, 66.

⁶⁷⁸ *Yo, eterno niño*, 63-65.

descansar, derivándonos, en ocasiones, a mundos bizantinos y orientales.

Los ornamentos de Schiele, lejos de lo que pueda parecer, no son recargados. De las florecillas-bombas-de-color [69] destacamos su carácter espontáneo y desenfadado, trazadas con unas pocas líneas que en ocasiones no terminan donde uno imagina (porque es nuestra imaginación la que las cierra en círculos perfectos y la que termina todos y cada uno de sus pétalos). Fijémonos en la estilización de los motivos sudamericanos que Schiele introdujo en el retrato que hiciera de Friederike Maria Beer [67]⁶⁷⁹. Estos elementos rompen la monotonía del vestido, recordándonos el carácter explosivo de todos y cada uno de los segmentos diseñados por el *Wiener Werkstätte*. Es de notar también la abstracción del paño ornamental del regazo de la madre y de los que envuelven a los dos niños en 'Madre con dos hijos' [83], elementos incorporados del arte popular de la región de Moravia⁶⁸⁰. Fijémonos en la insistencia de Schiele en la línea de flecos en la parte inferior del cuadro, de los que podría haber prescindido sin problemas. Volvamos la vista atrás. Probablemente ahora entendamos mejor el papel de los flecos en 'Dos muchachas sobre manta con flecos' [71].

Es más, por lo general, la ornamentación de la obra de Schiele no tiene nada de superflua. Recordemos aquello que dijéramos sobre la precisión del *TLP*, donde no sobra ni una sola palabra; es más, si acaso, faltan (el propio filósofo afirmó acerca de sus proposiciones que eran como títulos de capítulos de libro). Wittgenstein quiso prescindir de todo lo superfluo. Como vimos, su inicial interés por la lógica estaba íntimamente ligado a esta preocupación. Esta tarea era común a los que nos hemos venido refiriendo como “kakanios” o “modernistas críticos”. Cuán cegadora era la antorcha de Kraus, que tantos párrafos desbarató con tan sólo alumbrarnos. Cómo sería la batalla de Loos que llegó a considerar el ornamento como un delito.

⁶⁷⁹ Schiele se inspiró en unas muñecas que Friederike Maria Beer había traído de un viaje a Sudamérica, que repartió a lo largo del vestido del *Wiener Werkstätte* de la mujer (Fischer, *Egon Schiele*, 109-111).

⁶⁸⁰ *Ibíd.*, 130-131.

Este problema tan candente en la Viena finisecular tuvo que dejar huella en la pintura de nuestro artista. Schiele pronto se deshizo de la estilización secesionista que sirviera como base a sus primeras investigaciones artísticas. A aquellos cuidados ropajes que envolvieran a girasoles [18] y a amigos [97] siguieron simplificados trajes de chaqueta corrientes [95] y la desnudez más devastadora [2]. Las estructuras deudoras de los tronos de Klimt⁶⁸¹ de sus primeros pasos [91] se simplificaron hasta desaparecer [2, 95].

Recordemos el papel de la ornamentación en el retrato que hiciera de Friederike Maria Beer [67], donde el carácter estructural del vestido es puesto de relieve por el sinfín de detalles que lo componen. Cuán diferentes estas ropas de las del retrato que hiciera Klimt de la misma mujer [68]. En el primer caso es la composición la que demanda estos coloridos detalles. Al igual que la composición musical puede exigir ornamentos, también lo puede hacer la pictórica⁶⁸². De esta forma, lo que parecía ornamento superficial deviene fuerza constructiva.

Fijémonos en la austeridad de 'Funámbula' [38]. Sin embargo, la figura tiene un collar. Éste, junto a la media, recogen casi todo el color aplicado a la figura, por lo que el artista llamó nuestra atención sobre estos elementos. Descubrimos en ambos toda la fuerza del “párergon” puesta de relieve por Derrida en relación a la 'Lucrecia' de Cranach. Ninguno de los dos tiene nada que envidiar al color de la barra de equilibrio o cuerda floja (la estructura descubierta como puente entre figura y fondo). Por un lado, la aplicación del color en la barra y la media es similar. Por otro lado, es de destacar el carácter dinámico del collar, no sólo por la ondulación recogida en su forma, sino por el movimiento creado por los colores que lo componen.

La pintura del joven austriaco danza entre contrarios. Pusimos de relieve la vitalidad mortecina de los paisajes del artista y el eros destructor que somete a algunas de sus figuras. También encontramos procedimientos

⁶⁸¹ Véase el 'Retrato de Fritza Riedler' (1906).

⁶⁸² Cf. *Arnold Schönberg*, 89-90 y nota a pie no. 49.

formales opuestos, como son la extrema precisión de su figuración y el detenimiento en el detalle, de carácter ornamental e, incluso, abstracto. Bonito Oliva contrapone descripción y decoración, términos que relaciona con la “localidad” y la “contrada” heideggerianas. Partamos de las definiciones del italiano. Por descripción entendemos una “explicitación figurativa que quiere capturar la atención en un punto, (...) la concentración de la imaginación⁶⁸³”; por la decoración, el “signo de un estilo que busca en la abstracción y en la repetición de motivos el modo para crear un campo de fascinación y de indeterminación que no quiere imponer el propio sentido⁶⁸⁴”. Bonito Oliva enfrenta concentración figurativa y *de-concentración* abstracta. Sirvámonos de *Serenidad* para entender lo que el italiano quisiera decir.

Heidegger consideraba que para recuperar el arraigo necesario para llevar una vida auténtica era necesario distanciarse del pensar vigente, la representación horzónico-trascendental que encierra y no respeta el estar a la contra de lo representado. Por el contrario, la serenidad, alternativa propuesta por el filósofo, está caracterizada por la espera, que, por definición, deja abierto aquello que viene a la contra y es capaz de relacionarse con esto desde la amplitud. La serenidad, lo más cercano al no-querer, la borradura misma del querer, es “el soltarse (Sichloslassen) del representar trascendental y de este modo un prescindir (Absehen) del querer del horizonte”⁶⁸⁵. La serenidad es capaz de todo esto porque debe su movimiento a la contrada misma, a la amplitud y demora que lo reúne todo llevándolo al reposo de sí mismo⁶⁸⁶. La apuesta por lo marginal es una apuesta por un nuevo lenguaje que sepa encontrarse en la espera que caracteriza a la serenidad heideggeriana frente al representar horzónico-trascendental. El detalle siempre nos llama a detenernos.

Hagamos hincapié en el *pas-de-deux* de los contrarios. Regresemos

⁶⁸³ Bonito Oliva, “Estasi dell’erotismo”, 64.

⁶⁸⁴ *Ibíd.*, 64.

⁶⁸⁵ *Serenidad*, 67.

⁶⁸⁶ Cf. *Ibíd.*, 47.

sobre 'Funámbula' [38] y el retrato que hiciera de Friederike Maria Beer [67]. A pesar de los elementos decorativos que introduce en uno y otro caso (ya fuera el collar o la media en el primero o el vestido-saco multiforme y multicolor), el artista no pudo ser más preciso a la hora de enfrentarse a la tensión muscular de la acróbata o a las manos, los pies y el rostro de la burguesa a punto de la resurrección (de los que llama la atención su carácter volumétrico, dado el tratamiento bidimensional de las ropas). Entre las mismas fuerzas se alzan los paisajes del artista. Hay quienes los han entendido desde un punto de vista recreativo⁶⁸⁷. Nosotros creemos que es un grave error. Es más, nosotros consideramos esta parte de su obra como el culmen de su sintaxis. Por un lado, su tratamiento de la realidad es mucho más realista de lo que parece a primera vista. Comencemos llamando la atención sobre su disposición vertical. No es fruto de un interés por la abstracción con vistas a la satisfacción del espectador mediante una simplificación estilizada de la realidad. Cuando uno recorre los pueblos de la Wachau que retratara el artista o visita Krumau, se da cuenta de que el terreno está organizado de esa forma, concretamente mediante viñedos. No sólo eso, los edificios que el artista retratase eran muy parecidos a los que todavía hoy se pueden visitar (incluso hay algunos que se conservan muy bien). Es más, Schiele fue bastante fiel a sus motivos, alterando en ocasiones la disposición de los edificios en beneficio de la composición, pero los edificios eran reales, como ha quedado recogido en las fotografías y postales tomadas y reunidas por Leopold⁶⁸⁸, quien no deja de insistir en el contenido figurativo (en el sentido literal de palabra) de su pintura⁶⁸⁹. Por otro lado, el sinfín de detalles que conforman sus paisajes (por ejemplo, la cuidada disposición de las múltiples hojas en 'Cuatro árboles' [19]) puede explicarse mediante necesidades compositivas. De hecho, en el caso de las ciudades modificó la arquitectura de lo retratado por el beneficio de la

⁶⁸⁷ Cf. Comini, *Egon Schiele*, 24-25; Simon Wilson, *Egon Schiele* (Ythaca, Nueva York: Cornell University Press, 1980), 62-64.

⁶⁸⁸ Cf. *Egon Schiele. Landschaften*.

⁶⁸⁹ *Ibíd.*, 102.

composición⁶⁹⁰ (esto tampoco era ajeno a sus paisajes naturales, que no pintaba delante del motivo en cuestión, sino a partir de sus recuerdos⁶⁹¹, que, entendemos, actualizaba a su gusto). Esto no despoja a los detalles del carácter de “párerga”. Regresamos a las varas-guía (preciosas, musicales, de colores brillantes), sobre las que llamáramos la atención en la sección dedicada al encuadre.

Evidentemente el artista nos comunicó su visión de las cosas –el tono bajo el cual veía el mundo– y fue capaz de presentárnoslas con una vitalidad inusual⁶⁹², coherente con la filosofía que se desprende de sus poemas. Nos parece que esta vitalidad es tachada erróneamente de ornamental. La línea gótica del artista, ampliamente estudiada por Smith, juega un papel indiscutible en este asunto. Sus líneas entran y salen a la manera de las callejuelas de las ciudades medievales que nuestro artista gustara retratar, ya se trate de un muslo o de un jarrón. Y es que no sólo es gótico el motivo, sino la manera de tratarlo⁶⁹³. De ahí que el artista echase mano del efecto *avidrierado*, gran ejemplo de ornamentación constructiva, que hemos puesto de relieve en otros momentos del presente trabajo.

Schiele, a diferencia de Loos, prefería el campo a la ciudad⁶⁹⁴, y lo eterno a lo moderno. Esto sería uno de los puntos importantes a explorar a la hora de explicar por qué el arquitecto quedó prendido de la pintura de Kokoschka, pero no se fijó en la de nuestro artista. Volvamos sobre el título de uno de los dibujos que realizara en prisión, que hace referencia explícita a lo segundo: 'El arte no puede ser moderno, el arte es eterno' [87]. Las aspiraciones de Loos no podrían estar más lejos de esta frase. Schiele lograba trabajar de forma excelente en el campo, donde encontró todo tipo

⁶⁹⁰ *Ibid.*, 126-129. Smith explica de forma detallada cómo Schiele ignoró los motivos barrocos y renacentistas de Krumau y Stein, centrándose en los góticos (*Between Ruin and Renewal*, 71-75).

⁶⁹¹ *LBG*, no. 573.

⁶⁹² Véase lo puesto de relieve en la sección 'Inversión' (B.9.).

⁶⁹³ Cf. *Between Ruin and Renewal*, 79-90.

⁶⁹⁴ *LBG*, no. 95. Somos conscientes de que Loos contrapuso en ocasiones la naturalidad y la espontaneidad de la arquitectura campesina a la artificialidad de la urbana. Sin embargo, esto no era una preferencia por el campo, sino un rechazo al gusto y a las pretensiones de determinadas clases sociales afincadas en la ciudad.

de motivos auténticos que incorporó a su obra. Fijémonos en los elementos del arte popular que Schiele incorporase en 'Madre con dos hijos III' [83]. No sólo prefería el campesino al arquitecto de edificios emperifollados, como hiciera Loos, sino que se quedaría con el campesino antes que con el arquitecto moderno deseado por éste. Schiele encontró en los paisajes austriacos y en los motivos artesanos un modelo de austeridad. Los ornamentos de Schiele no son las fuerzas estáticas y corrosivas que tanto temiera Loos, sino verdaderos ejemplos de austeridad.

Por lo demás, cabría destacar el devastador fondo vacío de muchos de sus cuadros [2, 67] y de la mayoría de dibujos [32, 33, 38] para subrayar el debatirse del artista entre el ornamento y el quirófano, puesto de relieve en este capítulo.

Se podrían considerar elementos decorativos las formas circulares del cielo en 'Montaña junto al río' (K P187)⁶⁹⁵. Estas formas, sin embargo, en ningún momento ponen en peligro la composición. Cabe destacar la combinación de la fuerza de una gramática en auge con las influencias decorativas del modernismo y de la pintura japonesa de 'Árbol otoñal con fucsias' (K P158), como ha puesto de relieve Fischer⁶⁹⁶. Esto, además, podría estudiarse en el resto de sus obras de corte secesionista.

Este interés por el instante, esta llamada de atención sobre lo marginal de la obra (ya sea mediante el fragmento, el ornamento u otro recurso pictórico), es una manera concreta de enfrentarse a la pérdida de unidad del mundo. El artista no se quedó con la definición, ni tampoco con la metáfora, sino que inventó y reinventó metonimias a las que agarrarse frente a un mundo que se desmoronaba. Coincidimos con Bonito Oliva: el paso de la metáfora a la metonimia que diese Schiele fue su manera particular de asimilar la pérdida de unidad del mundo⁶⁹⁷. Paradójicamente es el fragmento el que puede salvar al todo de la desarticulación final. No

⁶⁹⁵ Leopold pensaba esto también de 'Paisaje de campo' (K184) y de varios otros (K P185, K P188, K P207, K P175), cf. *Egon Schiele. Landschaften*, 64-65. Nosotros no creemos que del despojado cielo de 'Paisaje de campo' quepa hablar de ornamentación.

⁶⁹⁶ Cf. *Egon Schiele*, 171.

⁶⁹⁷ Cf. *Ibid.*, 66.

puede haber coherencia interna que no sufra la tensión del fragmento, de lo marginal. Es la obra que puede sobrevivir a lo marginal y que se hace fuerte en él la única capaz de presentarse como tal. Las obras del joven pintor austriaco parecen hacerse fuerte, al igual que las composiciones de Schönberg, en sus contradicciones internas.

A modo de conclusión

Hemos intentado llevar a cabo una investigación más positiva o afirmativa que las normalmente asociadas a la filosofía wittgensteiniana, al igual que Hagberg hiciera en relación a Henry James⁶⁹⁸. No nos hemos limitado a la clarificación. Hemos puesto al descubierto la gramática pictórica de Schiele. Es más, como toda investigación lógico-gramatical, nuestra investigación estética ha conferido significado a la obra pictórica del artista⁶⁹⁹. Como dijera Wittgenstein, hemos fijado la gramática de *esta* discusión⁷⁰⁰. Para ello hemos tratado de ser fieles a lo que *veíamos* (aunque probablemente no hayamos sabido callar lo suficiente en determinadas ocasiones).

Las conclusiones de este trabajo son las *mostradas* por nuestro análisis –y no por nosotros, dado que algunas de nuestras aserciones pueden haber intentado coquetear con lo indecible. Por un lado, hemos puesto de relieve diferentes *formas de mostrar* de la pintura de Schiele y, por otro, se han intentado esbozar algunos puntos de su *gramática pictórica* (que en ningún momento hemos querido fijar, pues crece al modo de las viejas ciudades que pintase [125] –ilustrando de forma envidiable el paralelismo establecido por Wittgenstein entre la *incompletitud* de un lenguaje y la de una ciudad⁷⁰¹). Hemos visto que no de todos los cuadros se puede hablar por igual. El enfoque figura/fondo/estructura no puede aplicarse a los paisajes, donde la sintaxis reina sobre el sinfín de insignificantes elementos no-elementales que los componen (pues esa sintaxis –esa organización, esa estructuración– es aquello a comunicar).

Todo esto se ha hecho con vistas a reconstruir el papel que Schiele desempeñase en la Viena finisecular. Se han querido encontrar pruebas pictóricas que lo alcen por derecho entre aquellos modernistas críticos que

⁶⁹⁸ *Meaning and Interpretation*, 1.

⁶⁹⁹ Cf. “Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, 31.

⁷⁰⁰ *M*, 313.

⁷⁰¹ *PU*, §18.

lo rodearon. Es en los paisajes del artista donde encontramos mayores similitudes entre sus investigaciones pictóricas y las de otros modernistas críticos con más escritos teóricos, como es el caso de Schönberg, cuyo papel ha sido ampliamente estudiado por terceros. Aunque el pintor no siempre fuera fiel al silencio de su sintaxis pictórica [24, 25], la obra de Schiele encarna algunas de las batallas principales que se llevaron a cabo en otros terrenos artísticos o filosóficos (ya sea la distinción wittgensteiniana entre lo decible y lo indecible o la crítica loosiana del ornamento).

Para hacer esto hemos creído necesario distanciarnos del enfoque expresionista común en la crítica de su obra pictórica (pues esta crítica nos parece más expresionista que la propia obra del artista). Cuando uno se acerca a la pintura de Schiele desde su posible expresionismo, se presta poca atención a la manera de *callar* de su pintura⁷⁰². El análisis se centra en aquello que se dice (incluso en aquello que se muestra)⁷⁰³. Nosotros hemos intentado ser más humildes, quedándonos en la forma de mostrar de su pintura (en otras palabras, hemos tratado de enfocar la representación y no el contenido).

Hemos prescindido de lo que el artista tuviera que decir sobre su pintura⁷⁰⁴ hasta el punto de que hemos dado igual importancia a cuadros y dibujos, a pesar de que Schiele entendiera los últimos como mero trabajo preparatorio para lograr los primeros⁷⁰⁵. En relación a esto, es de destacar

⁷⁰² La que ya fuera puesta de relieve por Paris von Gütersloh en términos muy tractarianos por el 1911, cf. *Egon Schiele, Versuch einer Vorrede* (Viena: Verlag Brüder Rosenbaum, 1911), recogido en *LBG*, 153 (nota no. 1). El mismo texto con variaciones insignificantes aparece como de 1912 en Otto Breicha and Gerhard Fritsch, ed., *Finale und Auftakt. Wien 1898-1914. Literatur, Bildende Kunst, Musik* (Salzburgo: Otto Müller Verlag, 1964), 234.

⁷⁰³ No negamos que el artista estuviera interesado en comunicar aquello que las cosas significasen para él. De hecho, llegó a afirmar que aspiraba a pintar la melancolía que le producían los motivos a los que se enfrentaba (cf. la carta que el artista enviase al coleccionista Hauer recogida por Nebehay en *LBG*, no. 573 –ofrecemos el número del documento y no el número de página). Sin embargo, optamos por explorar otra vía.

⁷⁰⁴ Porque, como señalase Panofsky, a veces lo que dice el artista sobre su obra y ésta difieren (cf. “Artistic Volition”, trad. Kenneth J. Cott y Joel Snyder. *Critical Inquiry* 8, no. 1 (otoño, 1981): 22).

⁷⁰⁵ El artista nunca consideró sus dibujos como obras acabadas (cf. la carta que escribiera Schiele al marchante Richard Lányi el 16 de marzo de 1917, en Arthur Roessler, ed., *Briefe und Prosa von Egon Schiele* (Viena: Richard Lanyi, 1921), 172). No somos los únicos que reconocieron el gran valor de sus dibujos (cf. la carta que Heinrich Benesch

una conclusión metodológica. Volviendo la vista atrás, nos damos cuenta de que hemos hecho más uso de sus dibujos en el primer capítulo y de los lienzos en el segundo. El dibujo, después de todo, baraja más de cerca la diversidad de formas de mostrar. Como pusimos de relieve a propósito de la serie de dibujos en torno al retrato de Friedericke Maria Beer [67], en cada uno de ellos el pintor consideró una manera de enfrentarse al problema compositivo en cuestión. Finalmente se quedó con el que más le convenció. Al modo en que un arquitecto se enfrenta a los planos hasta conseguir que el edificio se sostenga, Schiele barajó diferentes modelos de representación para conseguir que sus obras funcionasen. Los cuadros se realizaron a partir de esta búsqueda y es allí donde encontramos una sintaxis muy establecida (aunque hay muchos dibujos que no tienen nada que envidiar a las obras finales).

Hay también otro tipo diferente de conclusión en relación a esto. Es bien sabido que los lienzos del artista, a diferencia de sus dibujos, llevan a término los mensajes que quisiera comunicar⁷⁰⁶. El hecho de que usáramos principalmente sus dibujos para hablar de sus formas de mostrar está en estrecha relación con esto. Su deseo de comunicar era tan intenso que hubo ocasiones en las que terminó diciendo demasiado, en lugar de lo justo y necesario y de permitir al mostrar hacer su parte. Creemos que esto puede explicarse atendiendo a las nociones de ética y estética de Wittgenstein. Pusimos de relieve que mirar el mundo desde la perspectiva de la eternidad era un requisito para llevar una vida feliz, es decir, una auténtica vida ética. El enfoque estético es una manera de alcanzarla, dado que la estética implica tomar la perspectiva de la eternidad en relación a un objeto. Sin embargo, un objeto no es el mundo. Veamos cómo se refleja esto en la obra de Schiele.

escribiera al artista el 16 de noviembre de 1910 recogida por Nebehay en *LBG*, no. 138). Es más, Nebehay dio tanta importancia a los bocetos que realizara el pintor que editó los libros de apuntes disponibles en su momento y los comentó (cf. *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*). Bocetos y dibujos, más sencillos y directos, son capaces de mostrar lo que esconden los lienzos.

⁷⁰⁶ De ahí su poco aprecio por sus trabajos en papel. Cf. Fischer, *Egon Schiele*, 121.

Volvamos sobre los dibujos que realizara en prisión, donde estuviera en condiciones tan adversas. Comparemos los dibujos que hiciera de los objetos que lo rodeaban [14, 15, 87, 88, 89, 128] y los autorretratos [26, K D1188, K D1189]. Adelantamos en el primer capítulo que no fue capaz de tomar la misma distancia a la hora de enfrentarse a su propia condición que al tratar los objetos que le rodeaban. Fue capaz de contemplar sillas, su cama, la puerta de la celda y sus pañuelos desde la perspectiva de la eternidad. Fue capaz de mirar lo que le rodeaba sin dar prioridad a un objeto sobre otro, tomando el mundo como un todo. Por ejemplo, descubrimos un mundo de equivalencias en 'No me siento castigado, sino purificado' [15]. Salta a la vista que en este dibujo el artista estaba en sintonía con el mundo. No podemos decir lo mismo de 'Estorbar al artista es un crimen, como cortar un capullo en flor' [26]. En el último el artista estaba tan afectado por sus circunstancias que no fue capaz de distanciarse lo suficiente. De hecho, esto es obvio si comparamos los títulos que diera a ambas obras.

Se ha señalado que mirar un objeto *sub specie aeternitatis* es una cosa, y que mirar el mundo *sub specie aeternitatis* es otra. En los casos en los que el pintor dijo demasiado, no fue capaz de distanciarse lo suficiente del mundo. Encontramos ejemplos muy diferentes a lo largo de su obra. En los trabajos que tildáramos de pornográficos, no fue capaz de distanciarse lo suficiente de su condición sexual [24, 25]. Estaba tan atrapado que se sirvió de las representaciones más explícitas del autoerotismo. En 'Ermitaños' [59] el pintor estaba emocionalmente demasiado involucrado en el mensaje que deseaba comunicar, como él mismo puso de relieve en la carta que escribiera a Carl Reininghaus⁷⁰⁷. Por otro lado, forma y contenido se encuentran en aquellos casos en los que estaba más liberado de sus propias intenciones, como en tantos dibujos en los que se centró en una postura específica [57] o en sus paisajes [19, 118].

El hecho de que fuera capaz de tomar la perspectiva de la eternidad para representar objetos pero no para ocuparse de sí mismo en el mismo

⁷⁰⁷ Cf. nota a pie no. 403.

momento de su vida, apunta hacia una diferencia entre ética y estética. Creemos que hay un paso entre ambas. Era más fácil para el artista tomar la perspectiva estética que la ética. El objeto del que nos tenemos que distanciar a la hora de mirar el mundo es uno mismo. En los trabajos en los que Schiele dijo demasiado, no fue capaz de cambiar su perspectiva y permaneció dentro de sus circunstancias. Creemos que esto no contradice la visión que tuviera Wittgenstein de ambas dimensiones. Debemos recordar que la proposición 6.421 del *TLP* no es una identificación estricta entre ética y estética. Es más, aquello que ha sido considerado como tal es algo de segundo orden, que califica las oraciones anteriores de dicha proposición, de ahí que aparezca entre paréntesis, y el filósofo tampoco las identificaría estrictamente en otro lugar, al hablar de la conexión entre ambas⁷⁰⁸.

Vayamos “un poco más profundo”, como tantas veces aconsejara Wittgenstein. Como pusiera de relieve Barrett, la proposición 6.421, lejos de ser una identificación entre ética y estética, es una interacción de relaciones entre ambas⁷⁰⁹. Afirmar que son una no implica que sean idénticas. De hecho, se dice de muchas parejas que son una misma persona, aunque sigan siendo individuos diferentes. Janik explica que se debe hablar de un momento ético en la estética y de un momento estético en la ética⁷¹⁰. El interesante para nuestra discusión es el momento ético en la estética⁷¹¹. Para ser capaz de tomar una obra de arte tal cual, el espectador tiene que liberarse del mundo, de sus miedos y necesidades. La obra de arte nos invita a tomar la perspectiva de la eternidad y está en nuestras manos hacerlo o no. Ese acto, tal y como pusimos de relieve en nuestra introducción, es una renuncia. Además, la mirada del artista está involucrada. No nos preocupa

⁷⁰⁸ De hecho, no habla de identificación en sus diarios, sino simplemente de una conexión, cf. *T*, 7.10.16.

⁷⁰⁹ Cf. “Ethik und Aesthetics Sind Eins”, en *Akten des 8. Internationalen Wittgenstein Symposiums 15 bis 21 August 1983* (Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1984), Teil I, Ästhetik, S. 17-22.

⁷¹⁰ Cf. “Das Ästhetische Im Ethischen und das Ethische in Ästhetischen”, en *Ethik und Ästhetik sind Eins. Wittgenstein Studien 15*, ed. Wilhelm Lütterfelds y Stefan Majetschak (Viena: Peter Lang, 2007), 11-19.

⁷¹¹ Janik se ayuda de la armoniosa vida ética de Aristóteles para enfrentarse al momento estético en la ética (*Ibid.*, 12).

tan sólo la perspectiva del espectador. Para permitir que la propia gramática artística muestre lo que tenga que mostrar, un artista tiene que renunciar a su propia voluntad y tomar la perspectiva de la eternidad. El artista no siempre es capaz de hacerlo y termina diciendo demasiado. Podríamos decir que el momento ético en la estética no se cumple en estas ocasiones, y quizás no deberíamos hablar de arte en relación a esas obras, sobre todo desde una perspectiva wittgensteiniana⁷¹², sino de obras de arte en potencia, ayudándonos de Aristóteles, como hace Janik. Dar cabida al momento ético es siempre más difícil cuando uno está más involucrado en el asunto en cuestión. Esto es precisamente lo que le sucediera a Schiele durante su encierro o en aquellos lienzos en los que quisiera comunicar algo muy importante para él.

Pasemos a otra cuestión. Hay una relación implícita entre aquellos trabajos a los que nos referimos como presentaciones [1] en el primer capítulo y la fragmentación y los detalles tan presentes en la pintura de Schiele [69] analizados en detalle en el segundo capítulo. Hemos propuesto los detalles y fragmentos de la pintura del artista como preciosas paradas a lo largo de la contemplación de su obra. Ayudándonos de Bonito Oliva, las hemos identificado como búsquedas de la ocasión irrepetible. El arte de Schiele está marcado por el instante, y nos invita a detenernos en todos y cada uno de sus detalles. Apuntamos que el presentar, en tanto forma de mostrar, implica una espera. Por ejemplo, dijimos que la figura parece esperar en el dibujo que el artista hiciera de su esposa con las manos en las caderas [6]. Comparamos su posición con la de un bailarín que espera su turno para entrar en el escenario. Situar las manos sobre las caderas es una buena manera de prepararse para lo que venga a continuación. También admiramos la preparación para lo que ha de venir en el retrato que el artista hiciera de su esposa sentada [7], y nos maravillamos ante la preparación de

⁷¹² O podríamos hacer lo que Peter Lewis, diferenciar entre distintos tipos de arte, pero no sólo entre el sublime y el que no lo es, sino también entre aquél en el que se cumple el momento ético y aquél en el que no (cf. "Wittgenstein and 'the tremendous thing in art'").

la figura para afrontar la presentación del artista en el fabuloso retrato de su mujer con el que inauguráramos nuestra discusión [1]. Creemos que la parada que conlleva el presentar podría ponerse en relación con la serenidad heideggeriana, traída a colación precisamente en relación al uso de Schiele de la ornamentación en el segundo capítulo. Para respetar aquello que tan sólo puede ser mostrado, el pintor tuvo que abandonar los modos de representación vigentes, dejando una apertura para lo que venía a la contra, desposeyendo aquello a mostrar, para lo que la espera es necesaria. El artista introdujo mediante detalles y fuerzas fragmentarias puertos de salida para sí mismo y para nosotros, espectadores, en obras como 'Transfiguración' [69] y estableció la espera como forma de *mostrar* y de *mirar* en los retratos de su mujer comentados en este párrafo. Por otro lado, como es natural, el pintor tuvo más facilidad para enfrentarse desde la espera a aquello a retratar en los últimos años de su vida, en concreto, a partir de 1915, cuando comienza su etapa de madurez.

Creemos habernos enfrentado a la obra de Schiele con nuevas herramientas y desde una perspectiva propia. Sin embargo, el punto donde hemos dejado el trabajo nos parece un buen alto en el camino desde el que intentar mirar de nuevo, como por primera vez, la pintura del artista. Pues es ahora cuando comenzamos a entender algunas cosas que desgraciadamente no teníamos claras durante el curso de la investigación. Ha sido un trabajo arduo y largo, en el que se han abierto muchos caminos que luego se abandonaron y otros en los que no siempre supimos orientarnos (pues nuestra brújula muchas veces dejó de funcionar). Aunque hemos intentado corregirlos desde la perspectiva actual, desgraciadamente todos estos avatares han debido dejar huella en el presente trabajo. Tampoco ha sido fácil compaginar lo que se espera de una tesis doctoral con el carácter intuitivo y dinámico de nuestra investigación. Ahora disponemos de más herramientas con las que enfrentarnos a los problemas (tanto metodológicos como de contenido) que no se han resuelto satisfactoriamente en el presente trabajo y esperamos usarlas en futuras investigaciones en torno a la práctica

artística de Schiele y a la de otros artistas. Volviendo a los párrafos del prólogo de las *PU* discutidos en la introducción, ahora que hemos hecho *este* viaje, podemos mirar a la pintura de Schiele de otra forma e imaginar otros posibles viajes.

Por ejemplo, cabría profundizar en todos y cada uno de los recursos pictóricos que hemos señalado en el segundo capítulo del presente trabajo, estableciendo más correspondencias con el trabajo de aquellos modernistas críticos que rodearon a Schiele. Somos conscientes de que podríamos haber desarrollado muchas cuestiones que tan sólo se han esbozado. También sería un buen comienzo para una futura investigación ocuparse de la espera contenida en el presentar de la pintura del artista, y extenderlo a un análisis de las fuerzas temporales (y atemporales) que la conforman. Por otro lado, creemos que nuestra investigación podría verse enormemente enriquecida por una investigación homóloga desde la perspectiva de la historia del arte.

Como dijera Wittgenstein, todas las discusiones tienen un final⁷¹³. Nosotros no tenemos más argumentos. Le toca mover al lector, ya sea para continuar en la gramática de la discusión que hemos fijado o para abandonarla.

⁷¹³ *M*, 315.

Epílogo

Creemos que la obra de Schiele está más cerca de lo que parece del antes y después característico de la pintura de Kasimir Malevich, y esto por la precisión de su gramática. Somos conscientes de que puede parecer contradictorio afirmar esto de un artista que ha sido considerado como uno de los expresionistas más importantes del siglo XX. No obstante, esperamos que tras haber seguido nuestro análisis, el lector lo tenga en consideración.

Acerquémonos brevemente al arte de Malevich de la mano de Gérard Wajcman⁷¹⁴. El pensador francés toma el 'Cuadrado negro sobre fondo blanco' de Malevich y la 'Rueda de bicicleta' de Marcel Duchamp como los objetos por excelencia del siglo XX. Wajcman, reflexionando sobre la cualidad más íntima del siglo pasado, propone la borradura como la acción que define su carácter con la mayor precisión. Entiende el holocausto perpetrado por los nazis como un paradigma de la borradura. El psicoanalista francés presenta la obra de arte como una fuerza con el poder suficiente para hacer frente a esta tendencia destructiva esterilizada, como el instrumento idóneo para hacernos ver lo que no podemos representar mediante imágenes o palabras⁷¹⁵. Las obras de arte son capaces de traer de vuelta al mundo lo borrado. Y lo hacen en tiempo presente, transformando la ausencia en presencia real. Tal y como la bicicleta de Duchamp llama nuestra atención sobre el neumático ausente, el cuadrado de Malevich, aparentemente liberado del mundo, se nos presenta como un objeto. Ambos subrayan aquello sobre lo que callan y, mediante su silencio, lo muestran. Wajcman sugiere una etimología negativa para este tipo de obras de arte, enfatizando la ausencia presente en el objeto, de modo que la 'Rueda de bicicleta' de Duchamp quedaría convertida en 'Falta de neumático'⁷¹⁶.

Estas obras de arte no sólo callan, sino que hacen preguntas sobre su propia naturaleza. Esto es precisamente lo que Wajcman encuentra en el arte

⁷¹⁴ *El objeto del siglo*, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu, 2001).

⁷¹⁵ Cf. *Ibid.*, 23.

⁷¹⁶ Cf. *Ibid.*, 79-80.

de Jochen Gerz, donde monumentos que o bien desaparecen o son invisibles, haciendo real la ausencia irrepresentable de aquello por lo que están, nos fuerzan a comprometernos por mantenerlos vivos.

Wajcman admite los ecos wittgensteinianos de su ensayo, al tiempo que propone una ética del arte o, en otras palabras, un momento ético en la estética: “Lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo”⁷¹⁷. Wajcman propone una variación de las últimas proposiciones del *TLP*: “lo que no se puede ver, hay que mostrarlo”⁷¹⁸. Esto es lo que tiene lugar en la película de Claude Lanzmann *Shoah*⁷¹⁹, donde el director hace que el espectador vea la realidad, transformándolo en testigo. *Shoah* nos hace ver la ausencia, luchando en silencio contra la industria de la borradura.

El énfasis de Schiele en los “párraga” analizado en el segundo capítulo, podría ser leído como una manera de llamar nuestra atención sobre lo ausente. Por ejemplo, la relación entre el marco y la falta de encuadre característica de los cuadros del artista (recordemos los paisajes donde los árboles atraviesan los límites del lienzo [118] o los retratos de figuras mutiladas por dichos límites [35]). Las obras en las que la silla está latente [2], haciendo uso de la etimología negativa de Wajcman, podrían ser tituladas 'Falta de silla'. Sus pinturas nos hacen darnos cuenta de la ausencia de la silla haciéndola real, como en un icono. Además, la detallada y fragmentada realidad presente en sus obras es de cierto una alternativa a la industria de la esterilización que borra la existencia de sus trabajadores y nos hace pensar en ellos sólo cuando sus productos no cumplen su cometido. La pintura de Schiele nos hace detenernos en cada detalle y preguntarnos por sus orígenes (al tiempo que se nos recuerda una y otra vez la falta de unidad de la obra de arte, y de nuestra realidad inmediata).

Tomando en consideración esta comparación, es obvio que Schiele no fue siempre lo suficientemente silencioso y dificultó el *mostrar* a su propio arte.

⁷¹⁷ *Ibíd.*, 154.

⁷¹⁸ *Ibíd.*, 236.

⁷¹⁹ Filmax, Barcelona, 2009.

Por otro lado, descubrimos en nosotros mismos la actitud de Wajcman: hemos tratado de volver sobre las propias obras de arte, ofreciendo una interpretación de menos de la obra del artista⁷²⁰, intentando que sea dicha obra la que hable por sí misma.

⁷²⁰ *El objeto del siglo*, 31.

Índice de imágenes*

<p>1: 61, 86, 106, 190, 209, 245, 246, 283-285, 280, 281, 293, 314, 315; 442. 'Retrato de la mujer del artista, de pie (Edith Schiele en vestido a rayas)'; 1915-16; K P290. Óleo sobre lienzo. 180 x 110 cm. Haags Gemeentemuseum voor Moderne Kunst, The Hague, Inv. 18-1928.</p> <p>2: 61, 86, 105, 110, 111, 145, 188, 189, 195, 202, 238, 240-242, 258, 277-279, 284, 288, 290, 291, 296, 297, 301, 303, 307, 318; 363, 366. 'Desnudo masculino sentado (autorretrato)'; 1910; K P172. Óleo y gouache sobre lienzo. 152.5 x 150 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>3: 69, 103; 429. 'Schiele dibujando a una modelo desnuda, ante el espejo'; 1910; K D737. Lápiz sobre papel. 55.1 x 35.3 cm. Graphische Sammlung Albertina. Inv. 26276.</p> <p>4: 73, 75, 142, 165, 261. 'Devoción'; 1913; K D1418. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>6: 87, 314. 'Retrato de la mujer del artista, de pie, con las manos en las caderas'; 1915, K D1719. Lápiz de cera negro. 45.7 x 28.5 cm. Galerie St. Etienne, New York.</p> <p>7: 87, 314. 'Edith Schiele, sentada'; 1915; K D1717. Gouache, acuarela y lápiz de cera negro. 50.5 x 38.5 cm. Colección privada.</p> <p>8: 89, 183, 209. 'Retrato de un niño (Anton Peschka, Jr.)'; 1916; K D1814. Gouache y lápiz sobre papel. The Cleveland Museum of Art, Severance and Greta</p>	<p>Millikin Collection, Inv. 64285.</p> <p>9: 89, 210. 'Muchacha pequeña de pelo rubio y vestido rojo'; 1916; K D1818. Gouache y lápiz. 46 x 30.8 cm. Colección privada.</p> <p>10: 90, 153. 'La familia (pareja en cuclillas)'; 1918; K P326. Óleo sobre lienzo. 152.2 x 162.5 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 4277.</p> <p>11: 91, 227. 'Autorretrato con planta de linterna roja'; 1912; K P233. Óleo y gouache sobre tabla. 32.2 x 39.8 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>12: 91, 245. 'Soldado ruso (prisionero de guerra)'; 1915; K D1772. Gouache y lápiz sobre papel. 44.9 x 30.4 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 34280.</p> <p>13: 92. 'Escritorio en el campamento de prisioneros de guerra Mühling'; 1916; K D1871. Acuarela, ceras de colores, lápiz y tinta sobre papel. 46 x 29.5 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>14: 92-93, 102, 245, 312; 529. '¡La puerta a lo abierto!'; 1912; K D1181. Acuarela y lápiz sobre papel. 31.8 x 48 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31030.</p> <p>15: 93, 102, 312; 412, 529, 576. '¡No me siento castigado, sino purificado!'; 1912; K D1180. Gouache, acuarela y lápiz</p>
---	---

* Tras el número de cada imagen se ofrecen las páginas y notas a pie (separadas de las anteriores mediante el punto y coma) en las que dicha imagen aparece. Después se da la siguiente información en el orden: título de la obra, año de realización, número en el catálogo razonado de Jane Kallir, material, medidas, colección y número en el catálogo de dicha colección (cuando lo hubiera).

<p>sobre papel. 48.4 x 31.6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31025.</p> <p>16: 93, 190, 261. 'Jarras de campesino'; 1918; K D2497. Gouache y lápiz de cera negro. 46.5 x 30.5 cm. Colección privada.</p> <p>17: 95. 'Girasoles'; 1911; K P221. 90.4 x 80.5 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 2494.</p> <p>18: 95, 190, 209, 245, 247, 248, 283, 285, 303; 340, 601. 'Girasoles II'; 1909; K P159. Óleo sobre lienzo. 150 x 29.8 cm. Historisches Museum der Stad Wien. Inv. 117523.</p> <p>19: 95, 246-248, 276, 284, 288, 289, 293, 305, 312; 338. 'Cuatro árboles'; 1917, K P310. Óleo sobre lienzo. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 3917.</p> <p>20: 96, 246, 251, 253, 254, 256, 266, 276, 284, 287, 298; 589, 594. 'Casas con ropa tendida (suburbio II)'; 1914; K P283. Óleo sobre lienzo. 100 x 120 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>21: 96, 246, 276, 277, 284; 594. 'Stein en el Danubio, visto desde el sur (grande)'; 1913; K P268. Óleo sobre lienzo. 89.8 x 89.6 cm. Colección privada.</p> <p>22: 96, 258, 267, 276, 284, 289; 603. 'La ciudad pequeña IV (Krumau en el Moldau)'; 1914; K P278. Óleo sobre lienzo. 99.7 x 120.7 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>23: 96, 248, 258-259, 276. 'Fachada de una casa (ventanas)'; 1914; K P284. Óleo sobre lienzo. 110 x 140 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 4278.</p> <p>24: 98, 167-168, 308, 310, 312. 'Autorretrato en bata negra, masturbándose'; 1911; K D947. Gouache, acuarela y lápiz. 48 x 32.1 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31159.</p>	<p>25: 98, 167, 310, 312. 'Eros'; 1911; K D748. Gouache, acuarela y lápiz de cera negro. 55.9 x 45.7 cm. Colección privada.</p> <p>26: 101, 213, 312. 'Estorbar al artista es un crimen, como cortar un capullo en flor'; 1912; K D1186. Acuarela y lápiz. 48.6 x 31.8 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31162.</p> <p>27: 102. 'Autorretrato'; 1910; K D694. Gouache, acuarela y lápiz de cera negro. 44.8 x 31 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>28: 105, 278, 284; 366. 'Desnudo masculino, vista de espaldas'; 1910; K D646. Gouache, acuarela y carboncillo. 44.8 x 30.8 cm. Colección privada.</p> <p>29: 105-106, 112. 'Desnudo masculino de perfil mirando a la izquierda (autorretrato)'; 1910; K D707. Gouache, acuarela, lápiz de cera negro y realzante blanco. 43.1 x 27.5 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 23599.</p> <p>30: 106, 230. 'Autorretrato con camisa de color lavanda y traje negro, de pie'; 1914, K D1654. Gouache, acuarela y lápiz. 48.4 x 32.2 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31105.</p> <p>31: 107, 154. 'Autorretrato en ropa de calle, gestualizando'; 1910; K D695. Acuarela y lápiz sobre papel. 42.5 x 27.3 cm. Colección privada.</p> <p>32: 109, 156, 206, 240, 294, 307; 369. 'Luchador'; 1913; K D1438. Gouache y lápiz sobre papel. 48.8 x 32.2 cm. Colección privada.</p> <p>33: 109, 240, 294, 307. 'El bailarín'; 1913; K D1414. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel. 48 x 32 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p>
--	---

<p>34: 109. 'Autorretrato con mano en la mejilla'; 1910; K D706. Gouache, acuarela y carboncillo. 44.3 x 30.5 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 30.395.</p> <p>35: 111, 277, 318. 'Desnudo con brazos cruzados (Gertrude Schiele)'; 1910; K D516. Acuarela y lápiz de cera negro sobre papel. 48.8 x 28 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 30772.</p> <p>36: 111. 'Desnudo femenino sentado con brazo derecho levantado'; 1910; K D518. Gouache, acuarela y lápiz de cera negro. 45 x 31.5 cm. Historisches Museum der Stadt, Wien. Inv. 96030/2.</p> <p>37: 112, 227, 291. 'Desnudo femenino'; 1910; K D555. Gouache, acuarela y lápiz de cera negro con realzante blanco. 44.3 x 30.6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 30996.</p> <p>38: 113, 203, 205, 217, 241, 264, 288, 292, 293, 303, 305, 307; 617. 'Funámbula'; 1912; K D1089. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel. 48 x 32 cm. Colección privada.</p> <p>39: 114. 'Amantes'; 1913; K D1456. Gouache, acuarela y lápiz. 48.5 x 32 cm. Colección privada.</p> <p>40: 115, 168, 189, 291; 556. 'Dos muchachas abrazándose (dos amigas)'; 1915; K D1742. Gouache, acuarela y lápiz. 48 x 32.7 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. Inv. 1915-933.</p> <p>41: 115, 168, 189, 206, 291; 531. 'Dos muchachas, yaciendo entrelazadas'; 1915; K D1743. Gouache y lápiz. 32.8 x 49.7 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31173.</p> <p>42: 115. 'Desnudo femenino sentado, codos apoyados en la rodilla derecha'; 1914; K D1490. Gouache y lápiz. 48.3 x 32 cm.</p>	<p>Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31632.</p> <p>43: 115, 183, 295. 'Mujer desnuda'; 1914; K D1509. Gouache, acuarela y lápiz. 48 x 32.2 cm. Colección privada.</p> <p>44: 115. 'Mujer con medias negras (Valerie Neuzil)'; 1913. K D1240. Gouache, acuarela y lápiz. 32.2 x 48 cm. Colección privada.</p> <p>45: 117. 'Muchacha semidesnuda pelirroja'; 1917; K D1952. Gouache y lápiz de cera negro. 28.7 x 44.3 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>46: 118, 119. 'Muchacha de pie con vestido azul y medias verdes, vista de espaldas'; 1913; K D1271. Acuarela y lápiz. 47 x 31 cm. Colección privada.</p> <p>47: 118. 'Desnudo femenino de pie en bata azul'; 10913; K D1270. Gouache y lápiz. Colección privada.</p> <p>48: 120. 'Torso cruzado en blusa verde'; 1913, K D1389. Gouache, acuarela y lápiz. 48.2 x 31.7 cm. Colección privada.</p> <p>49: 120, 122, 267. 'Mujer de rojo de pie'; 1913, K D1347. Gouache, acuarela y lápiz. 48.3 x 29.2 cm. Colección privada.</p> <p>50: 121. 'Blusa roja'; 1913, K D1394. Gouache, acuarela y lápiz. 48 x 31.6 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>51: 122, 205, 263. 'Semi-desnudo reclinado con medias negras'; 1913; K D1249. Gouache y lápiz. 48.3 x 31.4 cm. Colección privada.</p> <p>52: 123, 263, 292. 'Desnudo'; 1913; K D1277. Acuarela y lápiz de cera negro. 41.4 x 29.1 cm. Colección privada.</p>
---	--

<p>53: 123. 'Desnudo femenino en cuclillas replegado'; 1912; K D1088. Gouache, acuarela y lápiz. 37.5 x 28.9 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>54: 124, 236, 265. 'Desnudo con turbante verde'; 1914; K D1563. Gouache y lápiz. 32 x 48 cm. Colección privada.</p> <p>55: 124, 232. 'La virgen'; 1913; K D1361. Gouache y lápiz. 48.8 x 31.2 cm. Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zurich. Inv. 195920.</p> <p>56: 125, 299; 383, 511. 'Semidesnudo de rodillas'; 1917; K D1953. Gouache y lápiz. 45 x 28 cm. Colección privada.</p> <p>57: 126, 265, 295, 312. 'Mujer desvistiéndose'; 1914; K D1554. Gouache y lápiz. 47 x 32.4 cm. Colección privada.</p> <p>58: 126-127, 221. 'Muchacha desnuda en cuclillas con la mejilla descansando en la rodilla derecha'; 1917; K D1978. Gouache y lápiz de cera negro. 45.7 x 29.7 cm. Hans Dichand.</p> <p>59: 132, 134-136, 138, 139, 148, 149, 223, 312; 284, 403. 'Ermitaños'; 1912; K P229. Óleo sobre lienzo. 181 x 181 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>60: 134, 137-139, 153, 222, 230. 'Sagrada familia'; 1913, K P248. Gouache y lápiz en papel papiro. 47 x 36.5 cm. Colección privada.</p> <p>61: 138. 'Figura de pie con halo'; 1913; K D1421. Gouache, acuarela y lápiz. 48.3 x 31.7 cm. Colección privada.</p> <p>62: 138, 211, 229-230, 231, 264, 265; 371. 'Desnudo de pie con piernas abiertas y chal amarillo-marrón'; 1914; K D1499. Gouache y lápiz. 47.7 x 31.7 cm. Colección privada.</p>	<p>63: 139, 141, 148, 149, 222, 223; 284, 285, 512. 'Agonía'; 1912; K P230. Óleo sobre lienzo. 70 x 80 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich. Inv. 13073.</p> <p>64: 140, 141, 185, 227. 'El poeta (autorretrato)'; 1911; K P192. Óleo sobre lienzo. 80.1 x 79.7 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>65: 141, 266, 270, 287. 'Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)'; 1911; K P193. Óleo sobre lienzo. 80.3 x 80 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>66: 142, 147, 217, 219, 269; 426, 512. 'La muerte y la doncella (hombre y muchacha)'; 1915-6; K P289. Óleo sobre lienzo. 150 x 180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 3171.</p> <p>67: 145, 208, 209, 242, 302-304, 305, 307, 311. 'Retrato de Friedericke Maria Beer'; 1914; K P276. Óleo sobre lienzo. 190 x 120.5 cm. Colección privada.</p> <p>68: 147, 242, 303; 426. Gustav Klimt: 'Retrato de Friedericke Maria Beer'; 1916. Óleo sobre lienzo. 168 x 130 cm. Colección particular.</p> <p>69: 149, 217, 253, 257, 261, 298, 300, 301, 302, 314, 315; 433. 'Transfiguración (los ciegos II)'; 1915-6; K P288. Óleo sobre lienzo. 200 x 172 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>70: 150. 'Dos muchachas en cuclillas'; 1911; K D761. Gouache, acuarela y lápiz. 40 x 30.6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 27945.</p> <p>71: 151, 189, 291, 302; 375, 567. 'Dos muchachas sobre manta con flecos'; 1911; K D849. Gouache, acuarela, tinta y lápiz sobre papel. 56 x 36.6 cm. Colección privada.</p> <p>72: 152, 153. 'Mujeres en cuclillas', 1918; K P327. Óleo y gouache, posiblemente completado por</p>
--	--

otra persona. 110 x 140 cm. Rudolf Leopold, Wien.	Wien. Inv. 29766.
73: 155, 164; 445. 'Hombre haciendo una mueca (autorretrato)'; 1910; K D705. Gouache, acuarela y carboncillo. 44 x 27.8 cm. Rudolf Leopold, Wien.	82: 189, 235, 265, 271; 666. 'Modelo femenino en chaqueta y pantalones rojos brillantes'; 1914; K D1593. Gouache y lápiz. 46.5 x 29.7 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 30339.
74: 157, 228, 238. 'La mujer desdenosa (Gertrude Schiele)'; 1910, K D546. Gouache, acuarela y carboncillo con realzante blanco. 45 x 31.4 cm. Colección privada.	83: 185, 191, 200, 230, 244, 268, 302, 307; 418, 528, 548. 'Madre con dos niños III'; 1917; K P303. Óleo sobre lienzo. 150 x 158.7 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 4473.
75: 158, 160, 161. 'Retrato de un señor'; 1910; K D606. Acuarela y carboncillo. 39.7 x 29.1 cm. Colección privada.	84: 191. 'Retrato del pintor Paris von Gutersloh'; 1918; K P322. Óleo sobre lienzo. 140.3 x 109.9 cm. The Minneapolis Institute of Arts.
76: 159. 'Mimo van Osen, desnudo con las muñecas levantadas'; 1910; K D597. Acuarela y carboncillo. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz. Inv. II/6334.	85: 193, 242, 243. 'Retrato del Dr. Hugo Koller'; 1918; K P320. Óleo sobre lienzo. 140.3 x 109.6 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 4296.
77: 160, 161. 'Cantante van Osen'; 1910, K D599. Acuarela y carboncillo. 44.5 x 30.8 cm. Colección privada.	86: 193, 243. 'Portrait of Victor Ritter von Bauer'; 1918; K P317. Óleo sobre lienzo. 140.6 x 109.8 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 3158.
78: 163, 228. 'Autorretrato desnudo, haciendo muecas'; 1910, K D720. Gouache, acuarela y lápiz con realzante. 55.8 x 36.9 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 30766.	87: 194, 215, 243, 277, 301, 306, 312. 'El arte no puede ser moderno; el arte es eterno'; 1912; K D1185. Gouache, acuarela y lápiz. 32 x 48.3 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31031.
79: 164. 'Autorretrato con estómago desnudo'; 1911; K D946. Acuarela y lápiz. 55.2 x 36.4 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 33358.	88: 194, 214, 215, 243, 287, 312. 'Dos de mis pañuelos'; 1912; K D 1182. acuarela y lápiz. 48.2 x 31.7 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31029.
80: 165. 'La verdad desvelada'; 1913; K D1443. Gouache, acuarela y lápiz. 48.3 x 32.1 cm. Colección privada.	89: 194, 243, 312. 'Movimiento orgánico de la silla y de la jarra'; 1912; K D1184. Acuarela y lápiz. 31.8 x 48 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. 31030.
81: 166, 189; 556. 'Pareja sentada (Egon y Edith Schiele)'; 1915; K D1788. Gouache y lápiz. 52.5 x 41.2 cm. Graphische Sammlung Albertina,	90: 195, 244; 328. 'Retrato de la mujer del artista, sentada'; 1918; K P316. Óleo sobre lienzo. 139.5 x 109.2 cm. Österreichische Galerie

<p>Belvedere, Wien. Inv. 1991.</p> <p>91: 196, 208, 245, 303; 541. 'Retrato del pintor Anton Peschka'; 1909; K P150. Óleo y pintura metálica. 110.2 x 100 cm. Colección privada.</p> <p>92: 196. 'Retrato del pintor Hans Massmann'; 1909; K P149. Óleo y pintura metálica. 120 x 110 cm. Colección privada.</p> <p>93: 196. 'Retrato del compositor Arthur Löwenstein'; 1909; K D322. Lápices de colores y carboncillo. 23.5 x 23.3 cm. Colección privada.</p> <p>94: 199. 'Los amigos (Mesa redonda)'; 1918; K P325. Gouache, acuarela y tinta negra sobre cartón. Imagen: 45.7 x 50.5 cm. Texto: 19.7 x 50.5 cm. Colección privada.</p> <p>95: 202, 303. 'Retrato del editor Eduard Kosmack'; 1910; K P165. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 4702.</p> <p>96: 202, 244. 'Retrato de Arthur Roessler'; 1910; K P163. Óleo sobre lienzo. 99.6 x 99.8 cm. Historisches Museum der Stadt, Wien. Inv. 78951.</p> <p>97: 190, 208, 284, 285, 303. 'Retrato de Gertri Schiele'; 1909; K P155. Óleo y pintura metálica. 140.5 x 140 cm. The Museum of Modern art, New York. Inv. 45182.</p> <p>98: 212, 238. 'Moa'; 1911, K D908. Gouache, acuarela y lápiz. 48 x 31 cm. Colección privada, en préstamo extendido al Museum of modern Art, New York; E. L. 85186.</p> <p>99: 216, 225, 290. 'Desnudo sobre tela de color'; 1911; K D776. Acuarela y lápiz con realzante blanco. 48 x 31 cm. Colección privada.</p>	<p>100: 216-217, 240. 'Modelo rubia desnuda, sentada sobre una tela azul y marrón'; 1912, K D1086. Acuarela y lápiz. 32 x 48.2 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31177.</p> <p>101: 217; 373, 375. 'Madre joven'; 1914, K P273. Óleo sobre lienzo. 100 x 110 cm. Colección privada.</p> <p>102: 219, 269. 'El abrazo (Pareja de amantes II)'; 1917; K P304. Óleo sobre lienzo. 100 x 170.2 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. 4438.</p> <p>103: 220; 375. 'Observada en un sueño'; 1911, K D922. Acuarela y lápiz. 48 x 32 cm. The Metropolitan museum of art, New York. Inv. 1984.433.311.</p> <p>104: 221, 234, 294, 297. 'Autorretrato desnudo en cuclillas'; 1916; K D1855. Acuarela y lápiz. 29.5 x 45.8 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31262.</p> <p>105: 222, 223; 418. 'Cardenal y monja (Caricia)'; 1912; K P232. Óleo sobre lienzo. 69.8 x 80.1 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>106: 224. 'La madre del artista, durmiendo', 1911, K D865. Acuarela y lápiz con realzante blanco. 45 x 31.6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31020.</p> <p>107: 230. 'Madre e hijo'; 1910; K D396. Gouache, acuarela y lápiz. 55.6 x 36.5 cm. Colección privada.</p> <p>108: 231, 265. 'Desnudo femenino reclinado sobre pañuelo rojo'; 1914; K D1498. Gouache y lápiz de cera negro. 31.2 x 48 cm. Colección privada.</p> <p>109: 236, 240. 'Mujer con las manos en la cabeza, vista de espaldas'; 1917; K D1944. Témpera y lápiz</p>
--	--

de cera negro. 43 x 28.5 cm. Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.	280, 284, 289; 597, 599.
110: 237, 265, 295. 'El calcetín verde'; 1914; K D1591. Gouache y lápiz. 47 x 29.2 cm. Colección privada.	'Casa con tejado de tablillas (casa vieja II)'; 1915-6. K P295. Óleo sobre lienzo. 110 x 140 cm. Colección privada.
111: 237, 274. 'Mujer poniéndose un zapato (prostituta)'; 1912; K D1133. Acuarela y lápiz de cera negro. 47.9 x 31.4 cm. Alice M. Kaplan.	120: 249. 'La habitación del artista en Neulengbach (mi sala de estar)'; 1911; K P220. Óleo sobre madera. 40 x 31.7 cm. Historisches Museum der Stadt Wien. Inv. 117203.
112: 185, 239-240. 'Madre e hijo II'; 1912; K P225. Óleo sobre madera. 36.6 x 29.3 cm. Rudolf Leopold, Wien.	121: 253, 260, 264-266, 289, 292. 'Ciudad isla (Krumau ciudad creciente II)'; 1915-6; K P293. 110 x 140 cm. Rudolf Leopold, Wien.
113: 239. 'Autorretrato con hombro desnudo'; 1912, K P227. Óleo sobre madera. 42 x 34 cm. Rudolf Leopold, Wien.	122: 256, 284. 'Árbol otoñal en aire turbulento (árbol invernal)'; 1912; K P239. Óleo sobre lienzo. 80 x 80 cm. Rudolf Leopold, Wien.
114: 239. 'Autorretrato con cabeza agachada'; 1912, K P228. Óleo sobre madera. 42.2 x 33.7 cm. Rudolf Leopold, Wien.	123: 257, 267, 299. 'La ciudad pequeña III'; 1913; K P261. Óleo sobre lienzo. 88.3 x 87.6 cm. Rudolf Leopold, Wien.
115: 240. 'Desnudo femenino sentado sobre una prenda roja, vista de espaldas'; 1914; K D1504. Gouache, acuarela y lápiz. 48.2 x 31.8 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 39.931.	124: 259, 276. 'Casas junto al río II (la ciudad vieja II)'; 1914; K P279. Óleo sobre lienzo. 100 x 120.3 cm. Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano.
116: 241. FRANCIS BACON: Tríptico 'Estudios del cuerpo humano', panel derecho. 1970. óleo sobre lienzo. 198 x 147.5 cm. Colección marlborough International Fine Art.	125: 260, 287, 290, 299, 309. 'Krumau, ciudad creciente I (La ciudad pequeña V)'; 1915-6; K P291. Óleo sobre lienzo. 109.7 x 140 cm. Israel Museum, Jerusalem.
117: 242-244. 'Retrato de Dr. Franz Martin Haberditzl'; 1917; K P309. Óleo sobre lienzo. 140 x 109 cm. Colección privada.	126: 264. 'Semi-desnudo femenino de rodillas'; 1917; K D1946. Gouache, lápiz de cera negro y lápiz. 28 x 42.5 cm. Colección privada.
118: 247, 248, 275-278, 284, 289, 312, 318. 'Puesta de sol'; 1913; K P265. Óleo sobre lienzo. 90 x 90.5 cm. Rudolf Leopold, Wien.	127: 185, 230, 267. 'Madre con dos hijos II'; 1915-6, K P287. Óleo sobre lienzo. 150 x 160 cm. Rudolf Leopold, Wien.
119: 247, 248, 251, 264, 266, 267, 276,	128: 271, 312. 'La sola naranja era la única luz'; 1912, K D1179. Gouache, acuarela y lápiz. 31.9 x 48 cm. Graphische sammlung Albertina, Wien. Inv. 31032.

<p>129: 277, 284. 'Pequeño árbol (Castaño en el lago Constance)'; 1912, K D1215. Acuarela y lápiz sobre papel. 45.8 x 29.5 cm. Colección privada.</p> <p>130: 287, 290. 'Ciudad muerta III (Ciudad junto al río azul)'; 1911; K P213. Óleo y gouache sobre madera. 37.1 x 29.9 cm. Rudolf Leopold, Wien.</p> <p>131: 231. 'Desnudo sentado, quitándose la camisa por encima de la cabeza'; 1910; K D560. Acuarela y lápiz con realzante blanco. 45.1 x 32.9 cm. Graphische sammlung Albertina, Wien. Inv. 31001.</p> <p>132: 108, 164-165, 260, 293, 294. 'Autorretrato con chaleco amarillo'; 1914; K D1665. Gouache, acuarela y lápiz. 47.7 x 31.2 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31157.</p> <p>133: 227. 'Desnudo femenino de pie, vista de espaldas'; 1910; K D550. Acuarela y lápiz de cera negro con realzante blanco. 44.1 x 29.8 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 27944.</p> <p>134: 229. 'Retrato de una mujer con sombrero negro (Gertrude Schiele)'; 1909; K P151. Óleo y pintura metálica sobre lienzo. 100 x 99.8 cm. Georg Waechter Memorial Foundation, Switzerland.</p> <p>135: 232. 'Figura con chaqueta, vista de espaldas (redención)'; 1913; K D1419. Gouache, acuarela y lápiz. 47.2 x 31 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 29764.</p> <p>136: 160, 161, 239. 'Chelista'; 1910; K D604. Acuarela y lápiz de cera negro. 44.8 x 31.3 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31178.</p> <p>137: 211. 'Muchacha campesina medio crecida, de pie'; 1912; K D995. Gouache, acuarela y</p>	<p>lápiz. 46.7 x 27.9 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 27946.</p> <p>138: 225. 'Mi camino errante solventa abismos'; 1912, K D1191. Gouache, acuarela y lápiz. 21.8 x 48 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31026.</p> <p>139: 233, 264. 'Desnudo femenino reclinado con las piernas abiertas'; 1914; K D1484. Gouache y lápiz. 30.4 x 47.2 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 26667.</p> <p>140: 233, 265, 272, 298. 'Desnudo femenino arrodillado, mirando a la izquierda'; 1914; K D1495. Gouache, acuarela y lápiz. 48.3 x 31.7 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 32451.</p> <p>141: 236, 263, 289. 'Desnudo femenino reclinado con gorro verde, echada hacia la derecha'; 1914; K D1609. Acuarela y lápiz. 32 x 48.5 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31118.</p> <p>142: 281, 298. 'Casas viejas con gablete en Krumau'; 1917; K D2134. Lápiz de cera negro. 45.8 x 28.8 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31172.</p> <p>143: 205. 'Semidesnudo de rodillas, echado hacia la izquierda'; 1917; K D1947. Gouache y lápiz de cera negro. 29.8 x 45.7 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien.</p> <p>144: 228 'Muchacha desnuda sentada'; 1910, K D426. Gouache y lápiz de cera negro con realzante blanco. 44.8 x 29.9 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 32602.</p> <p>145: 226. 'Niño con halo en un campo de flores'; 1909; K D369. Tinta, aguada y lápiz. 15.7 x 10.2 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31391.</p>
---	---

<p>146: 226, 229, 230. 'Dos hombres con halos'; 1909; K D366. Tinta, aguada y lápiz. 15.4 x 9.9 cm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. 31392.</p> <p>147: 226. 'Hombre barbudo con taparrabos'; 1909; K D367. Tinta, aguada y lápiz. 15.4 x 9.8 cm. Graphische sammlung Albertina, Wien. Inv. 31393.</p> <p>148: 227-228. 'Mujer desnuda sentada' ; 1910; K D564. Gouache, acuarela y lápiz con realzante blanco. 55.8 x 37.2 cm. Graphische sammlung Albertina, Wien. Inv. 33356.</p> <p>149: 135. 'Autorretrato como San Sebastián (póster)'; 1914; K D1659. Gouacge, lápiz de cera negro, tinta sobre cartón. 67 x 50 cm. Historisches museum der Stadt, Wien. Inv. 95466.</p> <p>150: 123. 'Torso'; 1913; K D1390. Lápiz. 47 x 29 cm. Colección privada.</p> <p>151: 123. 'La prostituta'; 1913; K D1358. Gouache y lápiz. 48 x 31.5 cm. Tel Aviv Museum. Inv. 11831.</p> <p>152: 113, 205. 'Desnudo arrodillándose'; 1915; K D1733. Gouache, acuarela y lápiz. 49.8 x 33 cm. Colección privada.</p>	
---	--

Fuentes y bibliografía*

1. Fuentes.

1.1. Egon Schiele.

Egon Schiele. The complete works. Including a biography and a catalogue raisonné. With an essay by Wolfgang G. Fischer (K). Editado por Jane Kallir. Nueva York: Harry N. Abrams, 1990.

Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen. Editado por Christian M. Nebehay. Viena/Munich: Verlag Christian Brandstätter, 1989.

Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte (LBG). Editado por Christian M. Nebehay. Salzburgo: Residenz Verlag, 1979 (trad. parcial (poemas): *Yo, eterno niño*. Traducido por Jorge Segovia. Edición bilingüe alemán-castellano. Vigo: Maldoror, 2005).

1.2. Ludwig Wittgenstein.

Schriften. 8 vol. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960-1982.

Vol. 1. 4ª ed. 1980: *Tractatus logico-philosophicus (TLP)*, 7-83 (trad. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 17ª ed. Traducido por Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Edición bilingüe alemán-castellano. Madrid: Alianza, 2000), *Tagebücher 1914-1916 (T)*, Editado por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, 85-278 (trad. de la 2ª edición inglesa: *Diario filosófico 1914-1916*. Traducido por Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Barcelona: Ariel, 1982), *Philosophische Untersuchungen (PU)*. Editado por G. E. M. Anscombe y R. Rhees, 279-455 (trad. de la tercera edición inglesa: *Investigaciones filosóficas*. 2ª ed. Traducido por Alfonso García

* Se da cuenta de las obras usadas y citadas.

Suárez y Ulises Moulines. Edición bilingüe alemán-castellano. Barcelona: Crítica, 2002).

Vol. 2. 1970: *Philosophische Bemerkungen*. Editado por Rush Rhees.

Vol 3. Editado por B. F. McGuinness. 1980: *Wittgenstein und der Wiener Kreis von Friedrich Waismann* (trad. Waismann, Friedrich. *Wittgenstein and the Vienna Circle. Conversations recorded by Friedrich Waismann*. Oxford: Basil Blackwell, 1979; Waismann, Friedrich. *Wittgenstein y el círculo de Viena*. Traducido por Manuel Arbolí. Editado por Brian F. McGuinness. México: Fondo de Cultura Económica, 1973).

Vol. 4. Editado por Rush Rhees. 1969: *Philosophische Grammatik (PG)* (trad. *Philosophical Grammar*. Traducido por Anthony Kenny. Oxford: Basil Blackwell, 1974).

Vol. 5. 2ª ed. 1982: *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung (BB)*. Editado por Rush Rhees. Traducido por Petra von Morstein, 7-282; *Zettel (Z)*. Editado por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, 283-429 (trad. *Zettel*. Traducido por Octavio Castro y Ulises Moulines. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979 / *Zettel*. 2ª ed. Traducido por G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1981).

Vol. 6. 1974: *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik (BGM)*. Editado por G. E. M. Anscombe, Rush Rhees y G. H. von Wright (trad. de la 2ª ed. revisada inglesa: *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1987 / *Remarks on the Foundations of Mathematics*. Traducido por G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1978).

Vol. 7. 1978: *Wittgensteins Vorlesungen die Grundlagen der Mathematik Cambridge, 1939*. Editado por Cora Diamond de las notas de R. G. Bosanquet, Norman Malcolm, Rush Rhess y Yorick

Smythies. Traducido por Joachin Schulte.

Vol. 8. 1982: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Band 1. editado por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright. Band 2. Editado por G. H. von Wright y Heikki Nyman.

Wittgenstein Source: Bergen Facsimile Edition. Editado por Alois Pichler, en colaboración con H.W. Krüger, D.C.P. Smith, T.M. Bruvik, A. Lindebjerg, V. Olstad. Wittgenstein Archives at the University of Bergen, Uni Digital.

**

“A Lecture on Ethics” (L). *The Philosophical Review* 74, no. 1 (enero, 1965): 3-12 (trad. *Conferencia sobre ética* (C). Traducido e introducido por Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, 1995).

Bemerkungen über die Farben (F). Editado por G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1977 (trad. *Observaciones sobre los colores*. Traducido por Alejandro Tomasini Bassols. Introducido por Isidoro Reguera. Edición bilingüe alemán-castellano. Paidós: Barcelona, 1994).

“Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*”. *Synthese* 17 (1967): 233-253 (trad. *Observaciones sobre La rama dorada de Frazer*. 3ª ed. Traducido e introducido por Javier Sádaba. Madrid: Tecnos, 2008).

Ocasiones filosóficas 1912.1951. Editado por James C. Klagge y Alfred Nordmann. Traducido por Ángel García Rodríguez. Madrid: Cátedra, 1993.

The Blue and Brown Notebooks. Oxford: Basil Blackwell & Mott, 1958 (trad. *Los cuadernos azul y marrón*. 3ª ed. Traducción de la segunda edición inglesa por Francisco Gracia Guillén. Madrid: Tecnos, 2003).

Über Gewissheit/ On Certainty (ÜG). Editado por G.E.M. Anscombe y G. H. von Wright. Traducido por Denis Paul y G. E. M. Anscombe.

Edición bilingüe inglés-alemán. Oxford: Basil Blackwell, 1969 (trad. Española: *Sobre la certeza*. Traducido por Josep Lluís Prades y Vicent Raga. Edición bilingüe alemán-castellano. Barcelona: Gedisa, 2000).

Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlas/ Culture and value. A Selection from the Posthumous Remains (VB). 2ª edición revisada con traducción inglesa. Editado por Georg Henrik von Wright en colaboración con Heikki Nyman. Revisado por Alois Pichler. Traducido por Peter Winch. Edición bilingüe alemán-inglés. 1998. Reimpresión, Oxford: Basil Blackwell, 2006.

Wörterbuch für Volksschulen. Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1926.

1.2.1. Other writings by Ludwig Wittgenstein: letters and diaries.

Briefe an Ludwig von Ficker. Editado por G. H. von Wright con la colaboración de Walter Methlagl. Salzburgo: Otto Müller Verlag, “Brenner Studien I”, 1969 (trad. Engelmann, Paul. *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*. Traducido por L. Furtmüller. Oxford: Basil Blackwell, 1967.)

Cambridge Letters: *Correspondence with Russell, Keynes, Moore, Ramsey and Sraffa*. Editado por Brian McGuinness y G. H. von Wright. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

Geheime Tagebücher, 1914-1916. Editado y comentado por Wilhelm Baum. Prólogo de Hans Albert. Viena: Turia & Kant, 1991 (trad. *Diarios secretos*. Editado por Wilhelm Baum. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Estudio “Cuadernos de guerra” de Isidoro Reguera. Edición bilingüe alemán-castellano. Madrid: Alianza, 2008.

Licht und Schatten. Ein nächtliches (Traum-)Erlebnis und ein Brief-Fragment. Editado por Ilse Somavilla. Innsbruck: Haymon

Verlag, 2004 (trad. *Luz y sombra. Una vivencia(-sueño) nocturna y un fragmento epistolar*. Traducido por Isidoro Reguera. Valencia: Pre-Textos, 2006).

Denkbewegungen Tagebücher 1930-1932 / 1936-1937. Editado por Ilse Somavilla. Innsbruck: Haymon-Verlag, 1997 (trad. *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932 / 1936-1937*. Traducido por Isidoro Reguera. Valencia: Pre-Textos, 2000).

1.2.2. Works not written directly by Ludwig Wittgenstein.

Ambrose, Alice. *Wittgenstein's Lectures. Cambridge: 1932-35. From the Notes of Alice Ambrose and Margaret Macdonald*. Oxford: Basil Blackwell, 1979.

Moore, George Edward. *Wittgenstein's Lectures: Cambridge 1930-1933*. In *Philosophical Papers*, 252-324. Londres: Allen & Unwin, 1959 (trad. Conferencias de Wittgenstein en 1930-1933. En Moore, George Edward. *La defensa del sentido común y otros ensayos*. Traducido por Carlos Solís. Prólogo de Javier Muguerza, 293-371. Madrid: Taurus, 1972).

Waismann, Friedrich. "Notes on talks to Wittgenstein". *The Philosophical Review* 74, no. 1 (1965): 12-16.

Cyril, Barrett. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. From notes from Yorick Smithies, Rush Rhees and James Taylor. Oxford: Basil Blackwell, 1983 (trad. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Traducido e introducido por Isidoro Reguera. Barcelona: Paidós, 1992).

2. Bibliografía.

2.1. Bibliografía primaria.

Adorno, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Editado por Rolf Tiedemann en colaboración con Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducido por Alfredo Brotóns Muñoz y Antonio Gómez Scheenkloth. Madrid: Akal, 2006.

_____. *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Iconografía en colaboración con e introducido por J. M. Lo Duca. 3ª ed. Traducido por David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2002.

Baudelaire, Charles. *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*. Traducido por José Pedro Díaz. Buenos Aires: Leviatán, 1999.

_____. *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*. Edición de y traducido por José Antonio Millán Alba (Madrid: Cátedra, 2005. (*Le Spleen de Paris*. París: Gallimard, 2006.)

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Traducido por Elena Benarroch. Cátedra, Madrid, 2005.

_____. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Benjamin, Walter. *Dirección única*. 4ª ed. Traducido por Juan J. Del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 2005.

_____. *Obras. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del 'Trauerspiel' alemán*. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Traducido por Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Abada, 2007.

Blumenberg, Hans. *Las realidades en que vivimos*. Traducido por Valeriano Bozal. Barcelona: Paidós, 1999.

- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. 21ª ed. Editado por Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Cátedra, 1994.
- Deleuze, Gilles. *La lógica de la sensación*. Traducido por Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Traducido por María Cecilia González y Dardo Scavino. Barcelona: Paidós, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1950.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Vol. I. Salamanca: Sígueme, 1996.
- Handke, Peter. *Pero yo vivo en los intersticios. Diálogo con Herbert Gamper*. Traducido por María A. Gregor. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2003.
- _____. "Construir, habitar, pensar". En *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Editado por Kosme María de Barañano. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1992.
- _____. *De la esencia de la verdad*. Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2000.
- _____. *El ser y el tiempo*. 2ª edición. Traducido por José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Traducido por José María Valverde. Barcelona: Ariel, 1983.
- _____. *Introducción a la metafísica*. Traducido por Angela Ackermann Pilári. Barcelona: Gedisa, 2001.
- _____. *¿Qué es metafísica?* Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2006.
- _____. *Serenidad*. Traducido por Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

- Hofmannstal, Hugo. *La carta de Lord Chandos*. Traducido por Antón Dieterich. Madrid: Alianza, 2008.
- Kafka, Franz. *Carta al padre y otros escritos*. Traducido por Carmen Gauger. Madrid: Alianza, 2004.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. 8ª ed. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Austral, 1999.
- Kraus, Karl. *Heine und die Folgen: Schriften zur Literature*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- _____. *Schriften*. Vol. 8. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Lakoff, George, y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 2004.
- Loos, Adolf. *Sämtliche Schriften*. Vol. 1. Vienna: Herold, 1962.
- _____. “Regeln für den, der in den Gebirgen baut”. *Der Brenner* IV, nº I (1913), 40-1.
- Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Traducido por Julio Pérez Ugena. Barcelona: Seix Barral, 2008. / *The Man Without Qualities*. Traducido por Sophie Wilkins y Burton Pike. Oxford: Picador, 1997.
- _____. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Traducido por Claudia Cabrera. México: Sexto Piso, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *Antología*. Editado por Joan B. Llinares. Traducido por Joan B. Llinares y Germán Meléndez Acuña. Barcelona: Península, 1988.
- _____. *Así habló Zaratustra*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2006.
- _____. *El nacimiento de la tragedia*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2007.
- _____. *Nietzsche contra Wagner*. Editado por Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Traducido por José Luis Arántegui. Madrid: Siruela, 2002.
- Panofsky, Erwin. “Artistic Volition”. Traducido por Kenneth J. Northcott y Joel Snyder. *Critical Inquiry* 8, no. 1 (otoño, 1981): 17-33.

- _____. *Galileo as a Critic of the Arts*. The Hague: Nijhoff, 1954.
- _____. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducido por Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. London: Routledge, 1998.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Traducido por Nicanor Ancochea en colaboración con Kim Vilar. Editado por Clara Rilke. Barcelona: Paidós, 2000.
- _____. *Elegías de Duino*. Traducido por Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 1999.
- _____. *Elegías del Duino*. Traducido por José María Valverde. Barcelona: Lumen, 1980.
- _____. *Erinnerung an George Trakl*. Innsbruck: Brenner, 1926.
- Schönberg, Arnold. *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*. Editado por Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Traducido por Pilar López de Santamaría. Madrid: Trotta, 2005.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.
- Sitte, Camillo. *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Traducido por Emilio Canosa. Barcelona: Canosa, 1926.
- Trakl, Georg. *Obras completas*. Traducido por José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1994.
- Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Weininger, Otto. *Sexo y carácter*. Trad. Felipe Jiménez de Asúa. Barcelona: Península, 1985.

2.2. Bibliografía secundaria.

2.2.1. Literatura secundaria sobre Egon Schiele.

Bonito Oliva, Achille. “Estasi dell'erotismo”. En *Egon Schiele*, editado por Rudy Chiappin, 61-76. Milán: Skira, 2003.

Carmona Escalera, Carla. “El médico filósofo que se convirtió en sacerdote del cuerpo” [en línea]. *Fedro* 7 (2008). I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (eds.). <http://www-en.us.es/fedro/numero7/pdf/carmona.pdf> [Consulta: 29 noviembre 2009]. ISSN 1697 - 8072.

_____. “La escalera de Egon Schiele: ética y experiencia de la pérdida de referencia en el lenguaje”. Trabajo de investigación. Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política, Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.

Comini, Alessandra. *Egon Schiele*. Londres: Thames and Hudson, 1976.

_____. *Egon Schiele's Portraits*. California: University of California Press, 1974.

_____. *Schiele in Prison*. Londres: Thames & Hudson, 1973.

Breicha, Otto and Gerhard Fritsch, eds., *Finale und Auftakt. Wien 1898-1914. Literatur, Bildende Kunst, Musik*. Salzburgo: Otto Müller Verlag, 1964.

Danto, Arthur. “Live Flesh”, crítica de la exposición celebrada por la Neue Galerie de Nueva York "Egon Schiele: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections", *The Nation*, 23 de enero de 2006 (<http://www.thenation.com/doc/20060123/danto> –visto el 12 de enero de 2010).

Dawbrowski, Magdalena y Rudolf Leopold. *Egon Schiele: The Leopold Collection, Vienna*. Nueva York: DuMont, 1997.

Fischer, Wolfgang Georg. *Schiele. Pantomimas del deseo. Visiones de la muerte*. Traducido por Carlos Caramés. Madrid: Taschen, 2007.

- Gütersloh, Paris von. *Egon Schiele, Versuch einer Vorrede*. Vienna: Verlag Brüder Rosenbaum, 1911.
- Gyöker, Sarolta Katalin. *Egon Schiele's Self-Portraiture in the Context of the Mask*. Master Thesis. Department of Arts, Queen's University, Kingston, Ontario, Canada, 1994.
- Heyd, Milly. "Egon Schiele and Arnold Schönberg: Light within the Dissonance". In *Österreich-Konzeptionen und jüdisches Selbstverständnis*. Edited by Hanni Mittelman, 85-114. Tübingen: Max Niemeyer, 2001.
- Heyden, Thomas. "Die Tote Stadt: Schiele und Krummau". En Müller-Tamm, *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*, 159-181.
- Hofmann, Werner. *Experiment Weltuntergang: Wien um 1900*, Munich: Prestel, 1981.
- _____. "Egon Schiele: Alles ist lebend tot". *Art: Das Kunstmagazin* 10, Hamburg, October, (1987): 28-50.
- Huter, Michael. "Body as Metaphor: Aspects of the Critique and Crisis of Language at the Turn of the Century with Reference to Egon Schiele". En Werkner, *Art, Sexuality and Viennese Modernism*, 119-129.
- Janik, Allan. Reseña de *Egon Schiele: Art, sexuality and Viennese Modernism*, editado por Patrick Werkner. *Central European History* 28, n° 1 (1995): 97-99.
- Kallir, Jane. *Egon Schiele. Life and Work*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2003.
- _____. *Egon Schiele. The complete works. Including a biography and a catalogue raisonné. With an essay by Wolfgang G. Fischer*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1990.
- Lang, Walter K. "Der mönchische Tod: Todesmotive bei Egon Schiele". En Müller-Tamm, *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*, 93-133.
- Leopold, Elisabeth, y Sara Tretter. *Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte (1910-1912) aus der Sammlung Leopold*, Munich: Prestel,

2008.

- Leopold, Rudolf. *Egon Schiele: Gemälde, Aquarelle and Zeichnungen*. Salzburgo: Residez Verlag, 1972.
- _____. *Egon Schiele. Landschaften*. Munich: Prestel, 2004.
- Messer, Thomas M. Introducción a *Egon Schiele (1890-1918)*. *Watercolors and Drawings from American Collectors*. Editado por Galerie St. Etienne. Nueva York: The Galerie St. Etienne, 1965, 1-10.
- Müller-Tamm, Pia (ed.). *Egon Schiele: Inszenierung und Identität*. Cologne: DuMont Buchverlag, 1995.
- Nebehay, Christian M. *Klimt, Schiele, Kokoschka, Drawings and Watercolors*. Introducido por Otto Breicha. Londres: Thames and Hudson, 1981.
- Powell, Nicolas. “Egon Schiele”, reseña de *Egon Schiele's Portraits* de Alessandra Comini, *Burlington Magazine* 118, no. 879 (1976): 439.
- Roessler, Arthur. Carta a Egon Schiele. Mayo de 1911. En *Egon Schiele-Archiv, Max-Wagner-Stiftung, Graphische Sammlung*. Viena: Albertina.
- Salter, Ronald. “Georg Trakl und Egon Schiele: Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild”. En *Österreichische Gegenwart: Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Editado por Wolfgang Paulsen. Berna: Francke Verlag, 1980.
- Schmied, Wieland. *Nach Klimt. Schriften zur Kunst in Österreich*. Salzburgo: Verlag Galerie Welz, 1979.
- Schröder, Klaus. *Egon Schiele*. Munich: Prestel/Albertina, 2005.
- _____. *Egon Schiele. Eros and passion*. Munich/Nueva York: Prestel, 1995.
- Wilson, Simon. *Egon Schiele*. Nueva York: Cornell University Press, Ythaca, 1980.
- Smith, Kimberly, A. *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Steiner, Reinhard. *Schiele*. Colonia: Taschen, Colonia, 2000.

- Vergo, Peter. *Art in Vienna. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. Nueva York: Phaidon Press Limited, 1975.
- Werkner, Patrick. *Austrian Expressionism: The Formative Years*. California: The Society for Promotion of Science and Scholarship, 1993.
- _____. *Egon Schiele. Art, Sexuality and Viennese Modernism*. California: The Society for Promotion of Science and Scholarship, 1994.
- Whitford, Frank. *Egon Schiele*. Londres: Thames and Hudson, 2002.

2.2.2. Literatura secundaria sobre Ludwig Wittgenstein.

- Ackermann, Robert John. *Wittgenstein's city*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.
- Aldrich, Virgil C. *The Philosophy of Art*. Englewood Cliffs, Nueva York: Prentice-Hall, 1963.
- Alonso Puellas, Andoni. *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.
- Barrett, Cyril. *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*. Madrid: Alianza, 1994.
- _____. "Ethik und Aesthetics Sind Eins". En *Akten des 8. Internationalen Wittgenstein Symposiums 15 bis 21 August 1983*, 17-22. Teil I, Ästhetik. Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1984.
- _____. "Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics". *British Journal of Aesthetics* 7, n°2 (1967):
- _____. "Wittgenstein, Leavis and Literature". En *New Literary History* 19, no. 2 (1988): 385-401.
- Beardsley, Monroe C. Reseña de *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, de Ludwig Wittgenstein, editado por Cyril Barrett. *The Journal of Aesthetics and Art criticism* 26, no. 4 (1968): 554-557.
- Bouveresse, Jacques. "La notion de "Grammaire" chez le second

- Wittgenstein”, *Revue Internationale de Philosophie* 23, no. 88-89 (1969): 319-338.
- _____. “‘The Darkness of this Time’: Wittgenstein and the Modern World”. En *Wittgenstein Centenary Essays*, editado por Phillips Griffiths, 11-39. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. *Wittgenstein: La rime et la raison. Science, éthique et esthétique*. París: Les éditions de Minuit, 1971 (parte –pp. 153-234– está traducido al español: *Wittgenstein y la estética*, trad. José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco. Valencia: Universidad de Valencia, 1993).
- Cacciari, Massimo. *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*. Traducido por Romeo Medina. Madrid: Siglo XXI, 1982.
- Cavell, Stanley. *Must we mean what we say?*. Nueva York: Cambridge University Press, 1976.
- Cruz, Manuel. “De lo que no se puede hacer, mejor es hablar”. Introducción a *Conferencia sobre ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*, de Ludwig Wittgenstein.
- Dorfles, Gillo. *La estética del mito (de Vico a Wittgenstein)*, Caracas: Tiempo Nuevo, 1970.
- Fann, T. K. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*. Traducido por Miguel Ángel Bertrán. Madrid: Tecnos, 1975.
- Gabriel, Gottfried. “¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein”. En *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, traducido por Manuel Arranz, 127-141. (*Merkur* 32, nº 359 (1978): 353-362).
- Gibson, John, y Wolfgang Huemer (eds.). *The Literary Wittgenstein*. Londres: Routledge, 2004.
- Hadot, Pierre. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Traducido por Manuel Arranz. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Hagberg, Garry. *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic*

- Theory*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- _____. *Meaning and Interpretation. Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Janik, Allan. *Assembling Reminders*. Estocolmo: Santérus Academic Press, 2006.
- _____. “Das Ästhetische Im Ethischen und das Ethische in Ästhetischen”. En *Ethik und Ästhetik sind Eins. Wittgenstein Studien*. Band 15. Editado por Wilhelm Lütterfelds y Stefan Majetschak, 11-19. Viena: Peter Lang, 2007.
- _____. “From Logic to Animality, or How Wittgenstein used Otto Weininger”. *Nómadas* 4, julio-diciembre (2001).
- _____. “Nyíri on the conservatism of Wittgenstein's Later Philosophy”. En *Essays on Wittgenstein and Weininger*. Amsterdam: Rodopi, 1985.
- _____. “Wittgenstein, ethiek en het zwijgen van de muzen”. *Nexus, Europees humanisme in fragmenten* 50 (2008): 319-334.
- _____. *Wittgenstein's Vienna Revisited*. New Brunswick, Nueva Jersey: Transaction Publishers, 2001.
- Janik, Allan Janik, y Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*. Nueva York: Touchstone, 1973. (Trad. Española: *La Viena de Wittgenstein*, trad. Ignacio Gómez de Liaño (Madrid: Taurus, 1974).
- Johannessen, Kjell S. “Art and Aesthetics Praxis”. En *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*. Editado por Lars Aagaard-Mogensen y Goran Hermeren, 81-98. Lund: Doxa, 1980.
- _____. “Philosophy, Art and Intransitive Understanding”. En *Wittgenstein and Norway*, editado por Kjell S. Johannessen, Rolf Larsen y Knut Olav Åmås, 217-250. Oslo: Solum Forlag, 1994.
- _____. “Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)”. *Daimon* 2 (1990): 151-173.
- _____. “The concept of practice in Wittgenstein's Later Philosophy”. *Inquiry* 31, nº 3 (1988): 357-369.

- _____. "Wittgenstein and the Aesthetic Domain". En *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, editado por Peter Lewis, 13-24. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Johannessen. Kjell S., y Tore Nordenstam, ed. *Wittgenstein and the Philosophy of Culture*. Viena: Hölder-Pichler-Tempsky, 1996.
- Kosuth, Joseph. "The Play of the Unsayable: a Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein". En *Art After Philosophy and After*, editado por Gabriele Guercio, 245-250. Cambridge/London: MIT Press, 1991.
- Langer, Susanne. *Feeling and Form*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Leitner, Bernhard. *The Wittgenstein House*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2000.
- López de Santa María Delgado, Pilar. *Introducción a Wittgenstein*. Barcelona: Herder, 1986.
- McGuinness, Brian. *Approaches to Wittgenstein*. Londres/Nueva York: Routledge, 2002.
- _____. *Wittgenstein: A Life. Young Ludwig (1889-1921)*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Malcolm, Norman. *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Monk, Ray. *Ludwig Wittgenstein: El deber de un genio*. 2ª ed. Traducido por Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Mounce, H. O. *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*. Traducido por José Mayoral y Pedro Vicente. Madrid: Tecnos, 2007
- Nedo, Michael y Ranchetti, Michele. *Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.
- Nyíri, Janos Christof. *Am Rande Europas. Studien zur österreichisch-ungarischen Philosophiegeschichte*. Wien: Böhlau, 1988.
- _____. "Wittgenstein's Later Work in relation to Conservatism". En *Wittgenstein and his Times*, editado por Brian McGuinness, 44-68. Oxford: Blackwell, 1982.

- _____. “Wittgenstein's New Traditionalism”. En *Essays on Wittgenstein in Honour of G.H. von Wright*, editado por J. Intikka, 503-512. Amsterdam: North Holland, 1976.
- Nordenstam, Tore. “Intention in Art”. En *Wittgenstein – Aesthetics and Transcendental Philosophy*, editado por Kjell S. Johannessen y Tore Nordenstam, 127-135. Viena: Hölder-Pichler-Temsky, 1981.
- Perloff, Marjone. *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Reguera, Isidoro. “Contra la arrogancia filosófica”. Introducción a *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, de Ludwig Wittgenstein.
- _____. “Cuadernos de guerra”. Estudio a *Diarios Secretos*, de Ludwig Wittgenstein.
- _____. *El feliz absurdo de la ética (El Wittgenstein místico)*. Madrid: Tecnos, 1994.
- _____. “El juego de lo inefable”. Prólogo a *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*, de Andoni Alonso Puelles.
- _____. *La miseria de la razón: El primer Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1980.
- _____. *Ludwig Wittgenstein*. Madrid: Edaf, 2002.
- _____. “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, en Ludwig Wittgenstein, *Obras*, vol. 1, XI-CXXV (Madrid: Gredos, 2009).
- Rhees, Rush, ed. *Recuerdos de Wittgenstein*. Traducido por Rafael Vargas. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. (*Recollections of Wittgenstein*. Oxford: Oxford University Press, 1984.)
- Rorty, Richard. “Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”. En *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Traducido por Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1993.
- Sábada, Javier. *Lenguaje, magia y metafísica (El otro Wittgenstein)*. Madrid: Libertarias, 1992.

- Somavilla, Ilse. "Luz y sombra: reflexiones sobre los textos de Wittgenstein", en Ludwig Wittgenstein, *Luz y sombra*, 61-116.
- Tilghman, Benjamin R. *Pero, ¿es esto arte?*. Traducido por Salvador Rubio Marco. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- _____. "Perspective, Painting and the Look of the World". En *Wittgenstein and the Philosophy of Culture*, editado por Kjell S. Johannessen y Tore Nordenstam, 321-337.
- _____. "Wittgenstein and poetic language". *Philosophy and Literature* 27 (2003): 188-195.
- _____. *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View from Eternity*. London: Macmillan, 1991.
- Tormey, Allan. *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*. Nueva Jersey: Princeton, 1971.
- Toulmin, Stephen. "Wittgenstein and the Revival of Practical Philosophy". En *Wittgenstein and the Philosophy of Culture*, editado por Kjell S. Johannessen y Tore Nordenstam, 9-17
- Valdés Villanueva, Luis M. "Tolstoi y Wittgenstein: el significado y la vida" *Sentido y sinsentido*. Editado por Carlos J. Moya, 207-226. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Weitz, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XV, nº I (1956): 27-35.
- Winch, Peter. "Certainty and Authority". En *Wittgenstein Centenary Essays*, editado por Phillips Griffiths, 223-237. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. "The unity of Wittgenstein's philosophy". En *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, edited by Peter Winch, 1-19. London: Routledge, 1969.
- Wollheim, Richard. *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Zimmermann, Jörg. *Sprachanalytische Ästhetik. Ein Überblick*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1980.

2.2.3. Otra literatura secundaria.

- Babich, Babette E. (ed.). *Hermeneutic Philosophy of Science, Van Gogh's Eyes, and God: Essays in Honor of Patrick a. Heelan*, Dordrecht (u.a.): Kluwer, 2002.
- Barrios Casares, Manuel. "El signo indescifrado", *Metáfora y discurso filosófico*. Editado por José M. Sevilla Fernández y Manuel Barrios Casares, 96-108. Madrid: Tecnos, 2000.
- _____. "¿Expulsar al nuevo poeta? De arte y política en Nietzsche". *Estudios Nietzsche* 7 (2007): 11-36.
- _____. "Hölderlin: la revuelta del poeta". En *Hölderlin: poesía y pensamiento*. Editado por Julián Marrades y Manuel E. Vázquez, 9-31. Valencia: Pre-textos, 2001.
- _____. "La fábula del mundo: Kundera y Nietzsche". En *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*, 175-212. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Beardsley, Monroe C., y Wimsatt, William K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.
- Bussoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von A. Schönberg*. Frankfurt: Insel, 1974.
- Burgos Díaz, Elvira. "Mujer. Mujeres. Figuras polémicas en la escritura de Nietzsche". En *Nietzsche 100 años después*, editado por Joan B. Llinares, 89-112. Valencia: Pretextos, 2002.
- Cacciari, Massimo. *Adolf Loos e il suo Angelo: "Das Andere" e altri scritti*, Milano: Electa, 1992.
- _____. *El dios que baila*. Traducido por Virginia Gallo. Barcelona: Paidós, 2000.
- _____. *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos*. Traducido por Francisco Jarauta. Barcelona: Península, 1989.
- _____. *Paraíso y naufragio. Musil y el hombre sin atributos*. Traducido por

- Julio Pérez-Ugena. Madrid: Abada, 2005.
- Carmona Escalera, Carla. “Amarillo náusea. El color como presencia en la obra de Francis Bacon”. En *Variaciones sobre el color*, editado por Jorge López Lloret, Inmaculada Murcia Serrano y Diego Romero de Solís, 293-312. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.
- Casals, Joseph. *Afinidades Vienesas*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Comini, Alessandra. *Gustav Klimt*. Nueva York: George Braziller, 1975.
- Fedler, Stephan. *Der Aphorismus. Begriffsspiel zwischen Philosophie und Poesie*, Stuttgart: Metzler, 1992.
- Fricke, Harald. *Aphorismus*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- Hofmann, Werner. *Gustav Klimt*. Londres: Studio Vista London, 1972.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundation of Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Holton, Gerald. *Thematic origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.
- Janik, Allan. “Vienna 1900 Revisited: Paradigms and Problems”. En *Rethinking Vienna 1900*. Editado por Steven Beller, 27-56. Nueva York/Oxford: Berghahn Books, 2001.
- Koja, Stephan, ed. *Gustav Klimt. Landscapes*. Londres: Prestel, 2006.
- Lanceros, Patxi. “Teoría del modo subjuntivo. La duda, la posibilidad o el deseo”. En *La modernidad cansada y otras fatigas*, 121-151. Biblioteca Nueva: Madrid, 2006.
- Montero, Fernando. *Retorno a la fenomenología*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Traducido por Pilar Estelrich. Barcelona: Península, 1993.
- Maspero, Gaston. *Geschichte der Kunst in Ägypten*. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1913.
- Methlagl, Walter. “‘Der Brenner’ –Beispiel eines Durchbruchs zur

- Moderne”. *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 2 (1983): 11-12.
- Morelli, Giovanni. *Italian Painters: Critical Studies of their Works*. Traducido por Constance Jocelyn Ffoulkes. 2 vols. Londres: John Murray, 1900.
- Nebehay, Christian M. *Gustav Klimt Dokumentation*. Viena: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, 1969.
- Néret, Gilles. *Gustav Klimt*. Londres: Taschen, 2003.
- Perzynski, Friedrich. *Hokusai*. Leipzig: Delhagen & Klafing, 1904.
- Pons, Jordi. *Arnold Schönberg. Ética, estética y religión*, Barcelona: Acantilado, 2006.
- Rufer, Josef. *The Works of Arnold Schönberg*. New York: Free Press, 1963.
- Schorske, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1980.
- Trías, Eugenio. “Wagner: Proteo y Dioniso”. En *Arte y verdad. Los cuadernos de la Gaya Ciencia II*, 173-193. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975.
- Vattimo, Giovanni. *Introducción a Heidegger*. Traducido por Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Vergo, Peter. “Gustav Klimts Philosophie und das Programm der Universitätsgemälde”. *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* XXII/XXIII (1978-9): 94-7.

3. Otros recursos: películas.

- Hinton, David. *Francis Bacon*. London: Melvin Bragg, 1985.
- Kubrick, Stanley. *La naranja mecánica*. Madrid: Warner Home Video, 2001.
- Lanzmann, Claude. *Shoah*. Barcelona: Filmax, 2009.

Abreviaturas

Egon Schiele

K *Egon Schiele. The complete works. Including a biography and a catalogue raisonné.*

LBG *Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte.*

Ludwig Wittgenstein

BB *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung.*

BGM *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik.*

C *Conferencia sobre ética.*

F *Bemerkungen über die Farben.*

L "A Lecture on Ethics".

LC *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*

L&C *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*

M *Philosophical Papers (Moore).*

PG *Philosophische Grammatik.*

PU *Philosophische Untersuchungen.*

T *Tagebücher 1914-1916.*

TLP *Tractatus logico-philosophicus.*

ÜG *On certainty/Über Gewißheit.*

VB *Vermischte Bemerkungen.*

Z *Zettel.*

Anexo

Cumpliendo los requisitos para la Mención Europea en el Título de Doctor, a continuación se ofrece la traducción al inglés de parte del presente trabajo de investigación con una paginación independiente.

Egon Schiele: Ethical and Formal Analysis of his Pictorial Oeuvre.

Carla Carmona Escalera

Departamento de Metafísica, Corrientes
Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política.
Universidad de Sevilla.

Tutor: Dr. Manuel Barrios Casares.

European Adviser: Dr. Allan Janik (Mención europea
en el Título de Doctor)

Note on the dissertation

The following text is accompanied by a wide selection of images included in a compact disc placed on the last and interior flap of the present dissertation. The reader is asked to make use of it when needed by the text. This will be indicated by a highlighted number in square brackets (for example, [1]). The images are numbered in the compact disc in such a way that one should open the image numbered as the number in brackets appearing in the text in that very moment. Those images which do not appear in the compact disc are identified by the title and by the corresponding number in the catalogue raisonné of Egon Schiele's oeuvre done by Jane Kallir (cf. the second paragraph in footnote no. 24).

“Accompanying” must not be understood as a subordinating relationship. Images are as important as the text. In fact, they have brought about the latter. Let's mention what we will explain in our introduction: our aesthetic enterprise, following Wittgenstein's path, is a consequence of the direct encounter with the work of art. We consider images as important as they were for Georges Bataille in *Les larmes d'Eros*¹. However, unlike the French thinker, we have opted for separating them from the text for two reasons. On the one hand, for material and methodological economy, given that we will go back time and again to the same images. On the other hand, we hope that images will really speak for themselves, thus the need to present them aside. The fact that text and images appear in different formats helps to keep the independence of the latter.

The details about each work of art appear at the end of the dissertation in an index of images, where their different appearances will be recorded too. Unless the opposite is indicated, the translations are ours.

This translation has its own pagination.

¹ *Las lágrimas de Eros*, 3ª ed., trad. David Fernández (Barcelona: Tusquets, 2002).

Note on the translation

We have translated all the theoretical parts (the general introduction, the introduction to the first chapter, the introduction to the second chapter, the conclusion and the epilogue) and a sample of the analysis from each chapter. We offer the full index. We have only given page numbers to what has been translated (in bold letters). The bibliography (bibliografía), the abbreviation index (abreviaturas) and the list of images (índice de imágenes) can be checked in the Spanish version.

Index

Introduction. Taking a position.....	6
0.1. Boundaries.....	10
0.2. Sketching Wittgenstein's ethics.....	14
0.3. The play of the unsayable.....	24
0.4. Our task.....	42
Chapter I. Ways of showing.....	54
1.1. Presentation	
1.2. Exhibition	
1.2.1. Self-portraits	
1.2.2. The others	
1.2.3. The zipper.....	78
1.2.4. Other's introspection.....	84
1.3. Allegory	
1.3.1. Religious	
1.3.2. Theater-like	
1.3.3. Doubles	
1.4. Grimaces.	
1.4.1. Comical-grotesque	
Chapter II. Pictorial idea.....	87
A. Elemental elements	
A.1. Figures	
A.2. Structures. Meaning is in usage	
A.2.1. Chairs.....	100
A.2.2. Praise of the tightrope	
A.2.3. Clothes, but not spiderwebs	
A.2.4. Halo	
A.2.5. Mobile	

A.2.6. Prosthesis

A.3. Background

B. Syntax

B.1. Repetitions. Parallelisms

B.2. Fragmentation

B.3. Rhythms

B.4. Application of color

B.5. Color

B.6. Frame

B.7. From personification to figuration

B.8. Light

B.9. Inversion

B.10. Perspectives

B.11. Details. From metaphor to metonymy

B.11.1. Actions

B.11.2. Eccentricity

B.11.3. Ornamentation

As a conclusion.....113

Epilogue.....121

List of images

Bibliography

List of abbreviations

Taking a position.

This dissertation tries to analyze formally Egon Schiele's graphic and pictorial oeuvre¹ in order to establish certain correlations between his aesthetic vision and Ludwig Wittgenstein's philosophy. We believe that the painter's oeuvre has not been given the place it deserves in what was called by Allan Janik and Stephen Toulmin 'Wittgenstein's Vienna'². Our objective is to prove that the artist was on the frontlines of the battle between saying and showing specified by Wittgenstein in the *Tractatus Logico-Philosophicus (TLP)*³, as much as other figures, such as Adolf Loos or Karl Kraus, already acknowledged for it⁴. To do this we will *show* how Schiele's oeuvre could be understood as a tacit response to the ethical demands to which the Austrian philosopher yielded all his work.

We share the interdisciplinary approach of Janik and Toulmin⁵. Just as they got close to Wittgenstein's philosophical problems by taking into account the historical, philosophical and cultural context to which he belonged, we will make use of Schiele's contemporaries' investigations in different areas of knowledge (including the arts) in order to get to a more

-
- 1 The artist practically did not explore other artistic forms (leaving aside his poetry). Only a bust (a self-portrait) and a sketch of a dancer made of wire and fabric (the latter, usually not mentioned, probably due to its unfinished character, is part of the collection of the Wien Museum) are known.
 - 2 Allan Janik and Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Nueva York: Touchstone, 1973).
 - 3 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus (TLP)*, 17th ed., trans. and introduced by Jacobo Muñoz and Isidoro Reguera, bilingual edition (Madrid: Alianza, 2000). (We will provide the number of the proposition we are referring to, unless we refer to the philosopher's prologue, when we will give the page number). Although we have generally used the Spanish translations, usually bilingual editions, we have contrasted it with the *Schriften*. In this case, *Tractatus logico-philosophicus, Schriften* 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 7-83. If possible, we will refer to Wittgenstein's works by paragraphs, using the abbreviations established by us (see at the end of the Spanish version) –which are also valid for the corresponding volume of the *Schriften*. If that is not possible, we will refer by the page number to the Spanish edition (or to the English bilingual edition, if the Spanish one is not as good or if there is not) and to the corresponding volume of the *Schriften* in brackets (if they are not the same).
 - 4 The opposite was proved wrong long ago by the substantial and already classic studies by Janik and Toulmin and Carl E. Schorske [*Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1980)].
 - 5 Cf. the introduction to Janik and Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (pp. 13-32).

adequate account of his paintings. We pay attention to the interaction between different disciplines because these seem to us as important as the internal development of each one of them. The orthodox method of analysis which focuses on each discipline in isolation is an abstraction especially far away from the fin-de-siècle Vienna. As Janik and Toulmin pointed out, those Viennese did not guide themselves by professional specialization⁶. Was Arnold Schönberg a composer, a painter or a music theorist? And what of his interest in science and his inventions? What moved Wittgenstein to architecture, nursing or being a teacher? Why did he enlist as a soldier? What took the Doctor of Philosophy Robert Musil to literature? Why did Loos write on architecture to the point of developing a kind of theory of this discipline instead of just practicing it? Furthermore, why did some of these Viennese admit to being profoundly influenced by other ones, as Wittgenstein⁷ said of Kraus, Loos and Otto Weininger and Schönberg⁸ of Kraus? Is it gratuitous that Loos affirmed after getting acquainted with Wittgenstein that the latter was himself⁹? Why did Kraus point out the similarities between his work and that of Loos so many times¹⁰? It must also be noticed that philosophical matters were not the pleasure (or the torture) of a few¹¹. Philosophy spread its roots into all corners of the city's culture. Therefore, it is not surprising that Schiele shared his contemporaries' formal problems¹².

If Janik and Toulmin tried to alleviate the neutralization by the

⁶ *Ibid.*, 18.

⁷ The philosopher affirmed in *Culture and Value (VB)* [Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen/ Culture and Value*, 2d revised ed. with English translation, ed. Georg Henrik Von Wright in collaboration with Heikki Nyman, trans. Peter Winch (1998; reprint, Oxford: Basil Blackwell, 2006), 16-17] [MS 154 15v, 1931] (we offer the page number from *VB* followed by the reference to the manuscript) not to have had any idea of his own and gave a list of ten names (among them, Kraus and Loos) from whom he would have developed his *Klärungswerk*. He put forward that his originality belonged to the soil rather than to the seed (*Ibid.*, 42) [MS 162b 59v: 1939-1940].

⁸ Jordi Pons, *Ética, estética y religión* (Barcelona: Acantilado, 2006), 34.

⁹ Paul Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*, trad. L. Furtmüller (Oxford: Basil Blackwell, 1967), 126.

¹⁰ For example, cf. Karl Kraus, *Schriften*, vol. 8 (Frankfurt: Suhrkamp, 1987), 341.

¹¹ Janik and Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, 26.

¹² See below the difference put forward by Gilles Deleuze between the formal and the narrative (p. 11).

English academics of those ideas of Wittgenstein that did not fit the canon established in Cambridge by placing them in their original cultural medium (the fin-de-siècle Vienna), we will try to explain fundamental aspects of Schiele's oeuvre by the analysis of philosophical and artistic problems that we believe he shared with his contemporaries¹³. We understand his oeuvre as an answer among many others due to a *form of life* that he shared with those who also responded to a world that was about to collapse. Thus we keep our distance from those who have proposed that the artist was an alien to his time.

Our work has as a base the Wittgensteinian notion of *lebensform*: an all-embracing and comprehensive understanding of reality shared by the members of a linguistic community in a specific point of time¹⁴. If in order to understand aesthetic expressions, one has to describe ways of living¹⁵, the

13 Wittgenstein, on the other hand, called our attention to this approach. Let's remember the analogy he proposed between Brahms and Keller (cf. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa (LC)*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 103 (editor's note)).

14 A language involves a specific way of living. Cf. the following works by Wittgenstein: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief (L&C)*, ed. Cyril Barrett, compiled from notes taken by Yorick Smythies, Rush Rhees and James Taylor (1966; reprint, Oxford: Basil Blackwell, 1983), I, 26 (we offer the number of the conference in Roman numbers and the number of paragraph in natural numbers –when we refer to the lectures on religious belief, we give the page number and the number of the section in brackets), *Remarks on the Foundations of Mathematics (BGM)*, 3rd ed., ed. G. H. von Wright, R. Rhees, G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1978) –or *Bemerkungen ünber die Grundlagen der Mathematik, Schriften 6*, ed. G. E. M. Anscombe, Rush Rhees y G. H. von Wright (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974)–, VI, 34 (we offer the section in Roman numbers and the paragraph in natural numbers) and *Philosophical Investigations [Investigaciones filosóficas (PU)]*, 2d ed., trans. Alfonso García Suárez and Ulises Moulines (Barcelona: Crítica, 2002), §19 –or *Philosophische Untersuchungen, Schriften 1*, 279-455– (we provide the page number while referring to part two and the philosopher's prologue and the number of the paragraph to allude to part one as in this case)]. We have used Kjell S. Johannessen adjectives. Johannessen explains with an enviable clarity the Wittgensteinian concept in “Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)”, *Daimon 2* (1990): 168-169. Garry Hagberg focuses on this term in a whole chapter in his excellent work *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 45-83.

15 Cf. *L&C*, I, 25, 35; Ludwig Wittgenstein, *Zettel (Z)*, 2d ed., ed. G. E. M. Anscombe, G. H. von Wright (Oxford: Basil Blackwell, 1981) –or *Zettel, Schriften 5*, ed. G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, 283-429 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982)–, §165 (we refer to the paragraph number). We underline the historical character of the term '*Lebensform*' as indicated in these paragraphs. Hagberg shares our view: “to imagine an art form means to imagine a form of life” (*Meaning and Interpretation*, 45). This was

same is needed for understanding works of art¹⁶. A form of life is the given, what we can only accept¹⁷. It is the place that gives shelter to language, as the human face does to the smiling mouth¹⁸. Due to our training and the excessive dimensions that the work could reach otherwise, we are going to focus on the problems common to Wittgenstein's philosophy and Schiele's painting. Our procedure, furthermore, will be Wittgensteinian: ours will be an aesthetic investigation that will make use of descriptions, comparisons and examples to get to its goal.

We believe the Wittgensteinian concept of 'form of life' to be in tune with the concept of symbolic form of Erwin Panofsky¹⁹. We understand painting as a symbolic form intrinsically linked to the other contemporary symbolic forms²⁰. Panofsky called our attention to the necessity of paying attention to Galileo's aesthetic taste in order to understand why he ignored the Keplerian eclipses and preferred the perfect circles, specifically to his classicism and his contempt for mannerism²¹, and highlighted that the

also put forward by Richard Wollheim in his well-known work *Art and Its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980): 45-58). However particularly Wollheim seems to go further, asserting that art is a form of life. On the other hand, as Benjamin R. Tilghman, we propose that artistic and aesthetic practices are inscribed in a form of life, but do not constitute a form of life by themselves (cf. *Pero, ¿es esto arte?*, trans. Salvador Rubio Marco (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 115.

16 Hagberg shows precisely this very well in relation to Raphael's fresco painting 'The school of Athens' (cf. *Meaning and Interpretation*, 79-80).

17 *PU*, 517 (*Schriften* 1, 539).

18 *Ibid.*, §583.

19 There are important points in common between the Wittgensteinian term as used in *L&C* and the basic terms of the history of art of 'symbolic form' of Panofsky and 'artistic volition' of Alois Riegl. A comparative study of these terms would be most useful since they most probably would illuminate the Wittgensteinian term, given the distaste of the philosopher for all theorizing. We are not aware this has been done. Michael Ann Holly compares Panofsky's symbolic forms and the earlier Wittgenstein's propositions. If perspective puts things in order in the world, the proposition is a figure of reality (*Panofsky and the Foundation of Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 153-154). We believe Holly's parallelism to be inadequate: on the one hand, it does not include the stand of the mature Wittgenstein and, on the other hand, it makes use of solipsism (a problem in itself within Wittgenstein's philosophy). However, the thinker does not mention the term 'form of life'.

About the direct implications of Riegl's (and Wilhelm Worringer) theories on the artistic environment of the fin-de-siècle Vienna, cf. Kimberly A. Smith, *Between Ruin and Renewal: Egon Schiele's Landscapes* (New Haven: Yale University Press, 2004), 65-137.

20 Cf. Holly, *Panofsky and the Foundation of Art*, 154.

21 Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts* (The Hague: Nijhoff, 1954). Panofsky

Renaissance perspective is a way of ordering the world product of a set of principles common to all the spheres of that time, including science²². We set out the similarities between seminal features of Schiele's oeuvre and principles shared by thinkers and artists of the fin-de-siècle Vienna in order to comprehend the artist's pictorial language. We will focus on Wittgenstein's philosophy, which includes, as it has been widely shown²³, those principles.

0.1. Boundaries.

Most of the studies on the artist's works have been intrinsically linked to biographical interpretations²⁴; furthermore, they have been done

“proposed that Galileo's decision rested on aesthetic grounds. He could not bring himself to accept Kepler's elliptical planetary orbits, for the ellipse, the wretchedly distorted version of the godlike circle, was the very signature of the Mannerist style of art that Galileo so despised” [Gerald Holton, Gerald, *Thematic origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein* (Cambridge: Harvard University Press, 1973), 434].

22 Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999.

23 *Wittgenstein's Vienna* was the first stone of that long path.

24 We believe these works to be inadequate because they pay more attention to the artist's life than to his oeuvre. As Nicolas Powell remarked on his review on Alessandra Comini's *Egon Schiele's Portraits* (California: University of California Press, 1974) for Burlington Magazine (GB (1976), 118, n°879, p. 439), a more appropriate title would have been 'Schiele seen through his portraits'. In fact, some authors talk unjustifiably about the painter's private life, as some of Comini's conclusions about the artist's sexuality. About the invalidity of the merely biographical approach and the actual state of research on the artist, see *Between Ruin and Renewal*, 1-7.

There is no doubt, however, of the interest of a good biography. All people interested in Egon Schiele's art owe what they know of Schiele's life and his artistic career mainly to three authors who studied them in detail: Comini, Jane Kallir and Christian M. Nebehay. Two crucial examples: Kallir produced the most complete catalogue raisonné (used in this article) of Schiele's oeuvre [*Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné*, with an essay by Wolfgang G. Fischer (New York: Harry N. Abrams, 1990) –each work is identified by the letter “K” (for Kallir, since there are catalogues by other people), followed by a capital letter which could be a “P” (for painting), a “D” (for drawing) or a “G” (for graphic), and this is followed by a number; everything will go in brackets; for example, (K P290)] and Nebehay recompiled in 1979 all the documentation related to Schiele known till then in just one book [*Egon Schiele, 1890-1918: Leben, Briefe, Gedichte* (Salzburg: Residenz Verlag, 1979)]. There are works that also have some interest, especially at a biographical level, regardless of their omissions and intrusions into the artist's private life, for those who study his oeuvre. These are the ones by Peter Vergo [*Art in Vienna. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries* (New York: Phaidon Press Limited, 1975)], Wolfgang Georg Fischer [*Schiele, 1890-1918: Desire and Decay*, trans. Michael Hulse (Cologne:

from the perspective of the History of Art and not from Philosophy²⁵. This paper, leaving aside his personal life and starting from the self-representation²⁶ characteristic of all works of art, takes his oeuvre as a whole and analyses it as such: helping ourselves only from what is there in his pieces.

Similar examples of this kind of approach can be found in the history of Philosophy, as for instance Jacques Derrida's deconstructivism, that takes a text as a "whole" and analyses it as such. Our approach has been concretely inspired by the way in which Gilles Deleuze deals with Francis

Benedikt Taschen Verlag, 1995)], Reinhard Steiner (*Schiele: The Midnight Soul of the Artist*, trans. Michael Hulse (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2000), Frank Whitford [*Egon Schiele* (London: Thames and Hudson, 1981)] and Albert Klaus Schröder [*Egon Schiele: Eros und Passion* (Munich: Prestel, 1995)].

25 Far from looking down on the perspective of the History of Art, we are underlining the lack of a philosophical approach to this issue. In fact, one of the main studies on Schiele's art was done by an Art Historian, Kimberly A. Smith. In *Between Ruin and Renewal*, Smith does an excellent analysis of Schiele's landscapes, offering a philosophical background –although limited, for example, she dedicates just a paragraph to Wittgenstein (*Ibid.*, 62)– for some of the questions raised in the analysis. Other efforts from the History of Art that deserve to be highlighted are the ones by Patrick Werkner, who has dedicated much of his *Austrian Expressionism: The Formative Years* (California: The Society for Promotion of Science and Scholarship, 1993) to our painter and has edited the suggestive collection of articles *Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism* (California: The Society for Promotion of Science and Scholarship, 1994), and Werner Hofmann, who has worked on our artist on several occasions (*Experiment Weltuntergang: Wien um 1900*, Munich: Prestel, 1981; "Egon Schiele: Alles ist lebend tot", *Art: Das Kunstmagazin* 10 (October 1987): 28-50). It is worth pointing out the significance of the collection of articles edited by Pia Müller-Tamm: *Egon Schiele. Inszenierung und Identität* (Colonia: DuMont, 1995).

The philosophical approaches have been short and tangential. If Allan Janik acknowledges Egon Schiele as a brother to George Trakl (Review of *Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernism*, ed. Patrick Werkner, *Central European History* 28, no. 1 (March 1995): 99), who, according to him, played a crucial role in the fin-de-siècle laboratory, he never focused on Schiele's oeuvre. Leaving aside the differences of approach, this is also the case of Massimo Cacciari's work, who indicated in *Krisis: Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein* [(Madrid: Siglo XXI, 1982), 195] that Schiele shared too his contemporaries' urges and dedicated a short section to Schiele in *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos* [(Barcelona: Península, 1989), 143-146], again establishing the connection between him and Trakl. Schorske, who focused on Klimt and Kokoschka (*Fin de siècle-Vienna*, 208-278, 322-366) almost did not mention Schiele. In Spain, Josep Casals has dedicated to him a section of *Afinidades vienesas* [(Barcelona: Anagrama, 2003), 426-446], but his thoughts are mostly biographical and if not, they don't differ from what was previously said by Janik, Toulmin, Schorske and Cacciari.

26 "The work of art does not seek to convey *something else*, just itself" (VB, 67 [MS 134 106: 5.4.1947]).

Bacon's oeuvre in *Francis Bacon. The Logic of Sensation*²⁷, where, after distinguishing between the formal and the narrative, the French philosopher does an exclusively formal study of the English painter's canvases. This procedure is not far from Francis Bacon's statement that an oeuvre is independent of the artist that created it²⁸. We qualify that it is independent *enough*.

However, we are not following either of them. In fact, as we mentioned at the start, we are going to stay within Wittgenstein's philosophy to do what we attempt. Starting from the fact that there are plenty of connections between many of the figures that stood out the most in the Vienna fin-de-siècle, we will study how our philosopher's ethics, so unexpected in Cambridge, leaked into our painter's oeuvre. Authors such as Janik and Toulmin²⁹ or, in a different vein, Massimo Cacciari³⁰ have repeatedly shown how the main points of Wittgensteinian ethics are there in the works of some of his contemporaries, such as the already mentioned Adolf Loos and Karl Kraus, Robert Musil or Arnold Schönberg³¹. In fact, Janik has put forward the view in *Assembling Reminders* that figures such as Loos and Kraus had a crucial impact on the development of the Wittgensteinian *Klärungswerk*³². Therefore, this ethics was not only in the atmosphere, but those who carried it out influenced each other. We will try to develop the link between Egon Schiele's oeuvre and Wittgenstein's ethics, which has only been done briefly in very wide-ranging works till now³³.

27 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris: Seuil, 2002).

28 Cf. the documentary directed and produced by David Hinton, *Francis Bacon* (London: Melving Bragg, 1985).

29 *Wittgenstein's Vienna*.

30 As the already mentioned *Krisis* and *Posthumous People*.

31 Janik and Toulmin on the one hand, and Cacciari on the other have, however, approached it differently. Briefly, if Janik and Toulmin approached it from a historical and sociocultural point of view, Cacciari placed things side by side philosophizing. The Italian told a story philosophically assembled which illuminates very well certain aspects of those posthumous people and their time.

About how the musician shared his contemporaries' spirit, cf. Jordi Pons, *Arnold Schönberg*.

32 Allan Janik, *Assembling Reminders* (Estocolmo: Santérus Academic Press, 2006), 145-182. To do this Janik analyses in great detail a set of paragraphs from *VB* (pp. 16-17) mentioned in footnote no. 7.

33 Cacciari and Janik and Toulmin dedicated just a few lines to Schiele's role in their

However, this relationship was not direct. Neither did Wittgenstein have an impact on Schiele's oeuvre nor did Schiele on the former's philosophical approach. We do not believe either that there is enough evidence to establish any direct influence from figures as Loos, Kraus and Schönberg on the young Austrian painter. Nevertheless, the latter's artistic experiments illustrate many of the most important battles of our ethical Austrians.

We share the approach of Kimberly A. Smith while facing Schiele's landscapes in *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele's Landscapes*. By analysing Schiele's paintings, we have tried to place his oeuvre in his cultural background, starting from the idea that the former is a product of the latter and vice versa. However, on the one hand, we have tried to face the whole of Schiele's oeuvre and not just his landscapes, and, on the other hand, we will study the ethical dimension of his work, which means to focus on Wittgenstein's philosophy given its ethical dimension, representative of his contemporaries' ethics. We agree with Smith that Schiele's landscapes have been ignored by the painter's specialists because their research has focused on the individual's life, revolving around the myth of genius, instead of on the historical context in which his oeuvre flourished³⁴. But his landscapes were not the only ones left out. Main aspects of his well-known and vastly discussed portraits have been ignored.

We believe we do not fall for the textualism of which Foucault accused Derrida. Although we will focus on Egon Schiele's pictorial method, this analysis will be especially aware of its place within the Vienna Fin-de-siècle's methodical context, given that all our Kakanians³⁵, those

excellent studies of the fin-de-siècle Vienna (cf. footnote no. 25).

34 *Between Ruin and Renewal*, 6.

35 Robert Musil referred to the Austro-Hungarian Empire as 'Kakania' in *Der Mann ohne Eigenschaften* [*The Man Without Qualities* (Oxford: Picador, 1997)] by using the abbreviations with which the Empire identified itself (these were K.K., abbreviation of *kaiserlich königlich* (imperial-royal) and pronounced "kaka", and K.u.K., abbreviation of *kaiserlich und königlich* (imperial and royal) and pronounced "ka und ka"). By 'Kakanians' we mean those figures of that Vienna that made an effort to extend ethics to all the corners of their respective works, given that, after all, it was a few 'Kakanians' the ones who were able to understand 'Kakania' as such (if Kakanians were the ones that revolved around the "Parallel Action", Kakanians must have been too the ones that

critical modernists³⁶, shared the structuring approach that we try to track down in Schiele's oeuvre and that we aim at following ourselves. To give an example, when we analyse how the artist uses chairs in the second chapter, we understand the diversity we discover from the point of view of the logical grammar of *PU*³⁷, that is, underlining once more that meaning is in usage. So if we are going to study his paintings taking into account just what they contain (that is, from within, in a Wittgensteinian way), we will pay special attention to the links their interiors establish with the painter's contemporaries' ways of doing.

0.2. Sketching Wittgenstein's ethics³⁸.

faced it).

36 We mean what Janik highlighted by his term “critical modernism”: those who faced modernity (calling our attention to its limits) by a ferocious criticism immanent to their (literary, philosophical, pictorial, architectonic, musical, and so on) work and, in particular, the narcissist, theatrical, solipsist and sentimental atmosphere (that 'Romanticism of the nerves') surrounding the cultural and artistic spheres of the fin-de-siècle Vienna (as the buildings in the 'Ringstrasse' –the chapter in which Schorske analyzed them in *Fin-de-siècle Vienna* (pp. 24-115) is wonderful– or the writings of aesthetes such as Herman Bahr –great supporter of the Secession– testify), cf. “Vienna 1900 Revisited: Paradigms and Problems” in Steven Beller, ed., *Rethinking Vienna 1900* (New York/Oxford: Berghahn Books, 2001), 27-56. Characters such as Loos and Kraus reacted with their “critical modernism” towards the excess of rhetoric of a liberal culture full of incongruities (to the 'failure of liberalism' as it was described by Schorske in *Fin-de-siècle Vienna*) in and towards the glorification of ambiguity typical of the cultural elite of the fin-de-siècle Vienna [among them the baroque Secessionists – because painters as Klimt, despite how criticized he was by the academia, was too close to the “feuilletonists” and to the art of the facade opposed by the critical modernists, among them, Schiele and Richard Gerstl, cf. by Alessandra Comini, *Egon Schiele* (London: Thames and Hudson, 1976), 8-9 and *Egon Schiele's Portraits*, 1-7].

37 *PU*, §309.

38 This section does not intend to offer a full view of Wittgenstein's ethics, but to explain main aspects on which we will build up our arguments. About Wittgenstein's ethics, cf. Cyril Barrett's *Wittgenstein on Ethics and Religious Belief* [*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein* (Madrid: Alianza, 1994)], Jacques Bouveresse's insightful work, *Wittgenstein: La rime et la raison, Science, éthique et esthétique* (Paris: Les éditions de Minuit, 1971), and Isidoro Reguera's *El feliz absurdo de la ética (El Wittgenstein místico)* (Madrid: Tecnos, 1994). Barrett discusses the philosopher's ethical thinking by giving examples of what the Austrian just sketched and by making use of his writings on religious belief. If Barrett focuses aesthetics only when it is impossible to avoid it (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 20), it is as if Bouveresse had written a book which complements the one of the Irish philosopher in aesthetic terms. The French thinker studies in great detail the relationship between ethics and aesthetics, analyzing them deeply. Reguera's book especially clarifies the relationship between ethics, aesthetics and religion on the one hand, and the self, the world and god, on the other,

“Kakania was, after all, a country for geniuses; which is probably what brought it to its ruin”³⁹: Viennese artists, writers, scientists and thinkers could not avoid facing the established order, demanding the ethical rigour that characterised their works. We will start from Wittgenstein to face that ethics spread by our Kakanians' actions.

Despite the different conceptions of language that the *TLP* and the *PU* put forward, and that Wittgenstein dedicated much of his second and unfinished work to criticise the first one, the *PU* develops some ideas from the *TLP*. We don't agree either with the categorical distinction between the first and the second Wittgenstein or with the continuous approach⁴⁰. We share the view that main points of the *TLP* were continued in the later part of his life. Clearly the fact that Wittgenstein abandoned the picture theory of language was a breakthrough in his philosophy (as it was a breakthrough for philosophy in general). However, the language games of the *PU* are a consequence of his early ethical approach to logic⁴¹.

The *TLP*, far from being a book about logic, as it was interpreted in Cambridge, and more than a treaty on ethics, was an **ethical act**⁴². However,

providing a sinoptic view of Wittgenstein's philosophy that turns around the notion of “the mystical”. The short but complete introduction by Manuel Cruz to his translation of Wittgenstein's conference on ethics is also worth reading, cf. (1995). *Conferencia sobre ética (C)* [Barcelona: Paidós, 1995], 9-28].

39 Musil, *The Man Without Qualities*, 31.

40 We agree with Cacciari on this (cf. *Hombres póstumos*, 16).

41 Kjell S. Johannessen has highlighted with the precision and clarity of his writing a few issues that point out the continuity of Wittgenstein's philosophy: the holistic perspective, his effort to understand the essence of language, the difference between the sayable and the unsayable –if in the *TLP* it is logic that speaks for itself, in his later work it is practice, as he made explicit in *On certainty/Über Gewißheit*, ed. G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, trad., Denis Paul y G. E. M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1969), §139 (we offer the number of paragraph), for further explanation on this issue, cf. Johannessen's “The concept of practice in Wittgenstein's Later Philosophy”, *Inquiry* 31, no. 3 (1988): 357-369–, the conception of philosophy as an activity (despite the fact that his methods varied as much as they did) and as a way of knowledge that consists of seeing connections and rearranging what we already know (“Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, *Wittgenstein and Norway*, ed. Kjell S. Johannessen, Rolf Larsen y Knut Olav Åmås (Oslo: Solum Forlag, 1994), 238-239.

42 Janik and Toulmin shared this view (*Wittgenstein's Vienna*, 190-199). Gottfried Gabriel hold the same position a few years later in his remarkable article “¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein” [*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, trad. Manuel Arranz, 127-141 (Valencia: Pre-Textos, 2007)] –published in German in *Merkur* 32, no. 359 (1978): 353-362. Paul Engelmann, who discussed the *TLP* with Wittgenstein and established a direct

about ethics, Wittgenstein insisted, one cannot talk⁴³. In fact, one has to remain silent about what cannot be said⁴⁴. Philosophy is understood as the discipline of *saying* only what can be *said* and proving that all metaphysical statements (those that pretend to go beyond the world of facts) are nonsensical⁴⁵. In order to recover its core, philosophy has to be undressed. Once the method is applied, nothing can be done with it. If it has been understood, it turns out to be useless after having served its purpose. It has to be abandoned, as a ladder after it has already taken you where it could reach⁴⁶.

However, although ethics is outside the world, it is of great importance. In fact, far from what many of Wittgenstein's early followers thought, it was the most important⁴⁷. Wittgenstein paid his respects time and

correspondence between the philosopher's work and the ones of Karl Kraus and Adolf Loos, understood that the whole of the philosopher's work was a consequence of his ethical concerns. In a letter to Ficker, Wittgenstein explained the ethical character of his book: "The book's point is an ethical one. (...) My book consists of two parts: the one presented here plus all that I have not written. And *it is precisely this second part that is the important one*. My book draws the limits to the sphere of the ethical from the inside as it were, and I am convinced that this is the ONLY rigorous way of drawing those limits." (Ludwig Wittgenstein, *Briefe an Ludwig von Ficker. Brenner Studien*, vol. I, ed. Georg Henrik von Wright in collaboration with Walter Methlagl (Salzbrug: Otto Müller Verlag, 1969), 35. Translation taken from *Wittgenstein's Vienna*, 192.) Although the letter is not dated, it is situated between September and October of 1919.

43 *TLP*, 6.421.

44 *Ibid.*, 7.

45 *Ibid.*, 6.53.

If the true philosopher is a doctor and a patient at the same time, the other kind, the one that makes us fall for metaphysics, although aiming at medicine, is just a quack. Let's remember what Wittgenstein said in *BGM*, V, §53 about philosophers having to get rid of many intellectual sicknesses before getting to common sense.

Paraphrasing Wittgenstein, philosophy's aim is to keep senseless questions away. If one is free from those questions, there is no need to get hold of philosophy (*Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1032/1936-1937*, ed. Ilse Somavilla (Innsbruck: Haymon-Verlag, 1997), 8.2.31 –we offer the diary entry).

46 *TLP*, 6.54.

That's why Wittgenstein felt so close to the one who set fire to the library of Alexandria (*Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1032/1936-1937*, 7.2.31). However, this "simplification" of philosophy was not an aim, but, paraphrasing Reguera, a way to make language so precise as to set free the non-logical expression of the problems truly important to mankind (*La miseria de la razón: El primer Wittgenstein* (Madrid: Taurus, 1980), 28).

47 Positivism and the Vienna Circle took Mach and the *TLP* just as it was understood by Russell. In *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir* [(Oxford: Basil Blackwell, 1967), 97], Paul Engelmann explains how, although Wittgenstein was taken for a positivist for drawing, as they did, the line between what can be said and what cannot, the Austrian thinker put forward that the most important was the latter, what one had to

again to that human tendency to thrust against the limits of language⁴⁸. Value *is outside the world* as a veil which conferred it a specific colour⁴⁹. It neither says anything about the world or shows its sense, but helps us to get to the right view of things. According to the Austrian, the truly crucial, the meaning of life, is transcendental: “Der Sinn der Welt muss ausserhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert –und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muss er ausserhalb alles Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So-Sein ist zufällig”⁵⁰. Due to this, propositions do not say anything at all about values⁵¹. “Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische”⁵², Wittgenstein said, and art could *show* that non-propositional

remain silent about, while the positivists did not believe there was anything they have to be silent about.

48 “A Lecture on Ethics” (*L*), *The Philosophical Review* 74, no. 1 (January 1965): 12.

49 By colour, we mean a vital tone (we are far from taking it as an insignificant quality). About what meant for Wittgenstein “outside the world”, cf. Barrett, *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 43-44.

50 *TLP*, 6.41.

51 Propositions can only deal with facts, with the contingent. The world of values do not fit propositions: “Ethics, if it is anything, is supernatural and our words will only express will only express facts; as a teacup will only hold a teacup full of water and if I were to pour out a gallon over it” (*L*, 7). As Manuel Cruz explains in his introduction to his Spanish translation of this lecture (*C*, 16), “the whole argument of the lecture is directed towards showing that ethics is an attempt to go beyond language’s limits, but this is not the same as stating that it is an inappropriate usage of language (that it is, for example, a deceitful language game), but that language is not its natural place”. This is pointed out by the facts that ethics is expressed by absolute values and that those values are the subject’s predicates (who does not belong to the world, who is a limit of the world, cf. *TLP*, 6.632) and not proprieties of the world [*Tagebücher 1914-1916. Schriften* 1, 85-278 / *Diario Filosófico (T)*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (Barcelona: Ariel, 1982), 135 (2.8.16) (we offer the page number and the date of the diary entry)].

The dichotomy ‘ethical judgments’/ ‘propositions of fact’ disappears when it loses the support of the *TLP*. In the *PU*, neither of the two can be justified. Wittgenstein’s system is not able to prove the relationship between language and world. He cannot explain either the propositional character of language or how the world can be described by language. Although propositions can describe the world, they cannot say anything about how they do it without entering a vicious circle. The model limits itself: it can only describe the world. Just as ethics and the meaning of life, the *how* lies also in the mystical.

52 *TLP*, 6.522. What is the mystical? See *Ibid.*, 6.44 and 6.45; Cacciari, *Krisis*, 103-105; “El juego de lo inefable”, Isidoro Reguera’s foreword to Andoni Alonso Puelles, *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002), 13; Barrett, *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 109-133.

sphere⁵³.

The philosopher tried to set language's limits from within, separating the sayable and the unsayable. In the domain of the unsayable philosophy ought to remain silent and in the domain of the sayable it had to worry about the clarification of thought⁵⁴. To do the latter, Wittgenstein made use of formalization in the *TLP*, adding it to the therapeutic efforts of his philosophy, these being extremely necessary given that philosophers, and human beings in general (although at a lower level), have a tendency to get entangled in their own concepts and structures, going in circles among nonsensical propositions. Formalization's aim would be to explain ordinary language's logic so that those tangles dissolve. Philosophy's therapeutic function is explored more in the *PU*, where the philosopher identified philosophy to the act of showing a fly out of the top of a fly-bottle⁵⁵. These tangles are difficult to notice because language is very close to the core of our lives. But one has to handle grammar⁵⁶. While language lives us and gets us entangled, Wittgenstein, on the other hand, suggested that we take the helm: it must be us the ones who live language, who must be aware of our false steps. Philosophical problems are a consequence of our 'not being able to get out of the mire', and, paraphrasing Wittgenstein, this way of entangling ourselves in our own rules is what needs to be look at synoptically⁵⁷. What we aim at doing with Schiele's oeuvre is strictly

53 This was already underlined by K. T. Fann in 1969, cf. *El concepto de filosofía en Wittgenstein*, trad. Miguel Ángel Bertrán (Madrid: Tecnos, 1975), 53.

Although, paraphrasing Wittgenstein, death is not an event from life (*Ibid.*, 6.4311), death, the world of values, shapes our world. Language must *show* the invisible without stepping on its limits. It must look for the unity of the *sayable* and the *unsayable* (for the harmony between the logical proposition and that silence that is a consequence of the dissolution of all semantic pretensions). This is what Rilke managed in the *Duino Elegies*.

54 *TLP*, 4.112.

55 *PU*, §309.

What we believe to be problems are just absurds. To establish parallelisms between the *TLP* and the *PU* on this issue look at proposition 4.003 of the former and §128 of the latter.

56 Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben (F)*, ed. G. E. M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1977), III, §309 (we offer the part number in Roman numbers and the paragraph number in natural numbers).

57 *Ibid.*, §125.

philosophical in Wittgensteinian terms: analysing his pictorial language from the point of view of his pragmatics.

If philosophy in the *PU* shares the clarifying aim that it has in the *TLP*, Wittgenstein in his second work moved away from his previous interest in formalization. When he abandoned the picture theory of language⁵⁸, that assumes the correspondence between language and world, he realized that formalization was not the key to the logic of language⁵⁹. On the one hand, an alternative language is not needed, he stated, in order to speak of ordinary language and, on the other hand, the link between language and world cannot be clarified by the analysis of the logical syntax, but it becomes hermeneutic and pragmatic. However, this part of his thought can be understood as an extension of what he put forward in the *TLP* about those things that one cannot talk about, that can only be *shown*. The meaning of a word cannot be *said*. It is not established. It depends on the context and it can only be *shown* within and through it.

In the *PU*, on the one hand, the Viennese kept his vow of silence towards the unsayable, and, on the other hand, he definitely abandoned *saying* for *showing*⁶⁰. Language games⁶¹ *show* that the meaning of words lies

58 Barrett emphasized that the abandonment was not complete. Wittgenstein kept and developed his theory of propositions as picture-like representations in the context of the logical grammar of the *PU* (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 173-175). He used it in a different way in a wider context, cf. Peter Winch's introduction to the book edited by him *Studies in the Philosophy of Wittgenstein* (London: Routledge, 1969), 17-19. The *PU* do not try to account for language just in terms of the picture theory of language established in the *TLP* (this does not mean that what he put forward in his first book could be taken as such in relation to a sub-section of language, given that stating a fact can also take different forms). Paraphrasing Winch, it is not about looking *beneath* our ways of talking, but *in* them (*Ibid.*, 19).

59 The complexity of this step is explained in detail in the next chapter.

60 Winch indicated that the distinction between the sayable and the unsayable persisted in Wittgenstein's mature philosophy (cf. his introduction to the book he edited *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, 14). Janik and Toulmin shared this view too (*Wittgenstein's Vienna*, 229).

61 On the Wittgensteinian description of language games, cf. *PU*, §7. We believe Garry Hagberg's approach to be very precise, complete and inclined towards our view, since he compares languages games and artistic styles. About his account of languages games cf. *Meaning and Interpretation*, 10-24.

Hadot called our attention to the fact that ancient philosophy was more aware than the later philosophy of the diversity of ways in which language could be used. That explains the Platonic condemnation of writing, which makes the unequal seem equal (cf. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 114-117).

in their usage. This Wittgensteinian contribution was like a Copernican revolution for philosophy of language. A word means different things according to its context. Usage pins down its meaning. It defines it⁶². In the construction environment, the word 'brick', he gave as an example, can mean the same as 'pass me a brick'⁶³. *Forms of life* create contexts for language games⁶⁴. A meaning acquires its value within a language game⁶⁵, framed by its rules and within a *form of life*. Language is fixed by convention, but this convention is “naturalised” by human usage. Signs and rules need to be applied in order to be alive: they live in usage⁶⁶.

There is no valid definition for language games, but just family resemblances⁶⁷. For example, all the experiences that we catalogue under the label 'knowing' share aspects that cannot be specified, varying from some cases to others. This is what happens when we try to define what it means to follow a rule. The philosopher highlighted the large number of possible readings of rules that we believe to be unequivocal. Let's take the example of a number series. While facing a number series, a child could proceed to complete it in many different ways, but we tell him that he is wrong when he does not take the path interesting to us (the educators)⁶⁸. One has to 'look' instead of 'thinking': taking notice of all the possible points of view in order to free ourselves from the rigidities imprisoning us.

Despite the call to action that we believe emerges from all his

62 *F*, III, §333.

63 *PU*, §19-20.

64 Usage is not arbitrary, it is rooted in our life, cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Grammar (PG)* (Oxford: Basil Blackwell, 1974), 65 –or *Philosophische Grammatik, Schriften* 4, ed. Rush Rhees (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969)– (we offer the page number) and Tilghman, *Pero, ¿es esto arte?*, 90.

65 As Wittgenstein stated, languages games are the ones which decide (*F*, I, §6; III, §158).

66 *PU*, §430.

67 *Ibid.*, §66. Tilghman explains it very clearly: *Pero, ¿es esto arte?*, 103.

68 Much of Wittgenstein's understanding of this must have been a consequence of his experience as a school teacher. We agree with Fann, that period was very important for the development of his mature philosophy (*El concepto de filosofía en Wittgenstein*, 63-63). The preface he wrote for his *Wörterbuch für Volksschulen* (Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1926), full of remarks about representation (about this, cf. *Assembling Reminders*, 67-68), vouches for it. It is included in Ludwig Wittgenstein, *Ocasiones filosóficas 1912-1951*, ed. James C. Klagge y Alfred Nordmann, trans. Ángel García Rodríguez (Madrid: Cátedra, 1993), 37-43.

philosophy⁶⁹, there have been people who have accused Wittgenstein of being conservative and have understood his distinction between the sayable and the unsayable as a monument to inaction⁷⁰. Nevertheless, Wittgenstein himself tried to fight this kind of interpretations of his work many times, as when in *VB* he underlined that it was not about not talking in order to avoid nonsense, but about being aware of what is happening in language and not doing extra theorizing⁷¹. In ethics one can only speak in first person⁷² and give concrete examples⁷³. In fact, the Austrian was not happy just with helping us to observe and to understand our usage of language. We agree with Cacciari: Wittgenstein radicalised Marx's criticism of philosophers (one cannot just interpret the world, one has to transform it)⁷⁴. He repeated that there is no point in talking about ethics. One just has to act ethically. Ethics, therefore, is about action⁷⁵. His silence towards the unsayable (not so

69 This has led authors as well-acknowledged as Peter Winch to make use of a set of aphorisms from *On Certainty* to focus main issues of political philosophy (cf. "Certainty and Authority", in *Wittgenstein Centenary Essays*, ed. Phillips Griffiths (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 223-237).

70 That is the case of Janos Christof Nyíri (cf. "Wittgenstein's New Traditionalism", in *Essays on Wittgenstein in Honour of G.H. von Wright*, ed. J. Intikka (Amsterdam: North Holland, 1976), 503-512; "Konservative Anthropologie: der Sohn Wittgenstein", in *Am Rande Europas. Studien zur österreichisch-ungarischen Philosophiegeschichte* (Wien: Böhlau, 1988), 91-155; "Wittgenstein's Later Work in relation to Conservatism", in *Wittgenstein and his Times*, ed. Brian McGuinness (Oxford: Blackwell, 1982), 44-68. Janik responded critically to the last one in "Nyíri on the conservatism of Wittgenstein's Later Philosophy", in *Essays on Wittgenstein and Weininger* (Amsterdam: Rodopi, 1985), 116-135. Cf. what Reguera says on this, *El feliz absurdo de la ética*, 51 (footnote no. 31). Somewhere else, Reguera has defended with an enviable clarity that Wittgenstein's way of doing in the *TLP* cannot be labeled as skeptical (*La miseria de la razón: El primer Wittgenstein*, 32-34) –we refer to it here because we believe that skepticism often leads to a kind of paralysis. It is worth pointing out Pilar López de Santa María Delgado's conclusions in *Introducción a Wittgenstein* (Barcelona: Herder, 1986), where both the first and the second Wittgenstein's anthropological worries are highlighted. In fact, the author put forward with much clarity that there is an intimate relationship between the philosopher's ethical conception and his effort to approach philosophically human beings.

71 *VB*, 64 [MS 134 20:5.3.1947]. Cf. footnote no. 39 in *El feliz absurdo de la ética*, 61.

72 As the philosopher did at the end of *L* (pp. 8-12).

73 Moral problems were a question of how to act in a particular situation. Wittgenstein believe there were not universal ethical problems. Tolstoi's tales do precisely this: his characters set a moral example which can guide us.

74 *Krisis*, 100.

75 One can go further, as Reguera does: "Ethics is in being, neither in action or in theory, (...) ethics is not a theory about the sense of life, but life itself aware of its sense" (*El feliz absurdo de la ética*, 149).

polished in the *TLP* as in the *PU*⁷⁶) must be understood as an ethical way of doing. The philosopher faced the problem of the meaning of life and aimed at doing it from within, as he did with language⁷⁷. He looked for a common solution to his existential and logical problems⁷⁸. One had to live in such a way that these conflicts did not even come up⁷⁹.

The first thing to do was to become aware of one's own limits⁸⁰, which is intrinsically linked to the acknowledgement of our animality⁸¹. It is striking the large number of times when Wittgenstein referred to someone else's and his own limitations⁸². Equally large is the number of examples highlighting the need to work from one's own limits and how nonsensical it was to ignore them⁸³. What the philosopher was aiming at was a conversion: by being loyal to his own limits, he would avoid one way of living and by living differently he hoped to make the problems that afflicted him vanish.

The path to follow is the one of the good life, that is, the one of happiness. The philosopher insisted upon the need to be in tune with the world in order to be happy. Our will cannot escape agreement with the totality. The subject cannot change the facts of the world⁸⁴, therefore, he can

76 We agree with Reguera: it was indeed a genial incongruence to assert that there were things one could not talk about (Reguera, Isidoro (2002). *Ludwig Wittgenstein*. Madrid: Edaf, p. 42). Probably Wittgenstein himself realized this and that is why he remained silent about it in the *PU*.

77 We are not referring just to the effort he made in the *TLP*. Language limits were also present in Wittgenstein's mature philosophy, since there are pragmatic limits intrinsic to language. For example, one cannot move the tower in chess diagonally because rules themselves do not allow it. On this, in fact, depends their autonomy, cf. *Meaning and Interpretation*, 17-24.

78 Look at the entries from July 1916 6th and 7th in the *Geheime Tagebücher* (Ludwig Wittgenstein, *Diarios secretos*, trans. Andrés Sánchez Pascual, study by Isidoro Reguera (Madrid: Alianza, 2008), 152-153.)

79 *VB*, 31 [MS 118 17r c:27.8.1937]. About Schopenhauer's influence on this issue: Janik, *Assembling Reminders*, 79-82.

80 About the impact that Weininger's 'criminal' could have had on Wittgenstein, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 187-190.

81 What the mature Wittgenstein always explored and was mirrored by the silence of the *PU*. Paraphrasing Reguera, for the second Wittgenstein it moved from the spheres of metaphysics, aesthetics, ethics and religion to become physical, the human condition itself ("Ludwig Wittgenstein, el último filósofo", en Ludwig Wittgenstein, *Obras*, vol. 1 (Madrid: Gredos, 2009), XLII-XLIII).

82 For example, cf. *VB*: 37 [MS 120 8:20.11.1937], 43 [MS 122 175 c:10.1.1940], 60 [MS 32 145:8.10.1946], 77-78 [MS 136 129b:19.1.1948].

83 For example, cf. *Ibid.*, 3 [MS 105 85c:1929].

84 *TLP*, 6.43.

only accept them⁸⁵. The agreement makes possible our independence⁸⁶. One has to do what one ought to: to change the limits of one's world, so that the world becomes a completely different one, since the world of the happy is not the world of the unhappy⁸⁷. We can only change its colour⁸⁸. It is about changing our **perspective**⁸⁹. Ethics changes the world in the sense that it transforms our attitude towards it⁹⁰. We have to look at the world differently, specifically, as a limited totality⁹¹. To do so we have to take the perspective from eternity⁹². The miraculous (the mystical, as the wonder at the existence of the world) is a **way of looking**⁹³. Ethics too is about getting out of the

85 This acceptance is a renunciation, cf. *T*, 126 (11.6.16).

It may seem necessary to add here “if one wants to be happy”, but it is not, given that wanting the opposite, as Reguera explains, does not make sense (*El feliz absurdo de la ética*, 182 (in fact Reguera's full book is faithful to this principle)). Wittgenstein again and again insisted upon the fact that it was the case, cf. *T*, 134 (30.7.16).

86 It is because we can become independent of the world (by accepting everything as it is) that we are one of the limits.

87 *TLP*, 6.43.

88 Cf. footnote 49.

89 *VB*, 60 [MS 132 136:7.10.1946].

90 Religious belief does change our attitude towards the world too. It is not fortuitous that Barrett used Wittgenstein's writings on religious belief in order to face his ethics. To live according to a religious belief is like living according to an image that guides our life (*Ibid.*, 64; *L&C*, 54 (I)). Religious belief becomes our system of reference. It is a way of regulating our life and it can only be *shown* in our way of living. There is no point in talking about it (if the image describes a way of living, it cannot justify it) (*VB*, 34 [MS 118 117v:24.9.1937], 96-97 [MS 173 92r:1950]). What Wittgenstein said of the worlds of the happy and of the unhappy could be extended to the sphere of religious belief: the world of the believer is different from the world of the non-believer.

91 This is precisely the mystical (*TLP*, 6.45). If in the *TLP* Wittgenstein offered two examples of the mystical (the one already pointed out and the wonder at the existence of the world –to which he also referred in *T*, cf. the entry from 20.10.16), in *L* he gave two others (the feelings of absolute security and absolute guilt). All of them inexpressible (if we understand each other it is due to the experience of language and not by language itself). Ethics deals with absolute values and these are senseless (the good is always good for something). Furthermore, ethical expressions are used as similes, but behind their terms there are no facts (one of the terms of the comparison is always unknown) (*L*, 10). On this, cf. *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 120-126.

It is worth pointing out that to look at the world as a limited totality is a case of “seeing as” (this great tool of Wittgenstein's mature philosophy has been very well used by the Analytic aesthetics in general). Therefore, Wittgenstein's mature philosophy, far from contradicting his earlier positions about this issue, complements it.

92 *TLP*, 6.45. Our will cannot wish this or that. However, it is not just about transcending facts. One also has to transcend space and time. Hadot called our attention to the influence that the 34th paragraph of *The World as Will and Representation* [2 vol., trans. E. F. J. Payne (Mineola: Dover Publications, 1966)] may have had on these thoughts of our Austrian (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 24-25).

93 Barrett insists on this issue with an enviable clarity (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 127-128).

mire⁹⁴.

0.3. The Play of the Unsayable⁹⁵.

Let's start from Wittgenstein's practical incursions on the domain of art, which were many and well known. It is worth pointing out the design that he did together with Paul Engelmann for his sister Gretl's house⁹⁶ and the bust he made for, and inspired by, the sculptor Michael Drobil. To attribute just an anecdotal character to his few artistic projects is a misunderstanding, given that the philosopher devoted himself to them with the fervour and rigour that characterize his philosophical writings. The Austrian took care of every detail in his sister's house, which sometimes ended up in difficult changes, although quite minimal (as when he got the roof lowered a few centimetres just before the building's inauguration⁹⁷). Furthermore, it is worth pointing out the similarity between the precision of the *TLP* and that of the house he built for his sister. Both the house for Gretl and the sculpture he modelled from Drobil's 'Skating woman' are works of

94 *PU*, §123. We agree with Cruz. There are only flies, bottles and confusion (*C*, 27).

95 Joseph Kosuth named "They Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein" the exhibition he curated and the text he wrote for the commemoration of Wittgenstein's birth in 1989. The text, which was first published as the preface to the catalogue *Das Spiel des Unsagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts* for the exhibition celebrated in the Secession Museum in 1989, has been reproduced in *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio (Cambridge/London: MIT Press, 1991), 245-250 with its original title. Marjone Perloff dedicates a very interesting chapter to Wittgenstein's influence on Kosuth in *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 221-242.

We will be using the terms aesthetics and art without much discrimination, as Wittgenstein himself. In the same way as Reguera, we believe that the aesthetic experience is the base of art (cf. *El feliz absurdo de la ética*, 145).

We believe that Bouveresse offers a wonderful synoptic view of Wittgenstein's aesthetics, cf. *Wittgenstein: La rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, 153-203.

96 Puelles rightly indicates the fact that the cabin he built for himself in Norway is unjustifiably ignored while just this house is mentioned in the studies on his architectural involvement (*El arte de lo indecible*, 95-96).

97 Hermine Wittgenstein: "Mi hermano Ludwig", in *Recuerdos de Wittgenstein*, ed. Rush Rhees (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 38.

clarification, as his philosophical writings. If in the first case he aimed at setting the foundations for all possible buildings⁹⁸, in the second one he explored the foundations for all possible busts while trying to make up for the deficiencies of Drobil's sculpture⁹⁹. However, it would be a mistake to affirm that Wittgenstein's artistic investigations were philosophical. As Bernhard Leitner has rightly underlined, Wittgenstein's architecture is not applied philosophy¹⁰⁰. Let's remember: “the work of art does not aim to convey something else, just itself”¹⁰¹. It is not fortuitous that the philosopher never explained the principles of his work of architecture. The building he built for his sister cannot be substituted by any description or philosophical explanation (not even by another building). In art substitution and paraphrasing do not work¹⁰². The building, and just itself, speaks for itself. It is not the same philosophy, but the same person trying to solve architectural issues¹⁰³. A proof of this is that his architectural investigations had an impact on his philosophy¹⁰⁴.

Furthermore he cared deeply for the shape of his writings¹⁰⁵. The philosopher affirmed in the prologue to the *TLP* that the book had a dual

98 *VB*, 9 [MS 109 204: 6-7.11.1930].

99 *VB*, 16 [MS 154 15v: 1931]. Both examples are so fertile that they deserve to be studied at the depth of a PHD dissertation, something which we leave for researchers in the future.

100 Bernhard Leitner, *The Wittgenstein House* (New York: Princeton Architectural Press, 2000), 10.

101 *VB*, 67 [MS 134 106: 5.4.1947].

102 *PU*, §531.

103 Leitner, *The Wittgenstein House*, 20.

104 That does not mean that it is not possible to put forward parallelisms between his philosophical and architectural investigations.

105 Cyril Barrett underlines the number of times that Wittgenstein expressed the same thought in different ways searching for the most adequate expression (“Wittgenstein, Leavis and Literature”, *New Literary History* 19, no. 2 (Winter 1988): 394). Reguera calls our attention about the same in his introduction to the Spanish translation of *F*, pointing out the repetitions in it (*Observaciones sobre los colores*, i). However, he admitted that he did not always manage what he aimed at, as when he acknowledge that his propositions were not clear at all (*T*, 135 (2.8.16)). Furthermore, we must take notice of the fact that Wittgenstein highlighted to von Ficker the literary character of the *TLP* (undated later (no. 33) to von Ficker written in 1919 October) and that he put forward that philosophy ought to be written only as a poetic composition (*VB*, 28 [MS 146 25v: 1933-1934]). According to Johannessen, this kind of statements are proofs of his literary worries (“Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 226).

purpose: its content and the way in which this had been expressed¹⁰⁶. It is not fortuitous that Wittgenstein opted for aphorisms in much of his writing¹⁰⁷, if not in everything. Aren't aphorisms too, but just a bit long, his philosophical remarks from *PU*¹⁰⁸? The same could be said of the propositions of the *TLP*, despite their logical content¹⁰⁹.

Let's remember what the philosopher said in its prologue about the way in which he had written the *PU*: “Daß das beste, was ich schreiben konnte, immer nur philosophische Bemerkungen bleiben würden; daß meine Gedanken bald erlahmten, wenn ich versuchte, sie, gegen ihre natürliche Neigung, in einer Richtung weiterzuzwingen. –Und dies hing freilich mit der Natur der Untersuchung selbst zusammen. Sie nämlich zwingt uns, ein weites Gedankengebiet, kreuz und queer, nach allen Richtungen hin zu

106*TLP*, 13.

107We are aware that Wittgenstein's writings do not fit Harald Fricke's definition of aphorism, since the philosopher's paragraphs are not contextually isolated elements [cf. *Aphorismus* (Stuttgart: Metzler, 1984)]. However we believe that Fricke's definition is too narrow and take the side of Stephan Fedler [cf. *Der Aphorismus. Begriffsspiel zwischen Philosophie und Poesie* (Stuttgart: Metzler, 1992)], who approached this polemical issue semantically: aphorisms are not isolated elements, but 'isolable' ones. Wittgenstein's paragraphs are not isolated, but they are indeed 'isolable'. In fact, Wittgenstein told M. O'Connor Drury that each proposition of the *TLP* had to be taken as a chapter heading [Rush Rhees, ed., *Recollections of Wittgenstein* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 159]. Furthermore, Barrett pointed out that despite the division and subdivisions of the *TLP*, its logical relations are not articulated (“Wittgenstein, Leavis and Literature”, 396). This, on the other hand, must be seen as typical of Wittgenstein's style: making the logical relations explicit would reduce the beauty and the impact of the expression.

108Barrett has highlighted the Beckettian or Ionesquian air of some paragraphs of *PU*: “Wittgenstein, Leavis and Literature”, 397-398. Furthermore, the Irish put forward that both the *PU* and the *TLP* grow from inside, although the *PU* lack the *TLP*'s rigor, which, on the other hand, given the change in the mature Wittgenstein's notion of philosophy, was not necessary anymore (*Ibid.*, 395-398).

109The literary character of the *TLP* would explain why it has been musicated. We are not the first ones to point out the aphoristic style of the *TLP*, cf. Janik and Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, 199-200, “¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein”, 133-141 (where Gabriel points out very well how the fact that Wittgenstein's philosophical language continued being literary in *PU* is a sign of the continuity of his thinking) and “Wittgenstein, Leavis and Literature”, 397. Pierre Hadot also referred to the propositions as aphorisms, *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 16. Johannessen even underlined its poetic character, “Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 229.

Aphorisms had a main role in the literature of the fin-de-siècle Vienna, as it is obvious from Kraus' oeuvre. About this and its influence on Wittgenstein, cf. Janik and Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, 67-91, 167-201; Janik, *Assembling Reminders*, 145-162; Alonso Puelles, *El arte de lo indecible*, 35-51.

duchreisen”¹¹⁰. On the one hand, aphorisms did not interfere with his thinking. If he had tried to present it as something closed, if we had chosen a more systematic way of *showing*, his own thinking would have been terribly modified. On the other hand, due to the nature of the investigation (gaining awareness about language grammar and the use we make of it), not allowing the natural flow of thought would be detrimental to its aim, given that, instead of clarifying, it would contribute to the tangle¹¹¹.

Wittgenstein continued his paragraph comparing his philosophical task to that of a draughtsman who faced a landscape by doing a set of sketches from different points of view. Some of the sketches/paragraphs were not good enough and were ruled out and those kept were polished and ordered correctly (but not enough, that's why he didn't published the *PU* during his life) so that they would be able to communicate that particular landscape/thought¹¹². This is what he did in *Bemerkungen über die Farben (F)*, where he even used scissors¹¹³. Behind his literary practice there is an intuition that brings philosophy and art close to each other. This was not the only occasion when he compared his philosophical method to that of a draughtsman¹¹⁴ or with the artistic method in general. There were many when the philosopher compared his task to that of the architect¹¹⁵. It's significant that the philosopher decided to start his second (and last) book with this comparison. When it is suggested that there are not traces of his

110*PU*, 10 (*Schriften* 1, 285). Although we only quote a part, the reader must take into account the philosopher's full argument. We underline the fact that just before this passage he opposed the unreachable and deforming totality implied by the amalgam of his thoughts to the natural flow of thought allowed by his remarks.

111Imprisoned thought would lead to a mistaken picture of language, which would be studied instead of language itself, so the investigation would fall for the vicious circle it started from, but by now, having dug the ditch deeper, managing our way out would be more difficult. Philosopher's wrong gestures dig time and again (cf. *Z*, §451).

112*Ibid.*, 11-13. Johannessen points out that this shows how aware Wittgenstein was of his writings' literary character (“Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 224).

113Cf. Reguera's introduction to the Spanish translation of *Bemerkungen über die Farben, Observaciones sobre los colores*, i.

114*VB*, 14 [MS 153a 90v: 1931].

115*Ibid.*, 28 [MS 146 25v: 1933-1934]. It is worth recalling the occasion when he compared his philosophical method to that of an architect interested in laying the foundations of all possible buildings, while not building any one in particular (*Ibid.*, 9 [MS 109 204: 6-7.11.1930]).

earlier aesthetic concerns in his later work, this parallelism is not taken as seriously as it deserves to be. One can propose that these concerns guided his mature philosophy, as his ethical concerns did too (and not from the outside, but from the inside)¹¹⁶.

Kjell S. Johannessen has studied the above-mentioned paragraph in great detail, underlining aesthetics' role in the mature philosophy of the Austrian¹¹⁷. The Norwegian pointed out the analogy proposed by the philosopher between aesthetic and philosophical experiences on the one hand, and journeying on the other¹¹⁸. Journeying is unavoidable for seeing the conceptual landscape clearly. It is a necessary part of the struggle. If we don't distance ourselves enough, it is impossible to free ourselves from the pictures that hold us captive. It's indispensable for changing our **perspective**. And this is precisely the aim of philosophy¹¹⁹. Wittgenstein worried so much about the form of his writings because he wanted to help us to begin our path¹²⁰. Each Wittgensteinian paragraph is an invitation to the journey. The astonishment it provokes on the careful reader enables him to distance himself from his own way of looking at things, so that the step forward becomes easier. They are reminders of the need to watch out for our

116Let's remember the philosopher's observation in (11.4.37) about the timely brevity of an expression. Reguera has stated that all his philosophy has to be read aesthetically, referring to it as an art of thinking ("Ludwig Wittgenstein, el último filósofo", LXXII-LXXIII). The connection between his way of doing philosophy and his writing could not be more intimate: the latter is an expression of the former (*Ibid.*, LXXIII-LXXIV).

117Cf. "Philosophy, Art and Intransitive Understanding". Benjamin Tilghman dedicated part of *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics. The View from Eternity* (London: Macmillan, 1991) to this.

118"Die Philosophische Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen, die auf diesen langen und verwickelten Fahrten entstanden sind" (*PU*, 10 or *Philosophische Untersuchungen, Schriften 1*, 285). The number of elements that indicate movement (for example, "durchreisen" and "Richtung/Richtungen") in the prologue is striking.

119*VB*, 24 [MS 112 46: 14.10.1931], 32 [MS 118 35r c: 29.8.1937]. And this is what Wittgenstein did, as Reguera points out, the path he started led to a new way of asking ("Ludwig Wittgenstein, el último filósofo", LXI).

120Wittgenstein was not interested in communicating a definitive content, but in developing our capacity to get to contents by ourselves, free of linguistic traps (cf. *Ibid.*, 36). The brevity and immediacy of aphorisms made the reading become, in Puellas' words, "a true vital action, and not the mere and passive reception of a few contents. It is about covering individually the path of thought because the process to get to the goal means as much as the result" (*El arte de lo indecible*, 51).

world-view, an occasion to learn the art of self-observation. This is how philosophy and art contribute to the work on our mental frameworks. The parallelism between the two, therefore, is not gratuitous. They are similar ways of proceeding¹²¹.

Why art? Mainly for two reasons: on the one side, the aesthetic experience reveals basic aspects of human knowledge¹²² and, on the other side, for art's predisposition to ethics. Therefore the Austrian's interest in aesthetic issues (and his complaisance towards scientific ones, which he thought made both things more difficult)¹²³.

**

¹²¹This does not mean that we believe Wittgenstein's conception of philosophy to be artistic. Despite the similarities between philosophy and art that the Austrian brought about, his task insisted upon the fact of separating both disciplines. In fact, Wittgenstein did not only remember the muses when he thought of poetry; after all, poetry has also its technique. More than anything else, the philosopher, according to Wittgenstein, had to be a very hard-working craftsman. Janik sets this out with great clarity while dealing with the way in which Loos may have influenced Wittgenstein's philosophical method (cf. *Assembling Reminders*, 177-179). For our philosopher philosophy was above all a technique, a skill. It was about carrying out a work, but not about taking pleasure in it (when one takes pleasure in it, one ends up in the same drawer as what one was struggling against). It was about getting a job done and not about producing something. As a craftsman, the Austrian philosopher developed a set of techniques focused on awakening us from our grammatical delusions and on opening our eyes to what he had before us and that we cannot see clearly precisely because of its familiarity.

¹²²The Austrian philosopher considered art as a mode of knowledge (*VB*, 42 [MS 162b 59v: 1939-1940]). Wittgenstein indicated many times how important it was for philosophy to learn from art and admitted time and again his personal incapacity to take that step (cf. *Ibid.*, 28 [MS 146 25v: 1933-1934], 45 [MS 123 112: 1.6.1941], 75 [MS 136 80a: 8.1.1948]). Besides, the philosopher found an enormous variety of examples for his work of clarification in different artistic disciplines (for example, from architecture (*VB*: 26 [MS 156a 25r: ca. 1932-1934]), music (*VB*: 58-59 [MS 132 51: 22.9.1946]; *PU*: §341, §523, §527, §529, §531, §536), literature (*VB*: 67 [MS 134 106: 5.4.1947], 89 [MS 168 1r: January 1949]) or painting (*PU*: §526)). *VB* is full of remarks on music, a discipline used in the *TLP* to clarify how a proposition is a figure of reality (*TLP*, 4.011, 4.013, 4.014, 4.0141). He always contrasted the artistic approach to the scientific and the pseudo-philosophical ones, understanding the first one as a way out of the industrial and scientific progress ruling the times. About Wittgenstein's view on his times, cf. the article by Jacques Bouveresse "The Darkness of this Time: Wittgenstein and the Modern World", in *Wittgenstein Centenary Essays*, 11-39 (Cacciari gives a very complementary view of this in cf. *Hombres póstumos*, 34-40). Wittgenstein's "Bemerkungen über Frazer's *The Golden Bough*" portray especially well his conception of modern scientific perspective.

¹²³*VB*, 91 [MS 138 5b: 21.1.1949].

Let's consider the first reason. Wittgenstein studied the aesthetic experience taking into account the reflections/discussions among one or more speakers derived from their appreciation of a work of art. This is what he called an 'aesthetic enquiry', as it has been reconstructed by Johannessen¹²⁴. It is a way of facing the perplexity into which a specific work of art plunges us (the perplexity is a consequence of the work of art's ambiguity, which leads to different responses that end up in reflections or discussions). These **situations**¹²⁵ –or, to put it better, these practices, as we will see later– throw light on a fundamental aspect of human knowledge: the existence of an intransitive knowledge¹²⁶.

We cannot approach always the world conceptually. A large part of human knowledge does not have a propositional character¹²⁷. In fact, the part that has it rests on the one that doesn't¹²⁸. We are referring to what Michael Polanyi called 'tacit knowledge' later¹²⁹. Wittgenstein, who referred to it occasionally as 'intransitive knowledge' and generally as 'experience', pointed out that it consists of following a rule when there are no explicit

124After explaining the reason why Wittgenstein referred to the aesthetic enquiry also as a controversy as it is recorded in Moore's transcription of the 1933 lecture (“we need... to consider (1) what an actual aesthetic controversy or enquiry is like” (*M*, 313)), Kjell S. Johannessen analyses in detail the Wittgensteinian concept in “Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, in *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, ed. Peter Lewis (Aldershot: Ashgate, 2004), 13-24).

125Wittgenstein gave priority to usage over the particular word in his aesthetic inquiries (which is a characteristic of his mature philosophy): “We are concentrating, not on the words (...), but on the occasions on which they are said –on the enormously complicated situation in which the aesthetic expression has a place, in which the expression itself has almost a negligible place” (*L&C*, I, 5).

126About the Wittgensteinian notion of intransitive knowledge, cf. Kjell S. Johannessen, “Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge”, 151-173. As Johannessen puts it, intransitive knowledge is “a kind of understanding that is an integrated part of being a competent user of a language, but which cannot be expressed by language” (*Ibid.*, 167). On the influence that Spengler had on this Wittgensteinian concept, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 205-224. About the relationship between the Wittgensteinian concept of intransitive understanding and the aesthetic experience, cf. the article by Johannessen: “Philosophy, Art and Intransitive Understanding”.

127Z, §453.

128Cf. *VB*, 75 [MS 136 80a: 8.1.1948]. This is also what Wittgenstein meant when he insisted on the need to master a whole language in order to understand a simple sentence (*PU*, §199; *PG*, 50).

129In short, Polanyi proposed that in order to give a proper account of knowledge (especially of its creative side, as the 'discovery' of new ideas) it is necessary to pay attention to the subject's implicit cognitive processes [cf. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension* (London: Routledge, 1998)].

rules to do it, but just examples to learn from. It is similar to having a nose for something (which is not arbitrary at all).

Wittgenstein used the term 'intransitive knowledge' in *PG* in order to explain what happens when we say that we understand a picture¹³⁰. The Austrian right away compared what happens in front of the picture to the process of understanding a melody. In the *PU* the philosopher turned again to art, in particular to poetry and music, in order to explain this kind of knowledge. For example, paraphrasing Wittgenstein, understanding a poem involves understanding something that only the words used in the poem in their specific position can express¹³¹. To understand a poem does not mean to be able to paraphrase its content (to express it differently)¹³², but to understand it as it is, given that a poem cannot be substituted by another one (nor by another literary form), just as a piece of music cannot be replaced by another¹³³. In fact, a large part of our aesthetic expressions depend directly on the particular work of art that we are appreciating¹³⁴. That is why we must develop a sufficient aesthetic competence¹³⁵, for which we need to encounter directly the work of art and to participate in aesthetic enquiries.

On the one hand, we must learn from the ones who already know. On the other hand, we must apply what we go on learning. For example, in order to understand a poem, in case we are not used to reading poetry, we will first have to familiarize ourselves with a large number of poems and observe which issues are discussed in aesthetic discussions on poetry. Secondly, we will have to learn which issues are discussed in relation to the author of the poem that we are trying to understand and face the rest of his oeuvre, for which we will have to proceed analogically, making

130*PG*, 79.

131*PU*, §531.

132This is what the Austrian understood as interpretation. Cf. *Ibid.*, §201.

133*Ibid.*, §531. We are reminded of T. S. Eliot's remark: "Genuine poetry can communicate before it is understood" (*Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1950), 200).

134*PU*, 465 (*Schriften* 1, 513).

135What Wittgenstein wrote about Drobil's sculpture to his sister Hermine gives us a wonderful taste of his aesthetic competence, cf. Michael Nedo and Michele Ranchetti, *Ludwig Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texten* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983), 215. Another proof of aesthetic competence would be to read loud a poem in such a way that it would please a possible listener or just oneself (*L&C*, I, 12).

comparisons among poems (poems from other poets will also have to be taken into account). Finally, we will have to develop the capacity to apply the learnt contents by practising (by the trial and error method, hoping that those who are already competent in that field will correct us)¹³⁶. Learning has practice as its base: other people's and ours. Tutorship and the direct experience with the more examples the better of what we are facing are the only way. No description can do as a substitute.

Wittgenstein put forward “dass es eine Auffassung einer Regel gibt, die *nicht* eine Deutung ist¹³⁷; sondern sich, von Fall zu Fall der Anwendung, in dem äussert, was wir „der Regeln folgen“, und was wir „ihr entgegenhandeln“ nennen”¹³⁸. This kind of rules, as the one that allows us to identify a poem of a specific author, can only be learnt by **practice**. Practice speaks for itself¹³⁹. It is practice the one that *shows* us the way and the one that *shows* our understanding. We learn how to use a word paying attention to other people 's use of it and prove that we understand it by applying it

136The same thing happens when we must learn to recognize a painting of a particular pictorial style. Johannessen has given the example of a mannerist painting (“Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge”, 163-164). First we will have to observe the more mannerist paintings the better. Then we must let ourselves be guided by experts in order to learn the essential characteristics of the paintings from that style. Finally we will have to participate in aesthetic enquiries on mannerism till we are able to apply correctly the concepts we have learnt.

Or a painting of a particular painter. This is particularly interesting when we have to distinguish a fake from an original. As Giovanni Morelli proposed in relation to Botticelli, it is about seeing similarities (paying attention to the details that are common to all his works) between paintings of the same artist. And to those similarities must be attributed some meaning (thus the difference between physical vision and mental vision established by Morelli, only the latter attributes meaning to the similarities, cf. *Italian Painters*, 2 vols., trans. Constance Jocelyn Ffoulkes (Londres: John Murray, 1900), 1: 35). Tilghman, making use of the investigations by Morelli and Roger Fry, explains very well what Wittgenstein meant by seeing similarities and how useful it is for art history – and for art and philosophy too– (cf. *Pero, ¿es esto arte?*, 132-135, 195-198). For instance, Fry put forward that seeing similarities between Cézanne on the one hand and Giotto and the early Renaissance painters on the other may enable us to appreciate Post-impressionism in a different way.

137Wittgenstein opposed practice to interpretation. If the first one is immediate and it does not need articulation, the second one is an intellectual activity aware of itself that needs articulation. As Johannessen puts forward, an interpretation or hypothesis cannot confer meaning because it can be interpreted itself, leading to a vicious circle. Practice, on the other hand, can, as we show in the main text (“Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge”, 172).

138PU, §201.

139ÜG, §139.

correctly. Following a rule is a praxis¹⁴⁰. In fact, it is practice, therefore, who gives words their meaning¹⁴¹: by constituting them¹⁴². After all, that is what Wittgenstein meant by his maxim 'meaning is usage'. This is how “concepts are inscribed in established ways of acting¹⁴³” which mediate between language and the world as a substratum. Practices are the transcendental conditions by which we experience the world and act in it¹⁴⁴. This is how Wittgenstein's philosophy privileges practical knowledge over the theoretical one.

This kind of competence is evident only when we are learning a concept or a rule, given that when we have learnt them we don't pay attention to how we did it. The aesthetic experience, due to the spontaneity of our aesthetic reactions provoked by the work of art (most times mere interjections and gestures that point out the non-propositional character of that knowledge¹⁴⁵) and its genuine character (since the work of art leaves us astonished, every reaction is the first one), becomes a model for the study of intransitive understanding¹⁴⁶. In particular, there are things that one can see in one's mind's eye, and thus know about, but which leave us speechless. We can thus know of them without being able to say anything intelligible about them. It is perhaps even difficult to say if we understand them ourselves. But in the manner we practice the art we may be in a position to demonstrate and to relate to this comprehension.

140PU, §202.

141 F, III, §317.

142In Johannessen's words: “The practice constitutes, but does not define the meaning of a term” [“Art and Aesthetics Praxis”, in *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, ed. Lars Aagaard-Mogensen y Goran Hermeren (Lund: Doxa, 1980), 85].

143*Ibid.*, 86.

144The Wittgensteinian concept of practice lead Johannessen and Tore Nordenstam to underline the transcendental aspect of his philosophy of language, cf. *Wittgenstein – Aesthetics and Transcendental Philosophy*, ed. Kjell S. Johannessen and Tore Nordenstam (Viena: Hölder,-Pichler-Temsky, 1981), and particularly in that volume, Nordenstam, “Intention in Art”, 130. Cf. also, Johannessen, “Art and Aesthetics Praxis”, 87).

145Johannessen emphasizes the fact that we need to use examples in order to communicate our aesthetic experiences is a gesture towards the impression provoked on us by the work of art (“Art and Aesthetics Praxis”, 89).

146For instance, it could throw light on the sense of a proposition (*L&C*, IV, 2).

Let's focus on the second reason. Let's remember that proposition of the *TLP* which identified Ethics and Aesthetics¹⁴⁷. Both belonged to the world of value, that is, they do not have anything to do with facts¹⁴⁸. This characteristic is especially obvious in art, given that it is aware of being a fiction, in fact, a ruled fiction, bridging the *PU*¹⁴⁹. We are far from being the first ones to point out Wittgenstein's philosophy of language's turn to art as something able to *show* the unsayable. Janik and Toulmin already indicated it in 1973: “the Tractatus becomes an expression of a certain type of mysticism that assigns a central importance in human life to art, on the ground that art alone can express the meaning of life. Only art can express moral “truth”, and only the artists can teach the things that matter most in life. Art is a mission. To be concerned merely with form, like the aesthetes

147*TLP*, 6.421. About this relationship, cf. Reguera, *El feliz absurdo de la ética*, 115-144.

148We agree with Barrett that language games and the distinction between the sayable and the unsayable established in the *TLP* are not incompatible (Cacciari shared this view, cf. *Hombres póstumos*, 26). Although expressions of value thrust against the limits of language, they belong to a language game with its specific rules (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 177-178). Even religious belief has its own language game. The believer and the non-believer move in different language games, that is why there cannot be, according to the philosopher, true controversies or contradictions among them (since they do not share the base). In the same way, the language game of the religious belief is different to the ones of theology and dogmatism.

Barrett accepts that the mature Wittgenstein does not speak of inexpressibility in relation to values. However, he points out that this has been substituted by the diversity of possible ethical points of view. None is better than another. None gets to the core of the issue because there is no such core. This diversity, asserts Barrett, is a consequence of that earlier inexpressibility and underlines it, freeing us from the adulterated image (*Ibid.*, 321).

149If at the time of the *TLP* Wittgenstein understood art as one of the few fictions (if not the only one) aware of itself, in the *PU* he explores ordinary language as fictional, since words wear the masks of the use we make of them, so that the meaning of each word depends on the scenario in which it is placed. The Austrian used fiction in order to understand our structures about reality because these are fictions too (*VB*, 85 [MS 137 78b: 24.10.1948]). We agree with Reguera: “the same role that for the first Wittgenstein had literary narrations had for the second one the innumerable examples and language games, in whose tireless description one has to track analytically and critically the usage or meaning of a term or concept. Literature or art, exemplism (the word in Spanish (“ejemplismo”) does not exist either) or game: the only way out from the logic of scientific reason. A half-way exit since the only actual exit from the circle is the awareness of the innumerable moves of rolling in it” (*El feliz absurdo de la ética*, 63 (footnote 42).

of the 1980s, is to pervert art”¹⁵⁰. We agree with Reguera: for the philosopher artistic creation was “a way of expressing vital matters and their sense more evocative than the ones of philosophy and science. (...) The language of art and literature, as the one of any moral fable, seems to be closer to feeling and intuition, and therefore to the sublime, with his linguistic model in negativity, consciously fictional, consciously absurd, decidedly critical in that sense”¹⁵¹.

It is worth underlining the large number of times, especially in *VB*¹⁵², in which the Austrian highlighted the connection between art, ethics and the meaning of life. Cyril Barrett explains Wittgenstein's literary taste by pointing out that he understood literary merit and moral value as inseparable¹⁵³. As Janik and Toulmin said of Kraus's approach, aesthetic form and ethical content of the work of art are two faces of the same coin¹⁵⁴. Art had to provide examples of moral behaviour: the only way to deal with ethics¹⁵⁵. As Reguera puts forward, “comics and westerns seemed to him a simple and easy type of moral teaching for the same essential reason as Tolstoi's tales and Tagore's poems: because they speak the sentimental and intuitive language (not necessarily rational) of life, in all of them he found more sense than in the frame of a so-called theory of ethics”¹⁵⁶. They offered him an indirect method of expressing ideas that he preferred to the speculative one, as he said of the Russian writer: “when Tolstoy just tells me a story he impresses me infinitely more than when he addresses the reader. (...) It seems to me that his philosophy is most true when it's latent in the

150 *Wittgenstein's Vienna*, 197. The inverted commas were suggested by the author.

151 *El feliz absurdo de la ética*, 62.

152 Cf. 10, 57, 58.

153 “Wittgenstein, Leavis and Literature”, 388.

154 *Wittgenstein's Vienna*, 179.

155 *Ibid.*, 198.

156 *El feliz absurdo de la ética*, 62. As the philosopher told Schlick: if anybody offers me a theory, I would say: No, no, that doesn't interest me. Even if the theory were true that would not interest me –it would not be what I seek. The ethical cannot be taught. If I needed a theory in order to explain to another the essence of the ethical, the ethical would have no value at all” (“Notes on talks to Wittgenstein”, *The Philosophical Review* 74, no, 1 (January 1965): 16).

story”¹⁵⁷.

However, this may lead to the delusion that on the one side there is the artistic language and on the other its moral value. We believe it is necessary at this point to go deeper into which kind of language art 'speaks'. More than 'speaking the language of life', we think that his language is silent enough not to interfere with the meaning of life. Or as Reguera says somewhere else, “art would show the mystical, without naming it, without speaking about it; or, better, because the mystical would show itself nameless and without a (logical) language in it”¹⁵⁸. Wittgenstein opposed the unpoetic mentality of philosophy to the veiled reality of art and religion: its “unpoetic mentality (...) heads straight for what is concrete. This is characteristic of my philosophy. Things are placed right in front of our eyes, not covered by any veil. –This is where religion and art part company”¹⁵⁹. Art's language is silent enough to maintain the veil that takes care of things¹⁶⁰ and its ethical dimension consists precisely of this. Art does not say, it *shows*¹⁶¹. And, once more, the work of art *shows* itself¹⁶². Nevertheless, art expresses a feeling. Yes, but how? Let's go back, as Barrett¹⁶³ did, to the Wittgensteinian paragraph from which he extracted the last sentence. It is a “feeling-expression” or a “felt expression”. That means: the way of expressing the feeling and the feeling itself are the same¹⁶⁴. In Johannessen's words: “it is more a question of grasping a feeling or an

157Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: A Memoir* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 38.

158*El arte de lo indecible*, 14. Cf. footnote 52 in the present work.

159*VB*, 8 [MS 109 200: 5.11.1930].

160The connection with Heidegger is obvious (cf. footnote 175).

161Wittgenstein used the verb '*zeigen*' to explain art's activity (despite the ironical character of the aphorism) in *VB*, 64 [MS 134 27: 10.-15.3.1947] and wrote to Engelmann that the inexpressible is inexpressibly expressed in Uhland's poetry, cf. en Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a memoir*, 7.

162*VB*, 67 [MS 134 106: 5.4.1947].

163“Wittgenstein, Leavis and Literature”, 390. The Irish points out how the feeling-expression combines the main truths of expressionism (art expresses feelings) and of formalism (art as an autonomous and self-contained construction).

164Wittgenstein himself made it explicit: “Cf. the mistake of thinking that the meaning or thought is just an accompaniment of the word, and the word doesn't matter” (*L&C*, IV, 2). He insisted on the fact that a picture tells us is itself and this consists of its own structure: cf. *PU*, §523 and *PG*, 165.

emotion internally related to its expression”¹⁶⁵. And this grasping is an experience. From this point of view one has to understand the adjective 'inseparable' used in the former paragraph¹⁶⁶. We could say: there is something *in* the showing that cannot be separated *from* the showing itself.

Let's be more precise. Art's language *can* be silent. Not all artistic forms take part in *showing*. For instance, think of patriotic poetry (a – sometimes subtle– version of propaganda). A poem can also say more than what it should if it undresses instead of giving shelter as a pronographic image. Paraphrasing Wittgenstein, for a poem not to say more of what it can, the expressed in it must be clothed from the heart¹⁶⁷. All talent loses its value if it is not used appropriately¹⁶⁸. We believe that the philosopher would agree with the distinction made by Peter Handke between those works of art that disrupt silence and those which transmit it without conserving it¹⁶⁹. Let's remember, for example, how the Austrian called our attention to the desire of every poet to communicate without words made explicit by Heinrich von Kleist¹⁷⁰. A true poet's silence is in his way of naming¹⁷¹. This is what Rainer Maria Rilke managed in the *Duino Elegies*¹⁷². The poet takes words away from the visible to deposit them in the invisible: “Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,/ Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –/ höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehts,/ oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals/ innig meinten zu sein”¹⁷³. Paraphrasing Cacciari, we cannot avoid talking to the Angel, and this impossibility transforms what we say in both the sense and the limit of language¹⁷⁴. The Angel is the limit of language. It is in

165“Philosophy, Art and Intransitive Understanding”, 237.

166 Hagberg very rightly gave jazz as an example (*Meaning and Interpretation*, 72) .

167VB, 62 [MS 133 6: 24.10.1946].

168*Ibid.*, 20 [MS 110 238: 30.6.1931].

169Handke, Peter. *Pero yo vivo en los intersticios*, trans. María A. Gregor (Barcelona: Gedisa, 1990), 89. We owe the reference to the paragraphs dedicated to Handke by Puelles in *El arte de lo indecible*, 61-62.

170VB, 23 [MS 111 173: 13.9.1931].

171 Cf. footnote no. 53.

172Hiperión, Madrid, 1999.

173*Ibid.*, 96.

174*Krisis*, 178.

language itself as its limit, there are words for the Angel in Rilke's elegies just as there are words for ethics in the *TLP*. We talk to the Angel without extending his existence outside the poem. It is never said what the Angel is, but one talks/says to him¹⁷⁵.

Art's silence is possible because it participates in animality¹⁷⁶: it is a consequence of the wild animal that there is within 'all great art' (to put it in Wittgenstein's words) and that Wittgenstein, acknowledging for the umpteenth time his limitations, admitted he did not find in the house he built for Gretl¹⁷⁷. The philosopher did not find the animality of a musical piece in its melody, but in what made it deep¹⁷⁸. In the same way, many times, Wittgenstein pointed out that it's not our thoughts that shine, but a light that shines on them from behind¹⁷⁹. Language, said Wittgenstein, is not a product of reasoning¹⁸⁰. To acknowledge our animality is to acknowledge our limits. For example, gaining awareness of the fact that there is a part of our knowledge that is non-propositional, as we have explained earlier.

Let's go back to our reflection about the Wittgensteinian use of aphorisms. This, together with the mental experiments that sprout from his mature philosophy (answered –adequately or wrongly– and unanswered questions, metaphors, comparisons, etc.), indirectly makes us face the limits of language –that is, our own limits– due to its rhetorical character¹⁸¹.

175Rilke's showing is similar to the Heideggerian unconcealment. In the work of art, entity is revealed by the unconcealment of Being [Martin Heidegger, *Caminos de Bosque*, trans. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2003), 25]. Art is able to relate (with respect, that is, the only possible way) to what remains concealed, from where truth unconceals itself. We will get back to this in the next chapter.

176Wittgenstein's concept of animality has not been completely studied yet and it would be worth the work of a complete dissertation. Janik has studied the influence that Spengler (*Assembling Reminders*, 205-224) and Weininger ("From Logic to Animality, or How Wittgenstein used Otto Weininger", *Nómadas* 4 (julio-diciembre 2001) had on this concept of Wittgenstein.

177VB, 43 [MS 122 175 c: 10.1.1940].

178*Ibid.*, 43 [MS 122 175 c: 10.1.1940]. Wittgenstein insisted on the need to go deep down (*Ibid.*, 71 [MS 134 180: 27.6.1947], 84 [MS 137 73b: 25.7.1948]). One had to deal with one's own animality. And this animality connects to the mystical. What seemed to float over the world of facts is animalized. It happens to be anchored in our own darkness (cf. what Reguera says on this: *Ludwig Wittgenstein*, 238-240).

179VB, 75 [MS 136 80a: 8.1.1948].

180ÜG, §475.

181This thesis was proposed brilliantly by Gabriel in relation to the last propositions of the

Wittgenstein said time and again that one has to recover the astonishment towards language and what surrounds us¹⁸² (in fact, the first thing would be a way to get to the second goal). One of the main features of art is its capacity to get us to look at reality from fresh points of view. That is what he tried by the diverse type of tools that he used in his later philosophy. His remarks aim at winking at us. They had to reach us directly in order to transform us: or to help us realize the need of the conversion¹⁸³. Aware of the complexity of the real, rhetoric does not try to encircle it in its totality. Let's make use of the thesis developed by Hans Blumenberg in *The Realities which we live in*¹⁸⁴: by not having to do without details in the benefit of a global perspective, rhetoric is able to divest reality of its obvious character in order to present it afresh. This is why art can be understood as a model of the way in which we must relate to what surrounds us and of facing our limits, since it makes us notice our own rhetorical character. (However, art will have to face too the difficult task of leaving behind the veils that it acquires. If it does not do it, returning to Handke, silence is spoiled.)

We have seen how for Wittgenstein to carry on an ethical life meant to live a happy life¹⁸⁵. And this meant to live in such a way that problems did not even come up¹⁸⁶. The whole of Wittgenstein's philosophy rests on action. Given that art is creation, action in itself, it is not surprising that he gave it such a privileged role. In fact, due to its fictional character, art offers a view of reality from the perspective of eternity. This is what Wittgenstein meant

TLP. The thinker established explicitly the ethical character of Wittgenstein's aphorisms: despite being untrue (and precisely because of it) they manage to thrust against the limits of language showing the way to see the world from the right perspective (“¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein”, 137-139).

182“In order to marvel human beings –and perhaps peoples– have to wake up. Science is a way of sending them off to sleep again” (*VB*, 7 [MS 109 200: 5.11.1930]). The scientific one is just a perspective among many (as the religious one, for instance) from which to look at and relate to the world. Wittgenstein insisted that scientific explanations are just clear and ordered presentations of phenomena (cf. Brian McGuinness, *Wittgenstein: A Life. Young Ludwig (1889-1921)* (Berkeley: University of California Press, 1988), 314-315). Let's remember the propositions 6.371 y 6.372 of the *TLP*.

183*VB*, 25 [MS 112 223: 22.11.1931]

184Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben* (Stuttgart: Reclam, 1981).

185The connection with Aristotle is obvious.

186When there are no questions left (cf. *T*, 89 (25.5.15), *TLP*, 6.52).

when he stated that the work of art was the object seen *sub specie aeternitatis*¹⁸⁷. This also is a reason why art can be ethical¹⁸⁸: if it manages to offer the view from eternity, it resembles the good life, that is, the world seen *sub specie aeternitatis*¹⁸⁹. Our attitude towards the work of art, contemplative and disinterested, can throw light upon how we should look at the world in order to live a happy life. About ethics we said that the miraculous is a way of looking. In the artistic field, the miraculous is a **way of showing**.

**

Recapitulating, art is the game of the unsayable. Why a game? Because it is internally circumscribed and generates its own range of possible moves, that is, it is autonomous and self-sufficient¹⁹⁰. Furthermore,

187T, 140 (7.10.16).

188We are not entering the religious dimension, which has been taken care of by Ilse Somavilla in his analysis of the epistolar fragment by Wittgenstein collected in *Licht und Schatten. Ein nächtliches (Traum-)Erlebnis und ein Brief-Fragment* ("El ser humano en la campana de cristal roja", in *Luz y sombra. Una vivencia(-sueño) nocturna y un fragmento epistolar*, ed. Ilse Somavilla, trans. Isidoro Reguera (Valencia: Pre-Textos, 2006), 89-102.

189*Ibid.*, 140 (7.10.16). We agree with Reguera: the identification between ethics and aesthetics is not only negative (for being unsayable and belong to the sphere of silence), but positive (both of them offer the view from eternity) –cf. *El feliz absurdo de la ética*, 115-116 (we recommend the footnote no. 5 (p. 116), where Reguera criticizes Tilghman's approximation to this relationship in *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*). Therefore Wittgenstein wondered about whether the artistic contemplation is not that of the happy eye (T, 20.10.16). The Schopenhauerian echoes are evident here too (*The World as Will and Representation*, §37).

190On the Wittgensteinian notion of language game and about the parallelism between languages games and artistic styles, cf. *Meaning and Interpretation*, 9-44. Hagberg shows that the main features of language games are there in particular artistic styles, from Paul Cézanne's artistic program to that of Anton Webern. Cézanne's paintings establish their own range of possible moves. That field allows us to distinguish a painting by the French and a fake or that of other artist. Therefore, the limits of artistic styles are also determined from within. We find Hagberg's artistic examples of the examples given by Wittgenstein in *PU* (§23) of the diversity of languages games particularly interesting. For instance, Hagberg compares the game of 'describing the appearance of an object, or giving its measurements' and the series that Claude Monet did on the Rouen Cathedral (in which the same object changes apparently according to external conditions, for example lighting conditions). We believe that this makes the parallelism established by Hagberg between language games and artistic styles broader. Let's consider another parallelism given by the American. He gives Rilke's letters on Cézanne [*Cartas sobre Cézanne*, trans. Nicanor Ancochea en colaboración con Kim

it is aware of it¹⁹¹. As Reguera explains, it is “a game aware of being a game, that is, aware of being limited by its (fictional) rules, which knows that it is art just because it is called or they call it like that, with no major pretensions of self-grounding and especially of indoctrination”¹⁹². We believe that Wittgenstein's stand was close to the young Nietzsche's conception of human existence as something only justified aesthetically¹⁹³. One has to live being aware of the inappropriate usages we make of our constructions, highlighting their artificial, that is, fictional character. Then what else if not art?

Let's close the circle. Art is able to do this because it is a practice. And, as any practice, it is custom and technique¹⁹⁴. As custom, it is a space of creativity shared by a cultural community with a specific cultural taste, collective memory and history in common. Art is socially woven: our aesthetic understanding depends on our concepts, constituted by the practices that include them, these being a part of the set of practices established and carried out by a particular culture in a specific historical period. At the same time, art is a technique by which we face reality in a specific way. That is, art is a way of representation¹⁹⁵. Both aspects are linked by the usage of a rule: by the usage established by the *form of life* of a culture we represent which surrounds us, connecting language and the world. In Tore Nordenstam's words, “our world is a world of practices. Our

Vilar, ed. Clara Rilke (Barcelona: Paidós, 2000)] and Béla Bartók's incorporation of Hungarian folk themes into the structure of the quartet as examples of the language game 'translating from one language into another' (in the first case the translation is from the visual language into the verbal one and in the second case from a musical language (or idiom) into another). What Rilke wrote on Cézanne is not an artistic style in itself, but a language game within Rilke's literary program. The same could be said about the musician's case.

191Cf. footnote no. 41 in *El feliz absurdo de la ética*, 62-63.

192*El arte de lo indecible*, 14. It may be better to speak of possible moves instead of rules.

193Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2007), 69. The aesthetic experience helps us to get the view from eternity required by ethics. Both the world and ourselves become eternal (we will get back to this while talking about the masks lived by Schiele in the following chapter).

194Johannessen explains in great detail these two aspects of practice and their connection in “Art and Aesthetic Praxis”, 83-85.

195The connection with Panofsky's concept of 'symbolic form' is obvious.

practices may be said to constitute the limits of our world”¹⁹⁶. Therefore, an artistic practice is a way of seeing the world that implies certain limits to what is intelligible to us.

0.4. Our task.

We are not going to focus on Schiele's oeuvre chronologically. We don't believe that Schiele's program developed in a straight line. It is obvious that this is not case with any artist¹⁹⁷ but we believe that it is especially not true of Schiele. One of the main reasons for this could be how young he died. He just painted seriously for a period of ten years¹⁹⁸, so what we look at in his final works actually constituted the beginning of his career. We do agree that the year 1910 was a breakthrough for his painting¹⁹⁹. What everybody recognized as Schiele's style starts from then. We are not going to focus Schiele's paintings systematically either. In the same way as Wittgenstein dealt with things from different points of view, we will return time and again to the same paintings, looking at them from varied points of

196“Intention in Art”, 130.

197Cf. what Schönberg had to say about his own development in “My Technique and Style”, en *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, ed. Leonard Stein, (Berkeley: University of California Press, 1984), 110.

198This was also the case of Vincent van Gogh. It is obvious, however, that they are different cases. Van Gogh took up painting when he was twenty seven years old. Schiele was just one year older when he died.

199Cf. Jane Kallir, *Egon Schiele. Life and Work* (Nueva York: Harry N. Abrams, 2003), 55-89 y *Egon Schiele's Portraits*, 29-78. Comini distinguishes four phases in Schiele's career in relation to his portraits: the works before 1910 (influenced by the Secessionist style), the ones between 1910 and 1914 (centered on the self, the background consists of a void), the ones between 1914 and 1916 (return from the void and development of some of his pictorial resources) and finally those he did in the last two years of his life (when Schiele, according to Comini, had abandoned emotion for composition, subjectivity for objectivity). We think that this division depends on the artist's biography and that it does not pay enough attention to his use of pictorial resources. On top of that it is a teleological approach that tries to explain his oeuvre from his final paintings and movements in life. Furthermore, it does not take into account his landscapes (so important in his oeuvre, as Smith showed in *Between Ruin and Renewal*). We believe it is not right to subdivide so much such a short artistic career. There were resources that the painter mastered early and that he did not use later on, falling into traps already overcome. Therefore we do not focus on his work chronologically, but paying attention to the paintings themselves.

view and making connections that do not intend to cover all their possibilities²⁰⁰.

Taking into account the capacity of art to express the unsayable, we will focus on **how**²⁰¹ Schiele's figures' forced acrobatics *show* in silence. Aiming at being coherent with Wittgenstein's respect for the mystical, we don't attempt to reveal what they *show*, but how they do it²⁰²: on the one hand, the ways of showing that he developed and, on the other hand, the resources he used to reach the non-propositional, which is to say, his pictorial syntax. In order to do this, we should be doubly careful: firstly, we don't want to be violent towards Schiele's paintings, imposing words on them; secondly, we are aware that we must also share their silence. We intend to *show* and not to *say*; and to *show* within paintings themselves: there, where the sharp vertical threatens all horizons and the light coloured by Gothic, stained glass windows disappears. This is how our insistence on the formal analysis must be understood, since only from this point of view can one stay within the field of showing: However, given how slippery the path is, one must always be aware of where the banister lies.

200As it will be made clear later, we are going to persuade. But we are aware of it. We offer a point of view from which to look at Schiele's paintings. This is not the only one possible. In fact, we alone offer several points of view. Let's remember that Wittgenstein struggled in order to expose Freud's pretentious persuasion (cf. Winch, *Studies in the Philosophy of Wittgenstein*, 15).

201We refer to the Wittgensteinian term (cf. *TLP*, 3.221, 5.552, 6.44). We won't deal with the "what", but with the "how".

202Taking into account Benjamin R. Tilghman's parallelism between the dichotomies appreciation/the-tremendous-in-art and aesthetics/art (*Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, 86-99), we are going to stay within what lies within aesthetics and appreciation: we will focus on the aesthetic qualities (colors, textures, lines, stains, ...) of works of art, but not on their meaning. The tremendous in art, Wittgenstein himself made it explicit, cannot be evaluated (*L&C*, I, 23). Making use of Kant and Schopenhauer, Peter Lewis dedicates an article to the Wittgensteinian notion of the tremendous in art that appears in the paragraph mentioned above ("Wittgenstein and 'the tremendous things in art', in *Wittgenstein and the Philosophy of Culture: Proceedings of the 18th international Wittgenstein Symposium (13th to 15th August 1995, Kirchberg am Wechsel (Austria)*, ed. Kjell S. Johannessen y Tore Nordenstam (Viena: Hölder-Pichler, Tempsky, 1996), 149-161). The American tries to distinguish between the tremendous from what it isn't using the difference between the beautiful and the sublime and the notions of genius and character of the German philosophers. We believe it is a good approximation. His comparisons between a tremendous work of art (he distinguishes between tremendous art and art that isn't tremendous, that is just good) and the standard metre and between the absolute and relative sense of ethical (differentiated by Wittgenstein in *L*) and aesthetic expressions.

Although most probably we do not share Wittgenstein's rigour, we have tried to care as much about the form this dissertation has taken as he did in the *TLP*. Our dissertation has two chapters. 'Ways of showing', the first one, studies the different ways in which Schiele managed to show through his canvases and drawings. The second one, 'Pictorial idea', examines minutely the artist's pictorial language. Both are divided into sections, and these into specific sub-sections, in which Schiele's resources are studied separately and in relation to the proposals of other *Kakanians* who contributed with their ethical razors to make the surrounding papier-mâché scenario fall to pieces. How not to connect Schiele's exposed figures and the architect Adolf Loos' battle against ornamentation? Isn't Karl Kraus' attack on the feuilleton²⁰³ (the fact that he just reproduced what he criticised in order not to add words to the horrifying in itself) close to the silent exposure of our painter's oeuvre? Isn't Arnold Schönberg's concern for the musical syntax present in our artist's pictorial syntax? Let's remember Wittgenstein's remarks on how the words used in aesthetic judgements and taste depend on the culture to which we belong, given that each language game is backed up by a whole culture²⁰⁴. If to analyse our judgements we have to pay attention to the surrounding, in order to understand Schiele's oeuvre we must take help from his contemporaries²⁰⁵. This, nevertheless, will be done briefly and occasionally, according to the needs of our discourse (given that the cultural, artistic and historical context of the fin-de-

203Cf. Kraus' ("Heine und die Folgen", 36 reprinted from *Die Fackel* (april 1910) in Karl Kraus, *Heine und die Folgen: Schriften zur Literature* (Stuttgart: Reclam, 1986), 34-71) and Schorske's (*Fin-de-siècle Vienna*, 9) descriptions of the art of the feuilleton.

204L&C, I, 26.

205However we believe that making comparisons between the painter and foreign artists and thinkers from the same period and from other periods of time is most interesting. We share Georges Didi-Huberman's interest on anachronism (cf. *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008). But we just make use of it a few times –like when we compare some of the clothing that Schiele used to dress his monks with that of the protagonist of Stanley Kubrick's film *A Clockwork Orange* (Madrid: Warner Home Video, 2001). We have also referred to foreign artists in specific occasions, among them, Auguste Rodin or Van Gogh. We already indicated how interesting this could be while talking about the light that according to Fry early Renaissance could throw on Post-impressionism (cf. footnote no. 136).

siècle Vienna was studied in detail in my Master's thesis²⁰⁶ and what we intend to do here is something else).

However, our approach does not decontextualize. Although Schiele's different resources are treated separately, the totality of each individual painting is always kept in sight, and, in fact, we try to keep in mind his whole oeuvre in each little section of our analysis. That is why we are all the time comparing his different paintings and relating (also differentiating) the resources he mastered, so that it is a set of resources (or a painting) that guides us to understand the role of others. We are taking the key to syntax from pragmatics' hands. It is the painter's use of elements and pictorial connecting resources that is guiding our research.

Our approach is going to keep its distance from the approach of certain authors that are inside what could be called the 'Wittgensteinian aesthetic tradition', who have opted for ignoring the philosopher's direct remarks on art and aesthetics, staying within his philosophy of language²⁰⁷, while considering aesthetic problems²⁰⁸. We will also distance ourselves

206Carla Carmona Escalera, "La escalera de Egon Schiele: ética y experiencia de la pérdida de referencia en el lenguaje" (Master's thesis, Department of Metaphysics, Contemporary Philosophy, Ethics and Political Philosophy, University of Seville, 2007).

207We agree with Hadot: speaking of Wittgenstein's philosophy of language involves going against the philosopher's will (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 82).

208In order to explain art's role in Wittgenstein's philosophy we are going to take especially into account those times in which the philosopher dealt explicitly with it. Apart from the remarks on art spread over his works, among which it is worth mentioning those from *PU*, *TLP*, *Philosophical Grammar (PG)*, *The Blue and Brown Notebooks (BB)* [*Los cuadernos azul y marrón*, trans. Francisco Gracia Guillén (Madrid: Tecnos, 2003) or *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung. Schriften 5*, ed. Rush Rhees, trans. Petra von Morstein, 7-282] and *Z*, and those collected in *VB*, Wittgenstein lectured on Aesthetics on two occasions. The first one was the last one in the series of conferences called 'Philosophy for Mathematicians' from 1933 transcribed by George Edward Moore (*Philosophical Papers (M)*, (Londres: Allen & Unwin, 1959), 312-15) and Alice Ambrose (*Wittgenstein's Lectures. Cambridge: 1932-35 (A)*, (Oxford: Basil Blackwell, 1979), 34-40). The second one was the series of four conferences known as *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief (L&C)*.

Among those who have made use mainly of Wittgenstein's philosophy of language (due to their well-known and important contributions to aesthetics, it is worth mentioning Virgil C. Aldrich [*The Philosophy of Art* (Nueva York, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963)], Stanley Cavell [*Must we mean what we say?* (Nueva York: Cambridge University Press, 1976)], Allan Tormey [*The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics* (Nueva Jersey: Princeton, 1971)], Morris Weitz ["The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, no. 1 (1956): 27-35; *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism* (Chicago:

from the ordinary conception of Wittgensteinian aesthetics, given that we are not going to focus on the analysis of the linguistic expressions of the viewer's aesthetic appreciation of the work of art while contemplating it. Although we accept that the Austrian did philosophy of language and that his aesthetic concerns started from that field²⁰⁹, it is not true that he only directed our attention to the path of the analysis of the verbal language that takes place in aesthetic expressions for our aesthetic enquiries. Wittgenstein was concerned with *what takes place* (and not just at a verbal level) in art criticism²¹⁰.

What Wittgenstein was mostly interested in was the occasion in which the aesthetic expression took place²¹¹. If we take into account that the philosopher considered the aesthetic dimension of human life to be an especially favourable domain for the understanding of intransitive knowledge, as we indicated in the previous section, it doesn't make sense to

University of Chicago Press, 1964)] and the already mentioned Wollheim and Tilghman –we highly recommend the latter's "Wittgenstein and poetic language", *Philosophy and Literature* 27 (2003): 188-195, where he uses Paul Valéry to illustrate what Wittgenstein meant by the secondary meaning of a word and how it is common in art) have been criticized by Kjell S. Johannessen for not paying enough attention to his writings on art and aesthetics ("Art and Aesthetic Praxis", 81-83). On the other hand, Johannessen uses exemplary Wittgenstein's texts on art and aesthetics, emphasizing the light they throw on the process of concept formation (fundamental for understanding the concept of intransitive knowledge, as we have seen) and on the notion of cultural taste (the historical aspect of aesthetic games).

209A large part of the philosopher's aesthetic remarks focus on our usage of language in our encounters with works of art. Wittgenstein tried to polish the way in which we talk about art, to free it from absolutes such as 'the beautiful', moving away from the philosopher's usage to the ordinary one. When we theorize, we get entangled in statements like "this is beautiful" when in fact a valid aesthetic expression is closer to an interjection (verbal or gestural) brought out by the direct encounter with a particular work of art: "In order to get clear about aesthetic words you have to describe ways of living. We think we have to talk about aesthetic judgments like 'This is beautiful', but we find that if we have to talk about aesthetic judgments we don't find these words at all, but a word used something like a gesture, accompanying a complicated activity" (*L&C*, I, 35). Cf. the part that Reguera dedicates to the aesthetic lectures in his introduction to his Spanish translation of *L&C* (*LC*, 9-24).

210As it was pointed out by Cyril Barrett in his contribution to "Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics", *British Journal of Aesthetics* 7, 2 (April 1967): 159. It is worth highlighting that the Irish wanted to deal with Wittgenstein's thought as an art critic (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 17) and that he stated that Wittgenstein worked on ethics as an art critic in search of a general agreement by examples (*Ibid.*, 86).

211*L&C*, I, 5.

state that he was just interested in our aesthetic expressions. We will analyse Egon Schiele's pictorial language by making use of Wittgenstein's philosophy. We will do philosophy of language, not of verbal language, but of a pictorial one. Our goal is to lay bare the aesthetic grammar in which Schiele expressed the unsayable, and to do so we will look closely at his aesthetic practice. Just as Benjamin R. Tilghman said of O. K. Bouwsma²¹², we are not interested in finding out exactly what Wittgenstein said, nor do we intend to say anything new about his philosophy. We want to make use of his conception of philosophical problems and varied skills. We will try to rearrange the elements of Schiele's paintings in order to make evident some relations and connections that seem to have passed unnoticed by many of the spectators of his oeuvre. As the philosopher said, this is the very purpose of philosophy. We are not going to provide any new information, but make use of what exists in order to illuminate it with the help of Wittgenstein's philosophical practice²¹³.

In order to justify our position we start from the conviction that the same kind of analysis that can be applied to one kind of language can be applied to another one, with some adaptations –of course²¹⁴. In fact, although Wittgenstein in *L&C* (his most well-known text on aesthetics) focused on the analysis of verbal language, he indicated in his aesthetic

212“Perspective, Painting and the Look of the World”, en *Wittgenstein and the Philosophy of Culture*, 321.

213PU, §109.

214It must be clear by now that we disagree with those that do not consider art as a language, as is the case with Susanne Langer [*Feeling and Form*, (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953)]. Garry Hagberg pertinently criticizes Langer's approach by making explicit the points in which it differs from Wittgenstein's conception of art in “Langer's Tractarian Aesthetics”, in *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), 9-17. Although Langer based her arguments on the *TLP* too for developing her theory of art, the fact that she did not admit art's linguistic character separates our approach from hers radically. In brief, Langer put forward that art begins walking where (verbal) language stops because it cannot continue. The philosopher distinguished between the discursive character of language and the non-discursive, or art. If language cannot reach out to feelings (the Wittgensteinian world of life, inexpressible discursively), art can. Therefore, in Hagberg's words, “the line of demarcation between the two thus corresponds to the limit of the sayable”, given that art shows what language is unable to say (*Ibid.*, 15). If we consider –as we do and is all too common– literature, indeed poetry or drama (verbal), as art, Langer's point is evidently mistaken.

lecture included in 'Philosophy for Mathematicians' and in the Manuscript 156a (MS 156a) from 1932-4²¹⁵ that a valid approximation towards the aesthetic enquiry was the reflection on a specific work of art (and not just on what we say about it). Johannessen has pointed out this second route in his study on the field of application of the Wittgensteinian aesthetics²¹⁶. The Norwegian calls our attention to the fact that Wittgenstein referred by aesthetics to four different things: the traditional philosophy of art that he criticized so much, the critical reflection upon a work of art, the reflection upon our usage of language in aesthetic experiences and an empirical-psychological science about the beautiful²¹⁷. We will focus on the second case, exposing the Wittgensteinian discourse by making use of Johannessen's piece.

Let's study the relevant paragraphs from Moore's transcription of the lecture from 1933. "All that aesthetics does is 'to draw your attention to a thing', to 'place things side by side'. He said that if, by giving 'reasons' of this sort, you make another person 'see what you see' but still 'doesn't appeal to him', that is 'an end' of the discussion"²¹⁸. Let's leave aside the fact that it highlights that all discussions have an end (a main issue in Wittgenstein's mature philosophy)²¹⁹. This paragraph makes a certain use of the term 'aesthetics' that has been mostly ignored. Wittgenstein was referring by aesthetics to the critic of a work of art. The paragraph throws light on an approximation to art based on the analysis of the aesthetic qualities of a specific work of art. It seems that Wittgenstein was even more explicit: "What aesthetics tries to do... is to give reasons, e.g. for having this word rather than that in a particular place in a poem, or for having this musical

²¹⁵Wittgenstein Source: Bergen Facsimile Edition (BFE), ed. Alois Pichler en colaboración con H.W. Krüger, D.C.P. Smith, T.M. Bruvik, A. Lindebjerg y V. Olstad. Wittgenstein Archives at the University of Bergen, Uni Digital.

²¹⁶"Wittgenstein and the Aesthetic Domain", 13-24. We owe Johannessen all the quotations from the manuscript, since we didn't have the pleasure to work with the original.

²¹⁷*Ibid.*, 23.

²¹⁸*M*, 315.

²¹⁹This is too the case of ethics. Ethics can only be shown by examples. If this is not enough, nothing else can be done. There is no point in talking (cf. Barrett, *Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 95).

phrase rather than that in a particular place in a piece of music”²²⁰. Something similar is repeated in a couple of paragraphs from the above-mentioned manuscript²²¹. He gave as examples of an aesthetic instruction “showing somebody the sketch of a master and how he then modified it”²²² and stated that “the aesthetic criticism of an art work draws our attention to certain features. By comparing the work with others, describing it in terms of comparisons to other processes etc., it says something like: pay attention to this climax, etc.”²²³.

We will aim to *show* what we see, calling attention to specific qualities of Schiele's oeuvre. We will proceed analogically, 'placing things side by side': for example, a figure undressing in a specific way and another one doing it in a different way²²⁴. We will try to give reasons that explain why in some cases Schiele's figures sit on a chair and in other cases they don't need the seat to sit themselves. We will reflect upon the necessity of a jumble of clothes lying on the lower part of the composition. We will study the similarities between the role of that jumble and a tiny shoe which manages to locate a figure. We will contrast sketches and finished works. And for all this we will make use of Wittgenstein's philosophy, which we take as an example of practice.

One shouldn't ignore that one of the meanings of the German term '*Bild*' (by which Wittgenstein referred to our representations of reality –by which we relate to it) could be 'painting'²²⁵. As we said earlier, our painter's works, and painting in general, are, after all, representations: *ways of*

220*Ibid.*, 314.

221Taking into account that the manuscript is from the same period as the lecture from 1933 and the similarity among these commentaries and main points of that lecture, Johannessen suggests the possibility that the former were part of the notes that Wittgenstein took for the latter (“Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, 19).

222MS 156a, 53-54.

223*Ibid.*, 54-55.

224This kind of comparisons are aesthetics justifications or explanations (cf. *BB*, II, 17 – brown notebook).

225That doesn't mean that we agree with those who have opted for that possibility in order to translate what Wittgenstein meant by “*Bild*”. On the other hand, we believe that the Hertzian and Boltzmannian roots of the Wittgensteinian usage of this term pointed out by Janik in *Assembling Reminders* are correct. In fact, in the proposition 4.01 of the *TLP*, the Austrian put forward a parallelism between the terms “*Bild*” and “*Modell*”.

showing. We have seen that there were many occasions when the philosopher compared his task to that of the artist. In the same way as Wittgenstein focused on our verbal representations, we are going to deal with the pictorial ones. If the philosopher insisted that meaning is in usage and that there is no possible definition of the beautiful (but that use and therefore the meaning of beautiful varies from one context to another), we will study the meaning of a particular vertical line within a specific painting, or the use of the yellow colour in a painting and not in another. By meaning we understand usage: what the vertical line does in a particular context, how it is being used, what is its function. By this *grammaticalisation* we will deal with the Austrian painter's syntax. Ours is going to be a logico-grammatical inquiry²²⁶. That is, if Wittgenstein proposed that one has to work from aesthetic interjections because they are typical qualities of *aesthetic reactions*²²⁷, we will unravel the paintings' interjections. This take us, as viewers, to declare ourselves, that if words are deeds²²⁸, brush-strokes on a canvas are even more so. If the meaning of a term is its emphasis, we are going to search for that emphasis among the painter's pictorial resources. We will analyse Schiele's pictorial “language games” (his games of line, colour and composition) taking into account that the meaning of a term is conferred by usage –that meaning is something to be filled, understanding each painting by the artist as an 'activity' or 'occasion' that confers meaning to what takes place within it.

And that 'activity' is within a practice that constitutes a program. As Nordenstam explains in relation to Mondrian's oeuvre, a painter's artistic program is a result of the continuous search for the most appropriate expression²²⁹. We will try to *show* Schiele's program by paying attention to

226As it has been put forward by Johannessen (“Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, 30-35) in relation to Wittgenstein's notion of grammatical explanation (*L&C*, II, 18; *PU*, §90).

227Wittgenstein called our attention to the games in which aesthetic expressions take place, to the occasions on which they are said (*L&C*, I, 5). Johannessen emphasizes it and reconstructs the Wittgenstein notion (“Wittgenstein and the Aesthetic domain”, 26-29).

228Cf., *PU*, §546; *VB*, 53 [MS 179 20: ca. 1945].

229“Intention in Art”, 134-135.

each painting, having his complete works as a background and by making use of his contemporaries' respective programs. We insist upon the fact that Schiele most likely was not aware of much of what is going to be 'described' (in Wittgensteinian terms) here. Artistic programs are not developed according to a conscious decision of the artist. It is not about an idea or a set of ideas carried out plastically, but it is inseparable from the creative process itself. The program is the process, the search for the adequate form, as Nordenstam pointed out.

If we remember that Wittgenstein understood that human thought was analogical at bottom and that he highlighted imagination's role in the scientific task to the extent of stating that the scientist, more than a discoverer, is an inventor, our move from the verbal language to the pictorial one must not look so strange. Furthermore, the work of art is free from the impoverishing quality that Wittgenstein attributed to our concepts and of the characteristic impulse of our theories to declare themselves as applicable to the totality as a whole. In fact, Schiele's art stops at details.

It is not just that our analysis is going to be based on Wittgenstein's philosophy. We intend our attitude to be Wittgensteinian. In Wittgenstein's terms, we are going to be *appreciators of the material*²³⁰. Ours is going to be an *aesthetic reaction*. We understand philosophy as an activity, a *praxis*²³¹. We want to do applied philosophy, in this case philosophy of the pictorial language. We will try to keep our approach free of metaphysical ills and to gain awareness about how we are using it in each moment. Our way of proceeding intends to offer an aesthetic explanation to why what takes place before a painting by Schiele in fact does do. That is, we wish to sketch the

230L&C, I, 19.

231Toulmin set out that Wittgenstein's critique of traditional philosophy extended just to speculative philosophy and not to practice philosophy, going back to the Aristotelian concept of "*phrōnesis*" and reminding us that for the Greek philosopher the conclusion of a practical syllogism was an action (cf. "Wittgenstein and the Revival of Practical Philosophy", en Johannessen y Nordenstam, *Wittgenstein and the Philosophy of Culture*, 9-17).

riddle of our perplexity²³². We will try to give an explanation that clicks²³³: that satisfies our astonishment before the painter's oeuvre, that persuades²³⁴ and that is always reflected in examples taken from his paintings –and sometimes in comparisons of the artist's works with those of other artists. We will attempt all this without any pretension of theorising, keeping in mind that a definitive and unique explanation is not possible. We are not searching for an appealing explanation of the kind 'This is really only this'²³⁵ that Wittgenstein criticised so much. Ours is just a game with a specific set of rules; a language game justified just by our *being human, all too human*. We propose to look at things *in a painterly way*, and from another point of view, things on which our philosopher insisted so much. We hope to understand why things too –and, in this case, Schiele's oeuvre– look at us *in a different way*. To do so we will let the work of art be our teacher.

However, we don't give up objectivity. We are not giving a psychological explanation. We are not concerned about the viewer's reaction before Schiele's oeuvre, but that of the work of art that impresses us. As Barrett has highlighted, the aesthetic puzzles are objective as long as they are due to the work of art²³⁶. Obviously, the subjective aspect remains: the work of art leaves an impression *on us*. Thus the distinction made by Wittgenstein between directed and physiological reactions. Our aesthetic reactions are directed²³⁷, they point out towards something, but they cannot be causally explained (like a stomach-ache). If the door of a building seems too high to us, it doesn't mean that our displeasure will stop if we lower it²³⁸. The aesthetic explanation, as Barrett points out, takes the form of a

232About the Wittgensteinian aesthetic explanation, we recommend Reguera's presentation in his introduction to his translation of *L&C* (*LC*, 21-24).

233“You might say the clicking is that I am satisfied” (*L&C*, III, 4).

234Cf. *Ibid.*, III, 35, 37. Johannessen explains that demonstrative ('to draw our attention to something') and comparative ('to place things side by side') uses of language involve persuasion (“Wittgenstein and the Aesthetic Domain”, 33).

235*L&C*, III, 22.

236The Irish philosopher focused the problem of objectivity in Wittgenstein's aesthetics in his contribution to “Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics”, 158-163.

237*L&C*, II, 18.

238*Ibid.*, II, 10-15.

criticism, as does the expression of displeasure²³⁹, but not of a prediction (as the psychological explanation does)²⁴⁰. “An aesthetic explanation is not a causal explanation”²⁴¹. “There is a 'Why?' to aesthetic discomfort not a 'cause' to it”²⁴². We know that it is correct because it satisfies us. It's close to the experience of searching for the right word to communicate something. When it comes to us, we are certain that this was the word we were looking for²⁴³. This degree of satisfaction is the desired one by the aesthetic explanation. Before a painting by Schiele that disturbs us, we state, for example, that a jumble of clothing is too high (so it doesn't manage to offer a context to the figure) in comparison to others from other compositions that, by being in the right place, *click* by themselves. We don't say, however, where the element that upsets us should be placed. We merely *show* what annoys us by putting it in relation to Schiele's program, to the rules of his language game. We say: “Too high!”. This sort of explanation is the one that we hope will persuade the reader/viewer and within which we wish to have stayed.

239*Ibid.*, II, 19.

240“Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in Aesthetics”, 161.

241*L&C*, II, 38. Ethical explanations are not causal either. Wittgenstein told Schlick that the best expression of the essence of the good is 'Good is what God orders', given that it makes clear that values don't have anything to do with facts (“Notes on talks to Wittgenstein”, 15). This would be another of the important points in common between ethics and aesthetics.

242*Ibid.*, II, 19. In his review of Cyril Barrett's edition of *L&C* (*The Journal of Aesthetics and Art criticism* 26, no. 4 (Summer 1968): 554-557), Monroe C. Beardsley pointed out the importance of distinguishing between effects and regional qualities. Given that the aesthetic explanation is not causal, Beardsley put forward that it didn't make sense to speak of effects, that the expression 'regional quality' was more adequate. He set out that while using the term 'effect', Wittgenstein sometimes meant regional quality and that many of his examples from *L&C* are good examples also of the “affective fallacy” studied by Beardsley and William K. Wimsatt later on [cf. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), 21-40].

243*L&C*, II, 37.

Ways of showing

Ludwig Wittgenstein proposed that there was a fundamental difference between what can and what cannot be said. In his work *TLP*, the philosopher, apart from delimiting the scope of language, offered a tool, a very polished formal language, to say what can be said as rigorously as possible. The Austrian considered all attempts to go beyond the limits of language as preposterous and foolish, since he believed that there was an insuperable abyss between what can be *said* ('*sagen*') and what can only be *shown* ('*zeigen*'), given that the former was the world and the latter something else.

We want to make a case that Schiele's oeuvre *shows* as well as *says* in a parallel sense to that established by Wittgenstein. We highlighted in the introduction that in art (when it remains silent enough, when it does not preach) *what is shown* is inseparable from *the way in which it is shown*. The use the painter made of his pictorial resources is able to communicate specific contents, as propositions show their meaning and Tolstoi's tales offer moral examples to follow. However, it does not always do it in the same way. His paintings speak for themselves. One only has to compare 'Portrait of the Artist's Wife, Standing (Edith Schiele in Striped Dress)' [1] and 'Seated Male Nude (Self-Portrait)' [2] to give up any ideas to the contrary. Aware of the richness of this diversity, we are going to focus on the different ways in which it does it. After all, *showing* itself also has *family resemblances*. This, on the other hand, was reflected in Wittgenstein's philosophy, who, apart from using *showing* ('*zeigen*'), turned to verbs as “exhibiting” ('*aufweisen*'), “mirroring” ('*spiegeln*'), “expressing” ('*ausdrücken*') and “manifesting” ('*anzeigen*') in order to refer to what was not the world in the *TLP* (and this in opposition to the terms with which he alluded to *Sachverhalten*)²⁴⁴ and he used different skills in his mature

²⁴⁴Fernando Montero explains how the Austrian philosopher was consistent in his usage of different terms to distinguish what can only be *shown* from what can be *said* [*El retorno a la fenomenología* (Barcelona: Anthropos, 2001), 143].

philosophy in order to make us notice our linguistic tangles, this is, he developed heterogeneous *ways of showing*²⁴⁵.

**

Let's focus on Wittgenstein's *ways of showing*. In fact, it was the search for alternative ways of showing to the usual ones that led Wittgenstein to his famous truth functions²⁴⁶. The Hertzian concept *Bild* was one of the main tools used by Wittgenstein to give birth to his notion of human knowing as a conscious construct (*Darstellung*). The rhetorical character of the Hertzian models together with the Fregean notion of the bivalence of the proposition led Wittgenstein to his truth tables.

On the one hand, one could not solve the problems of a model by new theories²⁴⁷. Logic had to take care of itself²⁴⁸. Alternative representation models in which those problems would not even come up were needed²⁴⁹.

245Reguera has contrasted the two kinds of showing per excellence of the *TLP*, the logical and the mystical, to the giving examples of the *PU*, where what is shown is the rule in its application (or the act of following it), cf. "Ludwig Wittgenstein, el último filósofo", XLIX.

246Janik reconstructs this process in *Assembling Reminders* (pp. 116-117).

247Neither (and more importantly) the very idea of modelling. Wittgenstein focused on the very nature of models in the *TLP*. Let's remember the three features of models underlined by Hertz: logical coherence, empirical correction and rhetorical effectiveness. It was precisely the last one, unnoticed by Boltzmann, which led Wittgenstein to his truth tables and made easier the varied ways of showing of his mature philosophy (on the influence of Hertz on Wittgenstein's philosophy, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 45-72).

248*TLP*, 5.473; *T*, 11 (22.8.14).

249Let's give a mathematical example. The Austrian understood Mathematics as a method of logic (*TLP*, 6.234), that is, one extra tool to clarify the logic of language. Just as he did with logical propositions, Wittgenstein insisted on displaying mathematical equations in an alternative form to elucidate, for example, the relationship between mathematical propositions and the world. As Mounce explains that if $2+2=4$ seems to us a statement about reality it is because the logical form of the proposition is obscured by grammar. When the same is expressed as the following: $(1+1)+(1+1)=1+1+1+1$, it becomes obvious that it is an equation rather than a proposition about reality. This way of displaying *shows* that the signs at both sides of the equation are equivalent to each other [Howard O. Mounce, *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, trans. José Mayoral y Pedro San Vicente (Madrid: Tecnos, 2007), 84-85].

Mathematics, as logic, does not *say* anything about the world, but *shows* something about it. Wittgenstein managed to free Logic from the representational character that Frege conferred on the concept of number precisely by paying attention to the capacity of Mathematics to *show* (*Ibid.*, 82-83).

On the other hand, the bivalent character of the proposition made it possible to represent any truth function by a matrix. Wittgenstein learnt directly from Frege that Logic's objectivity was a consequence of its capacity to portray itself as a system, which, far from being theorized, had to be *shown*. His truth tables were only a step forward: they are a matricial *way of showing* what cannot be said about the nature of propositions (for example, they *show* the differences between an empirical proposition, a tautology and a contradiction) and they avoid unnecessary and misleading theories within Logic and Philosophy in general (among other things, they *show* that the concept of logical axiom –a proposition necessarily true– lacks sense), that is, they set the limits of language.

Let's see what a truth function is according to the Austrian. Proposition number 5 of the *TLP* states that "der Satz ist eine Wahrheitsfunktion der Elementarsätze". That is, on the one hand, a complex proposition is formed by elementary propositions. On the other hand, the truth-possibilities of elementary propositions are the truth and falsehood conditions of the complex propositions formed by them, which is expressed in the Wittgensteinian truth tables. This way of understanding a proposition *shows* many things about the nature of logic. For example, truth tables show that there are no logical objects (those so dear to Bertrand Russell)²⁵⁰. How do they do it? The truth-possibilities schema of a proposition (for example, the third column –VVVF– of the proposition $p \vee q$) is a propositional sign. It is obvious that there is no (real) object that corresponds to this schema. In the same way, the signs (logical constants) that express the schema are not representative²⁵¹. Therefore, the truth table of that proposition is an alternative representation model to the logical constant that defines it and it *shows* with outstanding clarity the radical distinction between the logical and the empirical. Logic, absolutely necessary, does not say anything about facts (contingent by definition); however, it *shows* something about the

250 *Ibid.*, 58-60.

251 Wittgenstein reduced all logical constants to Sheffer's stroke in order to avoid this kind of conflict.

world.

Showing, after all, far from being a small detail added to the climax of the *TLP*, plays the leading role in the formalization of language²⁵². Far from being something possible to ignore, or to avoid (as many have suggested), it is an approach. As the philosopher affirmed in the Prologue, his book's worth was due to the thoughts expressed in it as much as to the way in which these were expressed, that is, *shown*. The Austrian called our attention to a specific mode of representation, that is, a *way of showing*, whose inadequacy, on the other hand, he acknowledged. Let's remember: his aim was never the formalization of language, but showing that the existence of philosophical problems is a consequence of a previous misunderstanding of the logic of language. After all, there is nothing wrong with the propositions of ordinary language²⁵³. Furthermore, this was doubly necessary because the logical calculus offered before (Frege and Russell's ones) had generated their own 'philosophical' problems (for example, the Russellian logical objects). If there was one language which had to be corrected, it was not the ordinary one, but the formal one. And this one had to be polished as much as possible in order to make the understanding of the logic of ordinary language easier.

Polishing language meant to stay within the field of *showing*, given that logic, far from *saying*, *shows*. The philosopher asserted this explicitly in the proposition 4.022 of the *TLP*: "der Satz zeigt seinen Sinn". Paraphrasing Mounce, logic is not what the propositions talk about, but what qualifies them to talk about the world; logic cannot be represented because it is the condition of representation²⁵⁴. Logic *shows* itself. Logic can neither say nor say itself or state itself. That is why logical axioms end up appearing ghostly²⁵⁵.

252How *showing*, the entrance door for the mystical in the *TLP*, was born in the heart of what is known as the logical part of the above-mentioned work is studied by Janik in *Assembling Reminders* (pp. 134-7). Cacciari understands it as the immanent law of the sayable, cf. *Hombres póstumos*, 24.

253*TLP*, 5.5563.

254*Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, 26.

255One of the most important things that Wittgenstein managed to show in his first work

From an hermeneutic point of view (we will take care later of his mature position on the picture theory of language), truth functions are not that far away from those *PU* in which formalization was abandoned. In his second work the Austrian realized the minimal, if not ridiculous, contribution of logic to the clarification of ordinary language. For such a large variety of complex problems, different methods were required²⁵⁶. However, given the complexities of ordinary language, a couple of skills were not enough. The philosopher looked for the richest diet of examples possible²⁵⁷. These had to be able to surprise us. They had to make us look at our linguistic habits under a new light, as if for the first time. Their aim was to provide new perspectives. By *showing* aspects of reality invisible to us, the apparent philosophical problems would dissolve. The examples, analogies, mental experiments, questions –many of them unanswered and many falsely answered deliberately–, aphorisms, etc. characteristic of his mature philosophy led him to this path. And this leaving aside the grove of metaphors characteristic of his more personal writings, as dreamlike experience and the epistolar fragment published as *Licht und Schatten. Ein nächtliches (Traum-)Erlebnis und ein Brief-Fragment*. This peculiar Wittgensteinian describing underlines the rhetorical dimension of language²⁵⁸, as if the philosopher was aware that, as Blumenberg has

was that all propositions are at the same level. The logical inference is a priori; it is a consequence of the internal relations between propositions. (This was a way to solve another problem in the calculus of Frege and Russell: their inference laws. If inference depends on the internal (logical) relations among propositions, then all laws of inference are senseless.) A logical proposition cannot follow from a more elementary one. As the proposition 5.132 of the *TLP* states, if 'p' follows from 'q', then only 'p' and 'q' can justify the deduction. There is no point in looking for a justification elsewhere. That domain is not the one of logic, but of experience. In the same way, there cannot be logical propositions about logic. Forbidden the possibility of any metalogic, logic must take care of itself. (There is no meta-language, there is no hierarchy of languages. There is no point in using a meta-language in order to solve the problems of a specific language because metalanguages depend on the subjects too –they are also human constructs).

256*PU*, §133.

257Given that the other way around one may fall for dogmatism (*Ibid.*, §593).

258This does not clash with Wittgenstein's religious rigour, for whom, as for Loos, all ornaments were crimes (on what Reguera has recently reflected again in “Contra retórica y novedad”, parte de “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo”, XXIV-XXV). The rhetorics of Wittgenstein's prose could not be further away from the sophist one, so criticized by Plato. His rhetoric is a slave of clarity.

repeatedly stated continuing the humanist Vician line, only rhetoric could save mankind from technification.

Language, of all things, ought not to forget its essentially metaphorical character. Rhetoric pays attention to the diverse roles that words play in language and does not try to reduce them to one of their possible usages. For example, metaphors conceal certain aspects of a concept while highlighting another. They place a veil on them, but do not negate them. The veil, as Heidegger would say, cares. When we pay attention to the war-like aspect of a discussion, we put in brackets the fact that the speakers co-operate, giving each other plenty of time to get to a common solution. Given that the metaphorical structure is partial, it cannot exhaust all the possible usages of a word²⁵⁹. Wittgensteinian language games pay equal respect to the richness of our language. The fact that a word is used in a particular way in a specific language game does not interfere with the possibility of using the same word in a different way in another language game. Taking “the real artichoke” in mind does not mean to strip it off. Paraphrasing Wittgenstein, the “essential” about “deriving” is not under the surface of a particular case of “deriving”, but it's one case among the family of cases of “deriving”²⁶⁰.

As mistaken is to take our concepts for what is real²⁶¹. Although we don't relate directly to reality, but to our representation of it, we tend to extend the properties of our models to the former. Let's remember how Hertz face the Newtonian notion of force. Our concepts are constructs designed to explain phenomena. If they do not do it properly, we must substitute them by alternative ones (instead of getting trapped in metaphysical questions about their nature due to our lack of clarity). Wittgenstein considered that our ordinary ways of talking conceal as much

259We have taken the example (“an argument is a war”) from *Metaphors We Live by* [George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trans. Carmen González Marín (Madrid: Cátedra, 2004), 40].

260*PU*, §164.

261*Ibid.*, §114.

as reveal of what surrounds us, as glasses worn unawares²⁶². The image of the world that we have imprisons us²⁶³. Later on we will see that this is what happened to Schiele in his early self-portraits. This is not surprising, given that (as we proposed in the introduction) painting is a mode of representation.

There are many ways of using words and of looking at things that differ from the usual ones. We need a *synoptic view* to *show* us which possibilities exist²⁶⁴; in other words, we need to take notice of the deep grammar of language (for example, the richness of the multiple usages of each term, as the different 'special' cases of deriving) to keep us away from the grammatical illusions characteristic of our usage of the surface grammar –theological in many cases– of language.

We believe it to be necessary at this point to distinguish between this position established in *PU* and the representational one of the *TLP*. If in his first work the philosopher considered that the logical form of the proposition (the internal relations between its components) *showed* the logical form of the world, in his second work depth (or logical) grammar consisted of the awareness of the different usages of a word. As in *PU* the philosopher differentiated between depth grammar and surface grammar²⁶⁵, in the *TLP* he distinguished between the logical form (logical grammar/logical syntax) and the grammatical form²⁶⁶. We agree with Mounce: we think that the main difference between both positions does not lie in the different conceptions of application of signs that they imply, given that in his first work this is as essential as in the second one²⁶⁷, but in their diverse conceptions of logical

262*Ibid.*, §103.

263*Ibid.*, §115.

264*Ibid.*, §122.

Let's remember Wittgenstein's effort to manage a synoptic view: he complained of getting more nearsighted with age, thus his ability to see synoptically diminished with time (*Denkbewegungen Tagebücher 1930-1932/1936-1937*, 8.2.31).

265§664.

2663.325.

267If we are not convinced, let's read again the propositions 3.327 (“das zeichen bestimmt erst mit seiner logisch-syntaktischen Verwendung zusammen eine logische Form” and 3.328 (“wird ein Zeichen *nicht gebraucht*, so ist es bedeutunglos”) of the *TLP*.

form or logical grammar²⁶⁸. If in the *TLP* the logical form guarantees the intelligible usage of language rules while being at their base, in the *PU* it consists of a synoptic view of the above-mentioned rules, but those rules only have usage to stand for them.

It is about seeing connections and finding and inventing intermediate cases²⁶⁹. It is not gratuitous that in the preface to *PU* the philosopher compared himself to a draughtsman that draws the same from different angles²⁷⁰. Just as the philosopher did with his varied mental experiments, our painter tried to portray his figures from all points of view, the possible and the impossible ones. Furthermore, the young Austrian ended up portraying this impulse of his in 'Schiele, Drawing a Nude Model, before the Mirror' [3], a 1910 piece on paper in which he portrayed himself immersed in the creative process, using a mirror which, apart from his own image, offered him a new perspective of the model, introduced like this for the second time in the composition. However, there were sometimes forms that trapped him in the apparent logic of his own pictorial language.

**

When we began working on this chapter, we tried to identify each way of showing of Schiele's oeuvre with one of the German terms by which Wittgenstein referred to *showing* in *TLP*. We were looking for a pictorial definition for each word used by the philosopher. Our mistake became even more explicit: we turned to the dictionary to know the exact meaning of each term, hoping to be able to differentiate rigorously the terms we were focusing on, for example, 'exhibiting' from 'mirroring'. Fortunately, our work soon took a different turn. Among other things, thanks to the dictionary, given that the various meanings of the words consulted referred

268Cf. *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, 48.

269*PU*, §122.

270*Ibid.*, 10. As we saw in the introduction, he also did this in *VB* (p. 14, [MS 153a 90v: 1931]), where he underlined the necessity of taking as many perspectives as possible (p. 9 [MS 109 204: 6-7.11.1930]).

to each other time and again and the same external expressions were used to define all of them. The subtleties we were looking for were not available in the dictionary.

What we were doing was senseless. We were at an impasse. Wittgenstein himself taught us that definitions behead us. If we remove all the leaves from the artichoke, we are left with nothing for our casserole. We had fallen for what we were trying to avoid. The logical grammar, far from trying to reduce a word to one of its applications, pays attention to the complexity of each term. Let's remember the large number of paragraphs that Wittgenstein dedicated in *PU* to the study of 'understanding' (establishing resemblances between its grammar –the deep or logical one– and the one of words such as “knowing”, “being able to”, “following a rule” and “mastering”)²⁷¹. Many of our philosophical problems are due to the attempt to define words despite their many applications. Wittgenstein insisted repeatedly on the need to take back words from their metaphysical usage to the ordinary one²⁷². No particular usage can be our priority. Philosophers wonder about the essence of time precisely because they do not use the word 'time' in any of the ways common in their language²⁷³. If we take notice of usage, we don't look for a definition. As the apparent logic of a proposition confuses us (against which Russell's logical atomism tried to fight), the surface-grammar of a term promises us the deep²⁷⁴ (and not only metaphysics sins in this way, but logic itself, as in the *TLP*, where the philosopher tried to reach out for the logical form of the world with the help of his propositions).

What we are going to do is something else. On the one hand, different *pictorial ways of showing* (that we believe to be characteristic of Schiele's oeuvre) are *shown* ('presenting', 'exhibiting', 'mirroring'

271Cf. §138-242.

272*PU*, §116. Impulse taken by Hadot as an example of the mature Wittgenstein's “evangelical poverty” (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 83).

273And for language's tendency to make everything seem equal, cf. *VB*, 19 [MS 154 25v: 1931].

274This does not have anything to do with the mystical. Cf. *PU*, §111.

'symbolizing', etc.), of which there is no valid definition, but family resemblances that we reveal by the detailed analysis of a specific number of selected pieces. On the other hand, we underline that these diverse ways must be understood as ways of *showing*, giving rise to the corresponding analysis of resemblance. Therefore both the differences and the similarities between the works of art (the richness of Schiele's pictorial language) will guide our analysis and will provide us with the material.

Although there is no way of showing which is more valid than another, there are more cases in some than in others in which the domain of the limits of the pictorial language is bordered or even invaded. Images can also take part in talkativeness. Sometimes the signs used to communicate the desired message are so obvious that the pornographic is touched, like when contemporary art has tried to address the so-called Islamic terrorism by putting together a rifle and a woman wearing a *burkha* or when contemporary artists force images to explicitly say by accompanying them with words (we do not believe that every time a word is introduced on a canvas –or in other artistic form– the field of showing is abandoned; in fact, words could have the same role as any other element, as in cubism). Baudrillard has labelled contemporary art's tendency to hyperrealism as pornographic²⁷⁵. We agree with the French thinker that pornography is an excess of reality. In the case of sexual pornography, the easiest to recognize as such, the complete transparency of the sexual act is aimed at, more is *said* more about reality than what reality itself *says* about itself, exhausting it. In order to not fall for pornography, reality's secrets have to be kept, a possibility rejected by the pornographic image.

We will investigate this later. Let's go back to Schiele's ways of showing. When the painter exhibited, he was closer to the field of preaching than when he presented. In particular while exhibiting himself, he stumbled

²⁷⁵Cf. *De la séduction* [*De la seducción*, 10th ed., trans. Elena Benarroch (Madrid: Cátedra, 2005)]. We do not share the view that within art only contemporary art has (occasionally) fallen for the pornographic. We have given those examples because they are easy to understand and not very debatable. We could have well looked for examples in paintings of Hans Makart and the Secession, staying within our Viennese circle.

more easily than when he focused on a third person that was indifferent to him. Those images that don't keep the right balance between *saying* and silence have been detected, *shown* as such, and separated from those that are able to be silent, because we have also aimed at defining the scope of language, to be precise, of pictorial language.

Let's get back to the relationship between language games and the artist's artistic programme put forward in the introduction. Let's remember what Wittgenstein said about Fregue's idea that all assertion implies a supposition and the resulting possibility of formulation assertions as "it is asserted that such and such is the case": the expression "such and such is the case" is not a sentence in our language, it is not a possible move in the language game²⁷⁶. In a language game there are moves or manoeuvres that are possible and others which are not. We saw that meaning of words are in their use and that words are used in specific language games framed in a form of life. Therefore, the use (and the resulting meaning) of words is not independent of the language game where it takes place. Each language game generates its sphere of possible moves, delimiting the scope of the sayable. In Hagberg's words: "the limits of the expressible are (...) a function of the possible moves of the game"²⁷⁷. When our move does not belong to the game we are playing, we sin of saying more than it is possible. The same could be extended to Schiele's pictorial language game²⁷⁸. When the artist

276 *PU*, §22. We make use of Hagberg's argumentation (recommended in the introduction (cf. footnote no. 77).

277 *Meaning and Interpretation*, 21.

278 Let's take one of Hagberg's examples. When an architect places a Gothic window next to a Romanesque one and a Baroque staircase, most probably he will be incoherent – unless he develops a language that enables the *use* (but not the accumulation) of vocabularies so diverse, like contemporary architecture is able to do sometimes (*Ibid.*, 33-34) or as Klimt did with Japanese or Byzantine motifs in some of his paintings (cf. 'Portrait of Friedericke Maria Beer' from 1916).

We are able to tell who painted a painting we see for the first time because we recognize in it some of the moves that are typical of the language game of that particular artist. Precisely because we are familiar with those moves, we are able to imagine how that artist would depict a certain motif. Paraphrasing Hagberg, we learn the language of that particular artist (*Ibid.*, 36).

This does not mean that an artist cannot surprise us. As we will see in the following chapter, the creative process involves continuous transformation. Sometimes transgressing a rule involves alternative and more interesting rules, so that the artistic composition develops itself in contradictions.

did not respect the limits established by his own artistic practice, he entered the domain of the unsayable.

As Wittgenstein said in relation to Fregue's formulation of the assertion, those moves are not part of our language. They are empty, superfluous. They do not have any function. The same kind of empty moves are found in artistic languages. Hagberg gives the example of the repetition to the point of exhausting redundancy of decorative elements in some buildings of the Spanish Baroque²⁷⁹. Saying the same time and again can lead us to the transgression of the limits of the game²⁸⁰. This is much of what takes place in the pornographic image and what we will discover in the Schiele's self-portraits in prison.

His self-portraits were the ones that more often took the artist to the waters of *saying more than what can be said*. Introspection involves being more aware of ourselves and our relationship with the outside world than usual. Schiele probably tried to be impossibly alert and forced himself and the situation, so that, instead of listening, he ended up mumbling the unsayable. He subordinated the *depth grammar* of his pictorial language to its *surface-grammar*. For instance, he made his figures wear a habit in the cases in which he tried to portray their spiritual character²⁸¹. However, the habit does not always convince us. Why? Because he tried to impose a facile definition (a picture, in the jargon of the *PU*), 'spiritual men wear habits', on his pictorial language²⁸². Sometimes the element (the habit), far from being there for the good of the composition, uses the composition as an excuse to show off. This set of paintings does not surprise us. They illustrate the conventional picture of a monk. On the contrary, those pieces, of which the drawing 'Devotion' [4] is a wonderful example, in which the spiritual (what

²⁷⁹*Ibid.*, 40.

²⁸⁰On the other hand, our Kakanians' works were dynamic. We will see in the following chapter that these critical modernists cared much about extending the material (the essence of the creative process, according to them).

²⁸¹Cf. 'The Hermits' (K P229), 'Agony' (K P230), 'Self-Portrait' (K D1432), 'Bearded man, Standing' (K D1413), 'Seers' (K D1431), 'Self-Portrait as Klimt' (K D1431a).

²⁸²This is not always the case. There were times when he used the habit, as in 'Agony', like we will show later in our analysis.

we think Schiele tried to communicate in this kind of portraits) is *shown* by pictorial resources, are able to surprise us. It is not fortuitous that habits were not necessary in these cases. The spiritual is the **use** Schiele made of his pictorial resources.

Just as Wittgenstein thought that those books of Tolstoi in which he expressed what life meant to him were less representative of the true character of the Russian and those in which he focused on something else, as in *Hadji Murad*²⁸³, are the ones that better portray where the meaning of life lay according to him, we believe that those occasions in which Schiele aimed at portraying the core of life, himself or the spiritual, put forward his world-view poorly. When representation is subordinated to an image, representation and content do not merge. And it is precisely in those paintings in which he freed his grammar from his own linguistic tangles in which he *showed* what he did not manage to express in the above-mentioned cases.

Far from taking on the representational position of the *TLP*, we share the position of *PU* which understands logical form as a direct consequence of the usage of ordinary language. The elements of the propositions do not stand for objects in the world and we do not attempt to study the possibility of such a relationship in Schiele's oeuvre. We refer to the *TLP* so much because we believe (as Wittgenstein himself did) that the effort he made in *PU* to show the linguistic tangles caused by the misuse of language can only be understood from the point of view of his first work²⁸⁴. Just as Wittgenstein tackled this kind of problems in different ways (aphorisms, examples, analogies, etc.) in his second book, Schiele juggled with different ways of *showing* in his painting. The painter managed to stay within the field of *showing* when he respected his paintings' syntax and was in the

283As Luis M. Valdés Villanueva has remarked, Wittgenstein recommended this book to Russell in 1912 ["Tolstoi y Wittgenstein: el significado y la vida", en *Sentido y sinsentido*, ed. Carlos J. Moya (Valencia: Pre-Textos, 2009), 208].

284In the prologue of *PU*, Wittgenstein pointed out the necessity to publish the *TLP* together with that work so that the former one illuminated his new thoughts (*PU*, 12; *Schriften* 1, 286)).

ranks of *saying* too much when he subordinated his syntax to external elements. We put forward that the comparative study of the cases in which Schiele was in between both shores and of those in which he did not stagger illustrates wonderfully the nature and complexity of the problem that worried Wittgenstein so much. This, on the other hand, is not far from Loos' struggle, given that ornaments, far from *showing*, *say* more of what they can²⁸⁵. The habit referred to above, far from serving the composition, must be understood under the light of Loos' notion of 'ornament'. In fact, Schiele did not use it, he just included it in his compositions. Sometimes ornaments *say* so much that it is impossible for the syntax of the paintings in which they appear to *show* itself, since they finish it off (they are incompatible).

This pictorial problem illustrates the tension between the *TLP* and *PU*. If in the monk-like-habit-paintings Schiele had a representational conception of the pictorial language, given that the elements that he used better or worse are for something in the world (and not only for something real, but for that idea that he had of monks, for the image that blinded him), in the paintings in which syntax prevails, this is the only thing to communicate. The logical form is not interesting for what it is there for but for itself, as happens in the earlier mentioned 'Devotion' [4], where the only thing to communicate is the use of syntax, given that there is no other possible message²⁸⁶.

Wittgenstein's renunciation of the picture theory, far from neglecting language's limits, insisted on them. What was already acknowledged in the *TLP* as rule became the only possible point of reference in *PU*. Chess can only be played according to the rules of chess. If I don't move the tower either horizontally or vertically, I am not playing chess. Wittgenstein believed during his whole life that there were intrinsic limits to language,

285 Wonderful paragraph the one where Cacciari reflects on this in *Hombres póstumos* (pp. 29-30). The Italian also pointed out that the architect thrust against the limits of language (cf. *Hombres póstumos*, 85 –what he developed along his book on Loos: *Adolf Loos e il suo Angelo: "Das Andere" e altri scritti* (Milano: Electa, 1992).

286 All the works mentioned are studied in detail along this dissertation. We hope that the forthcoming analysis will justify our posture to those yet sceptical.

but these happened to be pragmatic (one cannot do with words whatever one feels like): neither syntactic (given that sentences are well-formed) or semantic (they are meaningful)²⁸⁷.

Let's insist on the parallelism established between linguistic and pictorial tangles. We have seen that the confusion between the deep and the surface grammar is due to our incapacity of understanding language as a set of practices that confers meaning instead of reducing it to words, signs and symbols. This is true also of Schiele's tangles. The painter sometimes reduced his pictorial syntax (practice) to a specific image of what he wanted to communicate. This image imposes itself on the composition violently. The habit does not make the monk; in fact, a fake one (the one that it is not used to serve the composition) is incompatible with it. *Saying* does not respect what is meant to be communicated: a specific syntax. Schiele was not true on those occasions to his pictorial programme.

**

We have pointed out in several occasions connections between the philosophies of Martin Heidegger and Wittgenstein. We believe it necessary to deal briefly with some convergences and divergences between the two that will help us in our analysis. We believe the Heideggerian notion of “looking after” is close to what Wittgenstein understood by showing. Furthermore, we have made use of the Heideggerian concepts of “unconcealment” and “veil” in order to describe what happens in certain works by the painter. Given that we will make use of the similarities, it is convenient to sketch main points that they did not share, which we have highlighted in relation to the Austrian philosopher²⁸⁸.

287As one cannot commit adultery with one's own wife or husband, simply because language itself does not allow it (cf. Janik, *Assembling Reminders*, 198-199).

288Thus it won't be a complete comparison, but a specific one. We will add here an important difference in relation to the notion of 'intransitive understanding' discussed in the introduction. For Heidegger everything is language. All our knowledge is propositional, as it proposes his notion of 'pre-understanding'. We have seen that Wittgenstein's view was different. Johannessen called attention to the same divergence

Let's begin setting what we are going to make use of against the background of Heidegger's philosophy. Let's remember Heidegger's *looking after* (mainly put it in terms of 'schonen' and 'pflegen'). The German philosopher proposed that the only possible way to relate to 'Being' is to let it be²⁸⁹. That is, one has to look after the Being of things. Let's make use of Heidegger's notion of 'wohnen' put forward in "Bauen, Wohnen, Denken"²⁹⁰ to illustrate what the philosopher meant by looking after, since we believe that the latter is implicit in the former notion. Human beings live when they let what is revealed be²⁹¹. That involves letting the unrevealed dimension of what is revealed be too, since they imply each other²⁹². That is, to let non-truth be, that truth enclosed in itself, without interfering with its concealment²⁹³. That is, to keep its veil. This letting-be reminds us of the learnt ignorance of Cusa, which, given that it does not pretend to reveal the mystery of things, is the highest mode of knowledge. One cannot relate to

between the philosophies of Hans-Georg Gadamer and Wittgenstein in relation to the connection established by Jörg Zimmermann in *Sprachanalytische Ästhetik. Ein Überblick* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1980), cf. "Philosophy, Art and Intransitive Understanding", 220-221.

289Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, trad. Angela Ackermann Pilári (Gedisa, Barcelona, 2001), 29.

290Used by the philosopher in "Construir, habitar, pensar", in *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, ed. Kosme María de Barañano (San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1992).

291*Ibid.*, 137.

292Cf. "El cielo y la tierra de Holderlin", en Martin Heidegger, *Interpretaciones sobre la poesía de Holderlin*, trad. José María Valverde (Barcelona: Ariel, 1983).

293In order to understand Heidegger's concept of truth, we have to go back to Pre-Socratic Greece. Truth is *a-letheia*, unconcealment. Only the veiled is unveiled. Light involves a previous darkness. Truth is the unconcealed and the concealed, truth and non-truth. Non-truth, far from being the opposite of truth, is what remains veiled –that from where truth reveals itself. The true *Dasein* must understand that the concealed dimension of truth cannot be unconcealed. This or that may be unconcealed, but the concealed will always be there. Truth is darkness from which a clearing is opened.

Works of art respect the nature of truth. In the work, truth shows itself as light and darkness, as *world* and *earth*. *World* is what is opened in the work of art, the unveiled truth; *earth* is what remains veiled. Works of art let both aspects of truth be. It manifests a *world* and presents *earth* as something that stands in reserve (cf. *Ibid.*, 34-35). *World* and *earth* give each other shelter. The clearing needs to open itself somewhere; the reserved a place where to appear. *Earth* is the place where *world* is founded; *world* is the place where *earth* erects. Only when *earth* is brought to the *world* can it be *earth*. To create a *world* is to bring *earth* forward, that is, to let *earth* be what it is.

Art lets truth originate (*Caminos de bosque*, 25). Paraphrasing Heidegger, "the Greek temple enables god to be present and therefore it is god itself (*Ibid.*, 30).

an apple as the calming-appetite-piece-of-fruit, given that it contains the concealed and the unconcealed. Our lived buildings²⁹⁴, like the work of art, look after Being by creating space where it can erect. Letting-be is to leave room for the concealed dimension of things²⁹⁵. Letting-be is to keep the veil of things.

Let's compare the Heideggerian notion of 'looking after' to the perspective from eternity sketched by Wittgenstein several times. To look at the object *sub specie aeternitatis* is to free it of our will. Paul Cézanne's apples are not there to satisfy our appetite. They are there for themselves, independent of our desires (the same could be said of Schiele's nudes, as our analysis tries to show). Art enables us to approach the other respecting the mystery that it encloses. Cézanne's paintings offer an alternative way of looking (to that of science, for instance) at the pieces of fruit portrayed in them. Leaving aside the relation between art and truth put forward by Heidegger, this is what the German showed about the canvas 'A Pair of Shoes' of Vincent Van Gogh²⁹⁶.

Heidegger attributed the unfinished character of *Being and Time*²⁹⁷ to the insufficiency of the language he had at his disposal (or rather that had him at its disposal). That language was the one of metaphysics, whose concepts and syntax had reduced Being to simple entities. The German used poetry to free himself from inherited mental structures. The mature Heidegger introduced elements in his writing directly taken from Hölderlin's poetry, as in the case of the components of the '*Geviert*'. Furthermore, the works subsequent to *Being and Time* replaced, in general, the wish to achieve the characteristic soundness of a philosophical treaty for the tentative and fragmentary character of the essay typical of works as such as

294Not all our buildings participate in the Heideggerian notion of 'living'.

295One of the reasons why Heidegger used the notion '*Geviert*' is because it creates space. The German distinguished between the infinite that cannot grow and the in-finite that can. The fact that the centre of the '*Geviert*' is not occupied by any of its elements, which are like dimensional vertexes of a square allows the extension that is in-tension.

296Canvas from 1886 which belongs to the collection of the Van Gogh Museum in Amsterdam.

297*El ser y el tiempo*, 2ª ed., trad. José Gaos (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998).

*The Origin of the Work of Art*²⁹⁸, *On the Essence of Truth*²⁹⁹ or *What is Metaphysics?*³⁰⁰, of even for the freshness of the dialogue à la Plato, as in *Serenity*³⁰¹. The field of art, especially poetry, revealed itself as the appropriate one to overcome the oblivion of Being characteristic to metaphysics. If the work of art lets truth originate, language (the essential – poetic – one) was the house of Being. Poetry disclosed itself as the ontological activity par excellence. However, Heidegger suffered from the same thing as Kraus: he worshipped what deserved demystification.

The Heideggerian effort to put metaphysics back in its place and to put aside the ordinary way of understanding it is similar to the Wittgensteinian criticism of language. The former's insistence on looking after and respect towards Being and the latter's invitation to remain silent about what cannot be said are comparable. *Showing* calls our attention to things, letting them be. In Heidegger's terms, it lets them originate. *Showing* keeps the veil on things that cannot be shown³⁰². It does not interfere with their obscure dimension. However, if there are family resemblances between the efforts of these two titans of thought, these are not so close as they look like at first sight.

Let's consider the Heideggerian question of Being. Although Wittgenstein paid his respects to this kind of thrusting against the limits of language, the Austrian did not focus on these kind of issues in his philosophical writings. In fact, his philosophy underlines how our language goes on holiday while focusing on these issues and is in the frontlines of the battle against theorising³⁰³. If philosophy cannot deal with ethics, nor can it

298In *Caminos de Bosque*, 11-62.

299*De la esencia de la verdad*, trans. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2000).

300*¿Qué es metafísica?*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 2003). Cf. Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, trad. Alfredo Báez (Barcelona: Gedisa, 2002), 94-5.

301*Serenidad*, trad. Yves Zimmermann (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994).

302Cacciari has reflected briefly on the relationship between unconcealment and showing (cf. *Hombres póstumos*, 107).

303Gabriel pointed it out in “¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein” (*Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 131).

deal with Being (nor God³⁰⁴). No matter how much the phenomenology of the Heideggerian question of Being clarifies, the question itself, as part of a philosophical programme, obscures.

But philosophy for Heidegger precisely consists of throwing light on the question. The philosopher tried to go back to the previous thing to language, that is, to “die Sprache”, understanding it as the ontological and existential basis of language. The German moved away from all philosophies of language which dealt with it as a self-sufficient structure, internally coherent and independent from the world. Language could not satisfy our transcendental aspirations either. “Die Sprache” is rooted in a specific way of being in the world. Thus the most efficient efforts to bring closer together Heidegger's thinking and that of Wittgenstein focus on the second Wittgenstein, as Richard Rorty did³⁰⁵.

This lead Heidegger to questioning in *Being and Time* the idea of the proposition (Aussage) as the primary route to things. All propositions are based on a previous “interpretation” and the latter on a praxical and existential “understanding”. That is, the proposition requires a previous revealing of something as something, which the philosopher called “truth”. One has to go back to things, to let them be, to let things be seen from themselves, before taking a position on the truth or falseness of what is said by a proposition. Making use of Aristotle's “logos apophantikos” and re-appropriating the “apophainesthai” from the phenomenological legacy, Heidegger tried to get to a speaking-thinking which would enable, and start from, the unconcealment.

However, although the elucidation of the question of Being involves staying *in* the limit, without transgressing it, the mature Heidegger opted for specific preferences, giving exact answers, as is *The Origin of the Work of*

304Let's remember that in *TLP* Wittgenstein understood god as one of the limits of the world. As Reguera has argued, Wittgenstein's philosophy's god was never religious, but logical (*El feliz absurdo de ética*, 55, cf. footnote no. 36 too). Or, as Barrett proposed, god was for the Austrian just a label for value (*Ética y creencia religiosa*, 142).

305“Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”, in *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, trad. Jorge Vigil Rubio (Barcelona: Paidós, 1993), 79-99.

Art, where his way of asking seems to lead to an answer which is not silent enough.

Heideggerian philosophy says more than what it can in Wittgensteinian terms³⁰⁶. To the Heideggerian notion of 'oblivion of Being', Wittgenstein answered in silence³⁰⁷ (paraphrasing Cacciari, this is where Heidegger's parabolic thought ended up³⁰⁸). Both the German and the Austrian agreed that art was able to respect that wild animal that all true art contains (which Wittgenstein felt missing in the house he built for Gretl). Poetry lets the communicated be precisely because it is a form of silence, because it does not interfere with the obscure. The Heideggerian philosophy, nevertheless, is not as silent as it should be (because it outlines a path instead of just helping us to leave behind what does not allow us to walk,

306However, Wittgenstein paid his respects to this kind of thrusting against the limits of language. Thus his remark on Heidegger in the conversations about ethics that he had with Friedrich Waismann (cf. Waismann's *Wittgenstein and the Vienna Circle. Conversations recorded by Friedrich Waismann* (Oxford: Basil Blackwell, 1979), 68 – not included the first time that the conversations appeared in *The Philosophical Review* en 1965; or in the *Schriften: Wittgenstein und der Wiener Kreis von Friedrich Waismann, Schriften 3*, ed. B. F. McGuinness (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 68). Wittgenstein said he understood what Heidegger meant by “Being” and “Angst”. How, we could ask, if the German thrusts against the limits of language? (*L*, 12). As Barrett proposes, by using language obliquely it is possible to transcend it and make ourselves understood, although strictly we are not saying anything (*Ética y creencia religiosa en Wittgenstein*, 82-83, 128-129). Wittgenstein would oppose the theoretical aspects of Heidegger's approach. From this point of view, the German philosopher did not only thrust against the limits of language, but went further.

307Gabriel insists on this also (“¿La Lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein”, 131-133). Let's remember what Wittgenstein wrote to von Ficker about how he had shown silently in his book things about which others spoke without sense (cf. *Briefe an Ludwig von Ficker*, 35).

308*Hombres póstumos*, 24. Reguera also called our attention to the fact that Heidegger's philosophy ends where Wittgenstein started from (cf. *Ludwig Wittgenstein*, 168). From the Wittgensteinian point of view, no essential thinking is possible (as Cacciari argues in relation to something else, Wittgenstein's “Klarheit” constituted itself in the most strict renunciation of any essential word –cf. *Hombres póstumos*, 39–, but this is what Heidegger was searching for, and for a very long time). Poetry will never be the poetry of the soul [cf. Heidegger's essay on Trakl in *Unterwegs zur Sprache* (“El habla en el poema”, en *De camino al habla*, 3rd ed., trans. Yves Zimmermann (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 29-62). It will never be the absolute stranger's singing. We can only listen (on what precisely Heidegger insisted so much). Paraphrasing Cacciari, all human poetry is an acknowledgement of the silent departure of the soul (*Hombres póstumos*, 113). Thus the Italian speaks in terms of “great utopia” about Heidegger's conception of art as truth. For Wittgenstein language cannot be the house of being. Continuing in these terms, language is the very departure. Utopian is for Cacciari too the Krausian harmony between word and thing, between word and action (*Ibid.*, 179).

despite the philosopher's effort to ask in the most respectful way). It is not coincidental that the German focused on Ttruth³⁰⁹ and the Austrian on meaning³¹⁰, that the first one dared to theorise on Truth as '*aletheia*' (and on the relation art-truth) and the second one just stayed silent before the obscure. The Wittgensteinian silence³¹¹ and the quasi-poetic Heideggerian prose are different: the first posture really lets that other thing be, the second one makes an effort to shape it, to think it publicly, to do theoretical

309As we have seen in the footnote no. 293, the Heideggerian conception of truth is very unorthodox. Heidegger distanced himself from a philosophical tradition of thinking truth that brought together important adversaries, which extended from Plato to Nietzsche. Plato opposed art and truth. The work of art was reduced to a mere copy of a copy of the Idea. Nietzsche joined the opposite side. He took the side of art (of the fictional, of the rhetorical –that is, everything that there was for him), but he also opposed it to truth (or to the delusion of truth, in his terms). Heidegger was the first one to acknowledge truth in art. Heidegger's truth does not have anything to do with the one of Russell. However, Wittgenstein was not interested in any of the two (although probably he would have been more respectful towards the Heideggerian one, cf. footnote no. 306). On the Heideggerian conception of truth in art, cf. the article by Babette E. Babich “Heidegger's Truth of Art and the Question of Aesthetics” in the book edited by her *Hermeneutic Philosophy of Science, Van Gogh's Eyes, and God: Essays in Honor of Patrick a. Heelan* (Dordrecht (u.a.): Kluwer, 2002), 265-278. However, Heidegger remained attached to the tradition in Western philosophy from Plato onwards (leaving Nietzsche aside) that understands truth as something profound. This was very far from Wittgenstein's approach (cf. Janik, “Wittgenstein, ethiek en het zwijgen van de muzen”, in *Europees humanisme in fragmenten. Nexus 50* (2008): 319-334).

310As Janik has pointed out even in the *TLP* Wittgenstein is loath to speak of his own ideas as true –in his later philosophy, the only thing left is meaning. Philosophy could not be true from Wittgenstein's point of view –if anything, it could be helpful and that to a very limited extent, when it had to be abandoned– and what was helpful for the most important –what could not be talked about–, which involved action, is not even measured in those terms –for instance, religion (religious images helped us to live in a certain way, they can guide us). Cf. “Wittgenstein, ethiek en het zwijgen van de muzen” in *Europees humanisme in fragmenten. Nexus 50*).

311We agree with Rorty and Reguera; certainly we believe that Heidegger's thinking and that of Wittgenstein crossed each other in opposite directions (cf. Rorty, “Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje”, 81) or that the same search moved his respective thinking in opposite directions (cf. Reguera, *Ludwig Wittgenstein*, 168). The *TLP*'s daring to separate the sayable and the unsayable, the assertion that nothing could be said of the unsayable {we point out this incongruence –it may be better to speak of infidelity, as Hadot did, cf. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 44– together with Reguera, cf. *Ludwig Wittgenstein*, 42 (however, we believe that the *PU*'s daring, also pointed out by Reguera –showing by playing with language that everything is a language game– is not as large. In his first work Wittgenstein used language to talk about what cannot be said –we believe that Hadot explains very well how the last propositions try to show the unsayable by thrusting against the limits of language, cf. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, 50-55–, in the second work he did with language the only thing that could be done with it. In fact, what Wittgenstein did with language in *PU* could be compared to what Kraus did in *Die Fackel* (his effort was not about analysing language by language, but about helping language out to display itself; in other words, he drew the limits of language from within)} or to have given it a name (the

philosophy³¹², after all, no matter how peculiar his philosophy is³¹³. If Wittgenstein reminded us of the need to gain awareness about our representations of reality (after which his ladder had to be abandoned), Heidegger tried to unify them into a single vision. We, far from judging the representation of the German philosopher, only intend to emphasize this difference³¹⁴.

However, leaving aside what the German *said*, we want to make use of his *showing*. We believe that the way by which Heidegger *showed* the

mystical) is comparable to the baptism of Being as '*Ereignis*' and to the creation of the '*Geviert*' after the crossing out of Being of the mature Heidegger. However, it is worth highlighting the meeting points between the philosophies of the first Wittgenstein and the early Heidegger, some of them pointed out by Rorty ("Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje", 92-94), because they differentiate the mature Wittgenstein's thinking from that of Heidegger. For instance, the fact that in *PU* Wittgenstein remained silent about the mystical till the point that it does not appear even as a limit (cf. *Ibid*, 13-4; and not because Wittgenstein "was" not a mystic any more, as Rorty seems to think) cannot be compared to the Heideggerian (unconsummated) effort to create a treaty that would illuminate from the point of view of temporality the 'true' Being, the one forgotten. The main difference between Wittgenstein and Heidegger is not about different points of view on specific issues, but of approaches, of world-views, of ways of doing, of ways of living (and we already pointed out how important this was for Wittgenstein, who made such an effort to find a common solution to his philosophical and vital problems (on the other hand, is there any better example of the awareness of death fundamental for the Heideggerian notion of authenticity than the Wittgensteinian soldier in the firing line by choice?, cf. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: El deber de un genio*, 2ª ed., trad. Damián Alou (Barcelona: Anagrama, 1994), 140-141).

312Let's remember the distinction of Toulmin between speculative and practical philosophy (cf. footnote no. 231).

313It is not enough to dress philosophy up by metaphors to get to the other shore. When the poetic words are taken away from the poem and introduced in a philosophical argument, they are not poetic anymore (outside the poem –a language game– they must function according to the rules of the language game of Heidegger's philosophy). What made them poetic was the context that sheltered them and Heidegger took away from them precisely this. (After all, what Heidegger did was to offer us one more language game (cf. "Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje", 99).

314Obviously Wittgenstein's philosophy implies a specific representation of reality. However, this is not what the philosopher was looking for. The Austrian did not aim at offering an alternative to the philosophy he was criticising, but the German did (as the philosopher proposed: "All that philosophy can do is to destroy idols. And that means not making any new ones –say out of the 'absence of idols'", *Bergen Electronic Edition*, MS 312, 413). Thus Wittgenstein made it difficult sometimes to know which side he was sticking to while presenting a misunderstanding from different angles. One ought to gain awareness about one's own way of looking, but no specific way of looking was offered. He did not want us to stick to his ladder (that is why he called our attention to the need to abandon it). That's why many of his main and most innovative achievements needed to be reconstructed (as Johannessen did with his notion of "intransitive understanding, Hagberg with his notion of language game and Barrett with his ethical views –the later two also emphasized the need to do this). Cf. also the following footnote.

artistic process in *The Origin of the Work of Art* in relation to the canvas of Van Gogh is an exemplary aesthetic inquiry. Although he sometimes talked about what one can only be silent about, Heidegger pointed towards very important aspects of the artistic phenomena. As Wittgenstein indicated, language on holiday points towards something too. And we, in order to show, will try to make use of Heidegger's example and some of his notions, trying to free them from the conclusions he reached through them. We wish to stay within the *pointing towards*³¹⁵ and not to *say*.

We must insist on the importance that Wittgenstein gave to the notion of language as a practice. This is where Wittgenstein parts from authors like Heidegger and Kraus. Let's take the case of Kraus. The writer took the first Wittgensteinian step –to aim at the purification of language–, but he did not wonder about its limits³¹⁶. For Kraus, language is ethical –in fact, it is ethics' most powerful weapon. Language and ethical subject are one (that is, language is the same as substance). Therefore, Kraus returned to the old synthesis language-reality. The one who dismantled so many altars ended up sanctifying language, the Nietzschean '*new idol*'. From this point of view it makes sense why Georg Trakl portrayed him as a priest³¹⁷. The Austrian did not only not throw his razor after using it, but put it on a pedestal and venerated it. This is the same that Heidegger did by bestowing language the title of 'house of Being'. The house is left standing even after its occupant has been freed of it. It is even worshipped.

315 We said we will make use of the metaphor of the veil in our discourse. Wittgenstein used the metaphor of the veil too (VB, 92 [MS 138 9a: 24.1.1949]). However, the Austrian left it for his private writings and used it just a few times. The use the German made of the metaphor is clearer to us, that's why we will make use of it. However, we wish to point towards something by it while leaving the thing pointed to free of Heidegger's conclusions.

The fact that Wittgenstein did not use this metaphor systematically is consistent with his way of doing philosophy. Let's remember that we made use of Panofsky's notion of 'symbolic form' in order to deal with Wittgenstein's notion of 'Lebensform' in the introduction. Joseph Margolis has called our attention on the fact that Wittgenstein did not take care in detail of the most innovative aspects of his thinking in relation to his notions of 'language game' and 'form of life', cf. John Gibson and Wolfgang Huemer, eds., *The Literary Wittgenstein* (London: Routledge, 2004), 322.

316 *Krisis*, 140-141, 189-190.

317 *Sebastián en sueño*, in Georg Trakl, *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón (Madrid: Trotta, 1994), 123.

Wittgenstein de-mythologized language (all the possible ones, even formalization), emphasizing how it is used³¹⁸. Thus philosophical analysis turns out to be a way of gesturing aimed at helping us to look at the world while being aware of the glasses we are wearing³¹⁹. Philosophy must deal with language by paying attention to how it is used, so that pseudo-problems (that came about due to a certain philosophical orientation) dissolve. We will focus on Schiele's pictorial language's problems only till that point. After that only silence is left.

318As Janik puts it: “Indeed, at just the point where Kraus appeals to the mystical “Ursprung” of language the mature Wittgenstein de-mythologizes *die Sache selbst* by demanding that we take a good look at practice, quoting Goethe all the while: Im Anfang war die Tat” (*ÜG*, §402)” (*Assembling Reminders*, 155).

319Janik, having established the influence that Hertz had in Wittgenstein's use of “gesturing”, describes his philosophy like this (*Ibid.*, 155).

1.2.3. The zipper

We have analyzed how Egon Schiele exhibited his figures. Next we are going to deal with those cases in which they *show* themselves to us, since sometimes the figures themselves undress in front of our eyes.

The protagonist of the 1913 watercolor 'Standing Girl in Blue Dress and Green Stockings, Back View' [46], who seems to have at her disposal an invisible and magical zipper unzipped just at the right moment, holds the two sides of her dress just opened. The figure does not only exhibit herself, but controls the exhibition completely. In order to show this, we will compare the drawing with two from the same period: 'Standing Female Nude in Blue Robe' [47] and 'Standing Girl, Head Resting on Hand' (K D1269).

If the three figures wear a similar garment (the cut and the chosen colors are alike) and the central part of their respective torsos is exposed (from the front or from behind), it cannot be said of the last two, as from the first one, that they exhibit themselves. This is because in the first case the figure opens her dress, while in the other two, the garment opens by itself. Furthermore, in the latter ones much more is in full view of everyone, what, far from being a small detail, is crucial. It was already said about the erotic drawings that Klimt did of Adele Bloch-Bauer (something that, in the other hand, is well-known): complete exposure does not call our attention as much as what is unveiled while its surroundings remain veiled³²⁰. Due to the figure's loneliness (the figure threatens to melt with the background -mere empty space-, given that the only thing that distinguishes her from it is the garment she is about to remove, since her skin has practically the same shade that the color of the paper, that is, the color of the background) and the delicacy with which she undresses, it is impossible to think that she has been undressed by someone else. Evidently, she is not forced either by the artist, what seems to be the case when the painter imposes difficult and

320Cf. Alessandra Comini, *Gustav Klimt* (New York: George Braziller, 1975), 16.

uncomfortable poses or implausible perspectives on his figures.

Let's investigate what remains veiled. Always that something is shown, something else is hidden. In 'Standing Girl in Blue Dress and Green Stockings, Back View' [46], the figure carefully shows us just a small part of her back, the distance along her spine between her neap and the beginning of her pelvis. It is what remains veiled what makes us notice what is unveiled. Apart from her spine, the arm that allows the show is also shown, but the other one is hidden: it must not be seen, therefore its undefinedness. The same thing happens to her face, of which only the part of the jaw inevitably exposed due to the fact that her hair is put up in a bun that put her whole neck on display is visible. The protagonist does not only show us her back, but has it completely to us. Heidegger said it: the unveiled and the veiled are two sides of the same coin. Any unconcealment implies what remains concealed.

Non-truth is neither a deficiency or a disability to overcome, since it belongs to truth's essence. It is truth's abstention. Although speaking in very different terms, both Heidegger and Wittgenstein put forward that art respected that abstention. For the former the work of art creates the space where Being can erect itself. For the latter art, as a form of silence, *shows* and does not *say* what cannot be said. This female figure illustrates beautifully that interdependence between the veiled and the unveiled, all that one has to be silent about in order to stay within the field of *showing*.

However, although the artist did not force his figures to exhibit themselves, there are times in which he participated actively in it. Sometimes it is the artist the one that decided what to show and what not of the exposed figure, giving rise to a third filter (adding up to the ones of the figure and the work of art in itself). The multiple beheading of the exhibited ones are a consequence of the role played by the artist. In 'Striding Torso in Green Blouse' [48], also from 1913, the aerial perspective taken by the artist highlights the figure's exhibition, who holds her clothes to show us her legs and her pubis. Not only what usually is concealed is unveiled, but we are

put in a perspective that collides with our ordinary spatial frames. To contemplate the naked body is not enough, one also has to interpret the foreshortened figure.

From the same year, 'Standing Woman in Red' [49] consists of a beheaded figure that shows us clearly one of her thighs. This time, however, Schiele offered us a frontal perspective, highlighting that the figure is the master of the exhibition³²¹. As in 'Striding Torso in Green Blouse' [48], the figure raises her clothes. Like in the drawing that opened this section, what is in full view is only what the figure wants to expose: the upper part of her left thigh (the most succulent). The rest of her body (apart from the undressing arm) is covered and in a very precise way: very thick red stockings join a dress of the same colour. The intention to cover herself of this woman in red, aware of the price to pay for the unveiled, is indisputable. Isn't the monochrome character of her clothes a way of silence³²²?

In the drawing from the same year 'Standing Female Nude from the Waist Down with green Garment' (K D1368), we cannot conclude whether it is the figure the one raising her garment or not, since her arms and the upper part of her torso are outside our field of vision. The only thing we are able to see is the edge of her blouse: proof of the unconcealment. This time the artist focused on what it is shown. However, there is other part banned: the legs, from her knees to her ankles, are covered by a kind of pants just about to fall. The pants have not fallen by themselves and despite the inconvenience of their position, they have not been taken off. If we do not

321This is the case too of 'Female Torso with Raised Shirt' (K D1388), a 1913 drawing in which the figure raises her garment.

322In the Spanish complete version, this is explained in the second chapter (B.5), while focusing Schiele's use of color. A monochrome treatment leads to a world of equivalences. We proposed in the introduction that one of the ways to get to the perspective from eternity so precious to Wittgenstein was to take all facts as equal. We must be equally far from everything. We believe that using only one color is a way to get that equivalence, given that coloring is a way of creating tensions, which can be dissolved thanks to a monochrome treatment. Like that one can tinge with the same vital tone very uneven elements, to the extent that even colorless tensions can be disappear. Furthermore, in 'Standing Woman in Red' [49], the filmy red of the dress seem to spread over the figure's skin, weakening the artist's energetic line.

know whether her figure is raising her garment, the fact that she does not try to pull her pants back confirms that she is exhibiting herself.

'Red Blouse' [50] displays a beheaded and naked from the waist down figure that opens a red bullfighting-cape-blouse uncovering her pubis, belly and left breast. Despite of the obvious participation of the artist (look at the perspective and the beheading), there is no doubt we are admiring an exhibition, given that one can undress for oneself, but one only exposes oneself to someone else. This figure self-awareness is not far from the one with which we opened this section, although that figure was not mutilated.

Unlike the drawing just observed, at times the model's natural manner is such that she seems unaware of the painter's presence. This is especially obvious in a series of drawings from 1913 in which the artist portrayed his figures from the back. Let's take as an example 'Standing Semi-Nude with Brown-Green Vest, Back view (Torso)' (K D1374). The figure *seems* unaware, but we put forward that she is not. Despite of the figure being with her back to us, walking away from the spectator and without any apparent control over the opening of her garment, the tension in her hands betray her. Her left hand is closed. Of the right one we can see her palm and fingers. These are in a meticulously prepared position: all of them straight, the thumb held away and the little finger enormously separated from the other three (not completely stuck together either). If the figure had her arms relaxed, the palm of her hand would be banned to us. Therefore, the figure is calling our attention. We wink at somebody only when we are aware of him.

There are cases in which it is not clear who is the motor of the exhibition, if the artist or the figure. In the drawing from the same year 'Woman with raised Skirt' (K D1252), it is hard to position oneself about who has raised the skirt. We can already establish a difference with the previous examples: one has to talk about time. The drawing is the result of an action which trace is unveiled. In this piece, unlike in those studied till now, the figure is not self-possessed. This is not a direct consequence of the

fact that one does not know who caused what is happening. If we pay attention to the backward inclination of the figure's torso, we realize that she is about to fall. It is not easy to conclude whether it is a fall or a levitation. In fact, the raised arms indicate that the figure is abandoning herself to the fall, like the one that calmly jumps backwards into a pool. However, what is exposed of this woman in red is little (her pubis and her thighs and parts of her shoulders and of her face, since much of her head and arms are outside the composition), what makes us think of the figure's collaboration as necessary.

The same question is put forward by 'Woman with Black Stockings' (K D1245), where the figure raises her skirt, calling our attention upon her naked sex. The figure exposes herself as a puppet unable to take responsibility for her own movements. Her face, with some of Valery Neuzil's features, looks like the one of a doll³²³. 'Reclining Semi-Nude with Black Stockings' [51] presents another half-naked woman of which we cannot say that she is raising her own garment. We face again two opposite forces.

On the one hand, the artist's participation is indicated by the figure's posture, that Schiele most probably managed by turning 90° the finished drawing (the figure is more credible if we imagine her lying horizontally). On the other hand, like in the already studied drawings 'Standing Woman in red' [49] and 'Standing Female Nude from the Waist Down with green Garment', the unveiled is delimited up and down, precision, according to us, owed again to the figure.

The last drawing portrays very well the interdependence between the veiled and the unveiled by the contrast between the covered part of the body and the naked one. Nevertheless, this relationship is not always manifested so explicitly. It is worth talking of other kind of *showing*. There are times in which everything is *shown*, but with such respect that mystery is safe.

³²³Perhaps Schiele did here with Neuzil the same as later with his wife: to modify her features so that she could not be identified (cf. Kallir, *Egon Schiele. Life and Work*, 202). He may be trying to hide her friend under that artificial treatment of her face.

'Torso' (K D1390), where a kneeling figure shows herself to us completely and openly (note that her arms go backwards), is an example. Despite the figure being completely naked, the drawing is close to those portraits of the artist's wife that we put forward as examples of presentation. The painter's intervention, that beheads the figure, does not interfere with the *showing*, whose natural manner and spontaneity make it heavier on the scales. The monochrome character of the piece (everything has the paper's shade, background and figure are differentiated just by the latter's outline) certainly plays an important role in managing that silence. This is such that figures are sometimes so aware of their nudity that try to cover themselves, like in the drawings 'Nude' [52] and 'Crouching Female Nude, Bending Forward' [53]. In fact, the figure is presenting herself: her showing is so silent that one cannot talk of any exhibition.

On the other hand, there are exhibitions in which the protagonist figure is completely dressed. That is the case of the 1913 drawing 'The prostitute' (K D1358), in which a woman in a thick dress, hat and black and close-woven dark stockings seems to be more exposed than many of the figures in some of his more evident erotic drawings. The only uncovered parts of her body are the hands, the face and an inevitable part of her neck. Nevertheless, the painter made evident under her dress a garment that looks like a petticoat. Unlike the austerity of the rest of her clothing, this garment, more intimate, is half-transparent, voluminous and volatile. Furthermore, its colour is close to the woman's complexion (note that the most striking eye-catching parts of her face and hands, like the cheeks and the knuckles, share the red shade of the petticoat's darker areas). Schiele used a frontal view again: as much as the figure, persistent and frontal is her gaze. The figure is not relaxed at all, like her erected back, her raised left arm and the position of her left hand indicate. The drawing from 1914 'Nude with Green Turban' [54] portrays the opposite: a complete nude lying horizontally and touching her sex not at all self-possessed (as her puppet-like features indicate). In the prostitute's case, it is not the artist who reveals her mystery to us (unlike in

'Nude with Green Turban'). In fact, the figure decides to keep it to herself and awaits our answer. That is what Schiele exhibited in this drawing: the exhibition of concealment.

Perhaps what Schiele was trying to exhibit here was the exhibition of the figures themselves, as he did with his own exhibition in his self-portraits. That was also the case of the drawing which closed the previous section: it was not the figure's bottom what was exhibited, but the figure's exhibition (the act itself of exhibiting, that is, the way of showing).

1.2.4. Others' introspection

Schiele is not the only one who took part in introspection. At times his figures' exhibition is linked to an introspective eagerness. Nevertheless, his figures, unlike the painter in his self-portraits, don't need any spectator while searching within themselves, that's why the absence of visual contact and the natural manner of their pose. If the painter exhibited his introspection, his figures *show* themselves to themselves.

As in many of the cases we pointed out in the previous section, a figure raises her garment in 'The Virgin' [55]. However, unlike in those drawings, the figure does not look at the viewer, but focuses her attention on her own body: in what she has *dis-covered* on her own³²⁴. The figure looks down in order to be able to contemplate her torso. Her clothes have been raised over her breasts. Apart from the jumble of clothing that covers her neck and shoulders, the figure is completely bare. Her position is very simple, so austere as her own body: a thin, non-curved and exaggeratedly elongated torso. It is not gratuitous that the figure is not

³²⁴This is not the case in the drawing from the same year 'Nude with Shawl and Stockings' (K D1356), in which a naked woman (with the shawl that she has taken off behind her back) looks down, thoughtful, but not at herself. The figure in 'Foreshortened Figure' (K D1360) does not look at herself either, although it is a drawing from the same period in which the protagonist raises her garment over her chest and leans forward as in order to avoid something that does not allow her to see something clearly.

facing the viewer. Notice that although her head is directed frontally to us, her body faces the diagonal, so that part of her legs are outside the composition. Schiele was not interested in exhibiting the figure, but her introspection. If the figure is not at the centre of the composition, her slight displacement to the right is balanced by her legs being on the left. Therefore, the head, erected on top of that phallic torso, is at the center of the composition (different from the center of the paper). Furthermore, the head calls our attention because it verges on the upper border of the paper, in comparison to the space left empty on the lower border. In fact, if it was not inclined, it would come out of the composition. It is her introspection what saves this figure from beheading³²⁵.

The exhibition is more evident in the 1917 drawing 'Kneeling Semi-Nude' [56], in which a woman in a frontal position inspects her right nipple³²⁶. Only her torso is bare (and an insignificant part of her thighs that has the same shade of colour that her petticoat). Although he placed the figure frontally, he focused on her introspection and not on her body, that's why the whole figure is treated equally, both the naked parts as her clothes (except for the small part of the orange stockings that one can see). Only a bit of extra colour is applied on her cheeks and right nipple, and the effect is

325Exactly the opposite takes place in the drawing he did in the last year of his life called 'Standing Female Nude' (K D2366), in which a woman raises her garment over her breasts. The figure is standing, so it is not just the torso the one erected, but all her body. Her head is bent, but she is not looking at her right nipple, as in the 'The Virgin', but her gaze is lost. In this case her body is at the center and completely frontal to the viewer, meanwhile her head is seen from the side, inclined towards the right side and a bit backwards (and if she stretched her neck, her head would still fit in the composition). The artist focused the figure. In this example there is no introspection. Furthermore, the figure, more than exhibiting herself, she lets the painter exhibit her (as the fact that she is playfully inclining her head backwards indicates) and poses for him (that is why the exaggerated naivety of the pose).

326In the same year he did a similar drawing in which a kneeling woman touches her nipple: 'Standing Semi-Nude' (K D1954). However, in this case there is no introspection, given that her gaze is lost. She is touching her nipple as she could be playing with her curls.

In order to make this difference clearer, let's compare the above-mentioned 'Kneeling Semi-Nude' [56] and 'Standing Female Nude' (K D1369) from 1913. If the former is indeed an example of introspection, in the latter the figure touches herself for us, that's why there is no trace of contraction in her body that indicates that she is inspecting herself.

not eye-catching. Why do we consider that this drawing is an example of exhibiting and not of showing? On the one hand, Schiele brought forward an absolutely intimate aspect of the figure. On the other hand, the figure could not be more vulnerable: she does not pay attention to her pose (she rests on her knees, her thighs are widely separated in a way quite far away from any canon of modesty), especially natural-mannered, because she is not aware of our presence.

We advanced in the section 'The others' in relation to the series of kneeling women that our artist did, that his figures, like he did with himself in the self-portraits, are sometimes subjected to artificial poses and actions that ruin the concept they have of themselves, opening a path for introspection. Given that we deal with this in detail in the section 'Actions' of the next chapter, we will just offer two examples. Among the many actions we could have chosen, we are going to pay attention to 'Woman Undressing' [57] from 1914. First of all, we believe the title to be mistaken and misleading. The figure is not taking off her clothes, but dancing (or just moving, jumping, and her garment is raised by her movement). Schiele used dance at times in order to create new points of view for contemplation and self-contemplation³²⁷. In the same way, the position of the left hand of the figure in the drawing from 1917 'Crouching Nude Girl with Check Resting on Right Knee' [58], obviously artificial, enables the woman to distance from herself. Her gaze fixed upon us indicates that, unlike in the previous cases, the figure is aware of our presence. In this case it is not the painter the one exhibiting introspection, but the figure herself does it.

³²⁷We deal with this in the following chapter, in the above-mentioned section 'Actions' (B.11.1).

Pictorial idea

“All art (...) strives for the extension of its medium. That end must also be its fulfillment; it must give art all its methods (...) The work of art can only follow “the law of inner necessity” (...) Style (...) will (thus) be vanquished and with it ornament”³²⁸.

Our Kakanians, those critical modernists, reduced their field of action to the very medium they worked on, considering its possibilities. And this meant to reflect on its limits. In the arts, poetry was about words being in a specific position, painting about lines and colors, music about the tension between the notes. Works of art (in a broad sense, including musical compositions, poetry and literature) were not there for something else, but for themselves. Their ultimate quality ought to be self-reference. Our Kakanians worked hard on themselves to overcome representative delusions and did so for the integrity of their work.

This path meant to care about their work's organization on the one hand and about the limits of the specific language used on the other. This has much to do with the difference established in the *TLP* by Wittgenstein between *saying* and *showing*. In his treatise the philosopher set the limits of the sayable, searching for the maximum rigor. About the unsayable he remained as silent as he was able to be then. His rigorous saying, aware of its limits, pointed towards the unsaid, *showing* it (yes, he did not speak about the most important, but it was present as the limit of what was said). He tried to free his saying from any totalizing character. Reaffirming its renunciation³²⁹ to the mystical (and its acceptance of its “constitutive

328Hermann Broch, “Notizen zu einer systematischen Ästhetik” (cited by Walter Methlagl, “Der Brenner’ –Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne”, *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, II (1983): 11-12. The translation is taken from Janik, *Wittgenstein's Vienna revisited* (New Brunswick: Transaction Publishers, 2001), 21.

329The renunciation cannot lead to pessimism. When the renunciation is pessimistic, the terms of the representative daydreaming have not been abandoned (one still thinks in terms of a possible synthesis, although unreachable). The synthesis is not unreachable, but impossible. One has to free oneself from that mental structure. Wittgenstein said it very clearly in the *TLP*: the world of value and the world of facts are irreconcilable. Language can speak about the latter, but not about the former. Our propositions about the world of value will be (a priori) nonsensical (cf. “Notes on Talks with Wittgenstein”,

misery”³³⁰, so well portrayed in *The Lord Chandos Letter*³³¹ and in *The Confusions of Young Törless*³³²), saying turned into an infinite diversity of games in the *PU*.

Leaving aside the success or failure of Wittgenstein's enterprise (about which we believe to have taken a position already), the tone of Trakl's poems which impressed him so much³³³ is not totalizing at all. Schönberg and Musil were other Kakanians searching continuously for a saying aware of its limits. We will take their efforts as examples of the silence to which Wittgenstein aspired and which we believe to find in a large part of Schiele's oeuvre.

**

At Night

The blue of my eyes is extinguished in this night,
The red gold of my heart. O! How still burned the light.
Your blue cloak enveloped the sinking man;
Your red mouth sealed the friend benighted³³⁴.

Janik shows how when we take the poem word for word, we are misled into a world of vivid color images that abruptly ceases in the last line³³⁵. To read a poem seriously is a conversion (the view from eternity is not managed out of the blue). In order to take the poem as a whole, the reader has to change his world. In this case, it happens twice. Firstly one decides consciously to enter the world of the poem and secondly the poem turns this new world in just four lines upside down. Just as the world of the

12-13). The renunciation cannot be sentimental either (if so we are still trapped in the parameters to overcome). It requires distance, the view from eternity. Renunciation is the first step towards a true artistic language. Our renunciation enables us to *say* in a specific way: facing our limits, respecting them. Nor it can be a mere resolute tactic (cf. Cacciari, *Hombres póstumos*, 31).

330Cacciari's expression (*Krisis*, 107).

331Hugo Hofmannsthal. *The Lord Chandos Letter and Other Writings* (New York: New York Review Book, 2005).

332By Robert Musil (London: Penguin, 2001).

333Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein with a Memoir*, 12.

334Wittgenstein's *Vienna Revisited*, 232 (Janik's translation).

335Janik reflects on this aspect of Trakl's poetry and on several others in relation to a few very well selected poems in “Ethik und Ästhetik Sind Eins” (*Ibid.*, 225-246).

happy is not that of the unhappy, the world of the reader before reading the poem is not that of the same reader after having finished reading it³³⁶.

Trakl's images, far from ornaments, are powerful poetic resources of his poetic language³³⁷. What we said on the introduction about Rilke and what Wittgenstein affirmed of Uhland's poetry could be said of Trakl. As a true poet, his silence is in his way of naming (in strictly Wittgensteinian terms, in his way of saying)³³⁸. It is Trakl's extreme precision what calls our attention to what remains unsaid. As Rilke put it, Trakl's lines are like alive hedges in an extension of land delimited by an unimaginably large plain³³⁹. It is like Heidegger's metaphor of the forest clearing. The clearing and the forest are one and the same thing: as life and death, the visible and the invisible. Trakl looked for the maximum light. That light calls our attention to darkness, as its limit. Paraphrasing Rilke, death is just the side of life that turns its back to us, the unilluminated one³⁴⁰. When things are said rigorously (going back to our quotation of Rilke's elegies in the introduction, as they never thought to be, even in their intimacy), they are transformed into the invisible. The more silent language is, the less semantic pretensions it has, the more it is able to *show*.

When the interdependence between language and death (its limits) is

336In Janik's words: "The poem's "meaning" has less to do with a message than it does with something remarkably akin with to what we have seen Wittgenstein termed the increment and diminution of the world as a whole" (*Ibid.*, 233).

337So powerful that Janik speaks of poetic grammar (*Ibid.*, 244). Trakl had many resources to keep alive the continuous transformation going on in his poems. When one looks at *Sebastian in Traum* (*Sebastián en sueños*, bilingual edition, Valencia: Pre-Textos, 2001) as a whole, one realizes that many poems are linked to one another, so that the former leads to ("turns into"/"becomes") the latter. Not to speak of his transforming and already transformed (due to Trakl's particular ordering of words) syntax. Paying attention to things like this in Trakl's work has been a mayor task of the Brenner Archives in Innsbruck.

338Schönberg said something very similar in relation to what must be said and left unsaid in music (cf. *Krisis*, 165 –footnote no. 17). And, paraphrasing Cacciari, when a word tries to jump over the abyss, it is suspended by an emptiness that takes it back to its place (*Ibid.*, 130).

339Rainer Maria Rilke, Briefen an den Herausgeber des „Brenner“ vom Februar 1915, in *Erinnerung an George Trakl*, ed. Ludwig von Ficker (Innsbruck: Brenner-Verlag, 1926), 11.

340Letter to Witold von Hulewicz in relation to the *Duino Elegies*, 13th November 1915, in Rainer Maria Rilke, *Elegías del Duino*, trad. José María Valverde (Barcelona: Lumen, 1980), 19.

noticed, there is no space left for either ornament or semantic relations. True poetry does not say its sense, but *shows* it. It internalizes its limits. This is also the case of Cacciari's interpretation of Musil's *The Man Without Qualities*³⁴¹. The novel emphasizes time and again that what had to be told (“the story”) is not told. Claudio Magris described it very well: everything turns around a vacuum, that of the parallel action³⁴². The real story³⁴³ cannot be told. It is the silence of what is told. The darkness surrounding it. And because it is left unsaid, it is underlined. What is told is always something else: the worldly goings and comings (Diotima and the extra-qualified Arnheim's utopian exchanges, the fanatic Clarisse's attraction towards a killer and her rejection of her “musicated” husband, Bonadea's sexual harassment of Ulrich and her dumbness, Ulrich's playing with science and mathematics, Agathe's escape from her husband and so on). All of them **equivalent** (as Wittgenstein proposed about the propositions about the sayable in the *TLP*) and **non-elemental** stories. Paraphrasing Cacciari: Musil showed that in life's alternatives there is no puzzle, but infinite tautological variations, and the *Angst* of whom thrusts against his own limits³⁴⁴.

The Man Without Qualities does not offer such a desolated view of language as Musil's literary debut *The Confusions of Young Törless*³⁴⁵. As

341Cf. *Krisis*, 147-155.

342*El anillo de Clarisse*, trad. Pilar Estelrich Arce (Barcelona: Península, 1993), 8. Rilke portrayed very well the movements of these characters in his elegies: “Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins/ hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles/ andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem/ Blattrand (wie eines Windes Lächeln)–: warum dann/ Menschliches müssen –und, Schicksal vermeidend,/ sich sehnen nach Schicksal?...” (*Elegías de Duino*, 94).

343In 1976 Cacciari (first Italian edition of *Krisis*) thought that the real story was the love between brother and sister. The most recent research on the novel (focusing on the chapters left unpublished –which Musil himself apparently wanted to published but could not–, where the physical love between brother and sister is suggested) questions his interpretation. However, leaving aside which is the silenced true story, we believe that the book's sense is not told in the novel (thus the difficulty of pointing it out).

344*Krisis*, 148.

345Cacciari builds this gap in *Paraíso y naufragio: Musil y el hombre sin atributos*, trad. Julio Pérez-Ugena (Madrid: Ábada, 2005), 7-15. The Italian proposes somewhere else that there are two untold stories in *The Man without Qualities*, that of the love between brother and sister and that of the *The Lord Chandos Letter* (cf. *Hombres póstumos*, 67). The second did not have to be told because it was already written. And in fact Musil had

Magris points out, the young Musil, as the Hofmannsthal of *The Lord Chandos Letter*, was unable to understand language's limits as a constitutive part of language, thus the latter's devaluation³⁴⁶. However, as Janik has proposed, from Wittgenstein's point of view to talk about what literature cannot do is babbling, given that literature –as any true art– is a form of keeping quiet, and silence is a mode of showing³⁴⁷. Paraphrasing Magris, there is no difference between Safo's trembling and her poetry³⁴⁸. There is no difference either between Trakl's melancholy and his poem “In an Old Album”³⁴⁹. On the one hand, irony enabled Musil to accept the world as a fable (that is, to distance himself so much as to look at it from the perspective of eternity) and, on the other hand, the silent art of literature enabled him to say silently and thus to *show* the unsayable. Musil renounced totality in a double sense: firstly, he did not write an all-comprehensive novel (the unfinished character of the novel is not only due to the fact that he did not finish it) and, secondly, the reality portrayed was but a jumbled collection of mostly unimportant fragments. We will be discovering the same in Schiele's paintings: a fragmented reality portrayed in a fragmented and beautifully silent (at times) way.

**

“... for man's greatest crime
is to have been born³⁵⁰”.

written it himself, in *The Confusions of Young Törless*.

346 *El anillo de Clarisse*, 260.

347 This idea is developed in “Wittgenstein, ethiek en het zwijgen van de muzen”, where the American reflects on the nature of Wittgenstein's insistence on silence, emphasizing that it is a mode of seeing things clearly and of showing what one is silent about, while relating it to alive moral practices.

348 *El anillo de Clarisse*, 260.

349 Janik has shown very well how different was Trakl's melancholy from that of Hermann Bahr (the view common among Viennese modernists) and how the poet used the very proclivity to ambiguity typical of his times against itself, like Kraus used to do in *Die Fackel* (cf. *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 239-242 –where the poem is reproduced).

350 Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 21st ed., edición de Ciriaco Morón Arroyo (Madrid: Cátedra, 1994), 90.

In order to illustrate how artistic languages can respect their limits, we will make use of Schönberg's conception of music³⁵¹. To do so we will first take that of Richard Wagner as a counterexample³⁵².

Wagner aspired for the synthesis between language and reality by dramatizing his compositions³⁵³. These are justified by what they designate, and it is drama which makes the designation possible. Paraphrasing Nietzsche, his aim was the drama and music just the way to get there³⁵⁴. Wagner did not acknowledge any limits to his language. In fact, he fought against them. That was the price to pay for his expressiveness. Music was much more than music for him³⁵⁵ and to be so it had to reach out for

351Since the composer had “very exact ideas about what art should be” (*Style and Idea*, 122) and wrote about them.

We won't enter into the possible similarities between Schönberg pictorial incursions and Schiele's artistic practice, on what we recommend the article by Milly Heyd “Egon Schiele and Arnold Schönberg: Light within the Dissonance”, in *Österreich-Konzeptionen und jüdisches Selbstverständnis*, ed. Hanni Mittelmann (Tübingen: Max Niemeyer, 2001), 85-114.

352If we take into account Wagner's deep influence on “die Wiener Moderne” (movement opposed by our critical modernists), this counterexample is easily justified. Janik emphasizes the need to track back to Wagner the apparent but well-accepted –among other things, due to Schorske's interpretation of the iconography of Klimt's Beethoven Freeze (*Fin-de-siècle Vienna*, 228)– influence that Nietzsche may have had on Viennese Modernism, while reconstructing Ferdinand Ebner's questioning of Wagner's role (cf. “Ebner Contra Wagner: Epistemology, Aesthetics, and Salvation in Vienna”, in *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 85-104). We agree with Janik: what the Viennese modernists knew of Nietzsche was but Wagner's distorted image of the philosopher. Peter Vergo already pointed out that the infamous Beethoven exhibition organized by the Secessionists was rooted in Wagner's interpretation of Schopenhauer (cf. *Art in Vienna 1898-1918: Klimt, Kokoschka and his contemporaries* (London: Phaidon, 1975), 71-72 and “Gustav Klimt's Philosophie und das Programm der Universitätsgemälde”, *Mitteilungen der österreichischen Galerie* 22-23 (1978-9): 94-7).

353Cacciari reflects on this in relation to the line of negative thinking which he *shows* in *Krisis* (pp. 109-124), helping himself from Nietzsche, of course, and opposing Wagner's enterprise to that of Wittgenstein's *TLP*.

354*Nietzsche contra Wagner*, 81. Janik reflects on Nietzsche's criticism of Wagner and on his preaching of Bizet from a cultural hermeneutics perspective (cf. “Saint Offenbach's Postmodernism”, in *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 119-146). While reconstructing the controversy between the philosopher and the German composer and relating it to Offenbach's music (who Janik proposes as a better counterexample than Bizet for very good reasons), the American focuses on Wagner's drama. Nietzsche could not stand Wagner's empty gestures precisely because the composer's dramatic art aimed at a transformation of the self which ended up being mere theater (*Ibid.*, 124). In fact, life turned theater (for instance, by the elimination of the distance between performers and the audience) in Wagner's compositions (*Ibid.*, 134). This was very well portrayed by Eugenio Trías' already mentioned “Wagner: Proteo y Dioniso” (cf. footnote no. 393 in the Spanish complete version of the present dissertation).

355*El caso Wagner*, 37.

something outside itself. The Wagnerian depth³⁵⁶, far from participating in Trakl's silence, tries to root itself in the core of the limits of its own musical language (to the extent that there is no silent land left, but just misbehaving and all dolled-up roots).

To the Wagnerian drama, Nietzsche opposed tragedy, where the conventional character of the sign is the only master –that is, where there is no space left for semantic illusions. Tragedy is incompatible with the synthesis desired by Wagner. However, as Cacciari has pointed out, we cannot stay within the tragic in order to relate to our Kakanians (to those “posthumous people” who reminded us time and again of the insignificance of the world of equivalent propositions we live in)³⁵⁷. They live in Walter Benjamin's notion of “Trauerspiel”³⁵⁸, which shares Musil's renunciation³⁵⁹. A work of art belongs to the sphere of the “Trauerspiel” when it *says* the sayable and, aware of its limits –of its “constitutive misery”–, is silent about the unsayable on the one hand, and when all threads connecting the finite and the infinite dissolve –which are still there in tragic art– on the other³⁶⁰. One cannot be a divine dream, but just a dream. All signs are but soap

356Which has nothing to do with either the mystical or the depth searched by Wittgenstein in *VB*.

357Cacciari goes back to this time and again along his work, for instance, cf. *Hombres póstumos*, 41-45) and develops it in relation to Hofmannsthal and Luckács in *Drama y duelo*, trans. Francisco Jarauta (Madrid: Tecnos, 1989).

358Notion developed by Walter Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels (El origen del 'Trauerspiel' alemán)*, in *Obras*, book 1, vol. 1, 2nd ed., trans. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser in collaboration with Theodor W. Adorno and Gershom Scholem (Madrid: Abada, 2007). About Benjamin's notion, cf. Cacciari, *Drama y duelo*, 35-55.

359Cf. *Krisis*, 146.

360If tragedy goes back to the original question about destiny, “Trauerspiel” focuses on history and not on myth (cf. Francisco Jarauta's prologue of *Drama y duelo* (p. IX). There are still essences left within tragedy. However, all essences dissolve in *Trauerspiel*, which horizon is free of all conquests. In fact, the very will dissolves (one renounces too the will to live, as Schopenhauer would say, because will and the totality, in Wittgensteinian terms, must coincide). We are puppets, but there is no cosmic order left to move the strings. The space of representation is desacralized. The true renounce takes place only in the modern tragedy, in the *Trauerspiel*. That's why Schopenhauer considered it the perfection of the ancient tragedy (*Ibid.*, 5-7). As Cacciari proposes, Nietzsche's conception of the tragic is very far from that of Schopenhauer. If for both of them the tragic is positive, it is so for inverse reasons. What for the first one is a bet for the will to live, for the second one is a radical renounce (cf. *Ibid.*, 7).

bubbles³⁶¹. And the godless characters of *The Man without Qualities* rigorously wander among equivalent soap bubbles.

Let's insist on the rigor. By saying the sayable as precisely as possible, paraphrasing Cacciari, its limits are *shown* so clearly that the misery of what was said is emphasized³⁶². This is what takes place in Trakl's poetry: the poet *says* the unsayable with such a precision (one could speak of "sayability") that the unsayable is *shown*: going back to what Rilke said of Trakl, the hedges are so well placed that the immensity of the plain surrounding them is (deathly) clear. Thus only a language that faces its limits (facing involves accepting them and the resulting renunciation) is able to call our attention to them precisely by its silence³⁶³.

That search for precision guided Schönberg's compositional practice³⁶⁴. The composer tried to free composition from representation. Language had to be its own destiny. Its justification could not come from the outside³⁶⁵. Once again: "the work of art does not aim to convey *something else*, just itself"³⁶⁶. The composer emphasized the self-referential character of music. What matters is the musical process, its continuous transformation

361Cacciari's expression (cf. *Ibid.*, 8). That is why Hofmannsthal's Sigismund is not able to reconcile as that of Calderon did, given that the Austrian made an effort to leave aside the christological pretensions of the baroque drama (cf. *Ibid.*, 19-77). The only justification of the game is the playing in itself.

362Cf. *Krisis*, 116.

363Cacciari refers to Wittgenstein's *Remarks on the Foundations of Mathematics* (in the 1978 revised edition the particular paragraph was broken in two parts, cf. V, §53 and footnote no. 4; in the first edition, it appeared as a whole in IV, §53 (Oxford: Basil Blackwell, 1956) to explain the relationship between language and silence: what is said is surrounded by silence as life by death and thought by madness (*Krisis*, 117). We believe that the parallelism proposed by the Italian between the relationship limited-totality/ limit and Heidegger's living-for-death is very useful (*Ibid.*, 145). When art lives for its death (for its limits), there is no space left for either ornamentation or semantics.

364Given that the composer thought his compositions to say just what it was in them, he did not believe that the expressionist character attributed by critics and the public suited them at all (Pons, *Arnold Schönberg*, 144).

365The pure composition generates the "great form", which sets all possibilities, lays down the rules and the syntax of the game (cf. Cacciari, *Krisis*, 167). Nothing comes from the outside. Everything will develop from that form and its contradictions. However, despite the priority of the form, the form and the game need each other. If the form lays down the rules of the game, the latter enables the form to be. The form erects in a game (in a practice), and thus it is not external to it (there is no exterior in relation to either the form or the game; that's everything that there is). The composition has to be played in order to be (cf. *Ibid.*, 167).

366VB, 67 [MS 134 106: 5.4.1947].

(a piece of music can undergo the same transformation as Trakl's poem) and its comprehensibility (which is directly related to the awareness of its limits). There is no room for totalizing pretensions. Everything is in continuous change within the domain of the sayable³⁶⁷ and much lies in the domain of silence. We go back to language's "constitutive misery": thus its continuous transformation and the need to be as precise as possible (so that it does not thrust against its limits and these are *shown*).

Comprehensibility requires organization. This is what composition is about. The form –the means which make intelligible the developing musical idea– ought to be organized. It is not about inventing a language, but about mastering the material and extending it according to its inner necessity³⁶⁸ (let's read again the quotation by Broch). True art belongs to the sphere of *müssen*, and not of *können*³⁶⁹. Its objectivity, its ethics, lies in its strict (and, let's say it again, necessary) precision³⁷⁰. Nothing can be dictated from the

367What made his music very difficult for the public. He reflected on the absence of strict repetition in his music in "New Music: My Music" (1930) (cf. *Style and Idea*, 102-104). All his repetitions involved variations, both vertically and horizontally ("Criteria for the Evaluation of Music", in *ibid.*, 129-130). This is one of the things we will be looking for in Schiele's landscapes.

368The composer was not interested in composing beautiful things, but necessary ones. Schönberg cared a great deal about the internal woven threads of the piece (taking inspiration –in a Wittgensteinian way– from Dickens' novels). He did not pay attention to its external appearance. Nothing should be forced from the outside (cf. "Tonality and Form" (1925), in *ibid.*, 256-257). The composition must develop according to its internal necessities, to the demands of the existing notes. As Casals explains, "the (musical) idea is like a thread which demands to be developed to the extent of its complete articulation, a force that demands to be expressed in accordance with its own movement" (*Afinidades vienesas*, 382). There is no origin to come back to, as there was in Kraus' case.

369Pons explains this by making use of Adorno (cf. *Arnold Schönberg*, 63-65). The composer shared Wittgenstein's views about many different issues (varying from the need to shake up the pupil's world-view to their self-criticism). Pons portrays this extremely well.

370Ethics and aesthetics were also identified by the composer (this was also the case of Trakl, cf. Janik, *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 225-246). The artist's search for objectivity had to be directly related to his integrity. One ought to compose in order to express himself. This meant to develop a personal relationship with the artistic medium (cf. Pons, *Arnold Schönberg*, 71-77) –that is, to develop one's own artistic program. To do so Schönberg was not interested in convention, but in authenticity. As Kraus said of writers and his writings, the moral character of a composer is reflected in his compositions. His work opposed the aestheticism of his times (and posed demanding problems to the public, as Janik points out; no wonder how neglected and misunderstood the works of this Viennese modernist were, cf. *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 21-22). On the one hand, atonality defied convention; on the other, the

outside, as we saw it was the case in some of Schiele's self-portraits. Not even from the text³⁷¹. Compositions must be built having the view of the whole work in mind³⁷².

In order to organize one ought to master the art of composition. Schönberg underlined the need to learn composition and not composition with twelve tones³⁷³. Innovation requires being exercised thoroughly in the techniques of the old masters³⁷⁴. The only argument in music is the musical idea³⁷⁵, the structure of the piece³⁷⁶, the great form, which had to be freed

composer submitted himself to “the most rigorous tests of integrity and the most rigorous discipline” (*Ibid.*, 33).

371 Schönberg made this clear in “The Relationship to the Text” (*Style and Idea*, 141-145). Those who think that compositions ought to adapt to the structure of the poem and that their dynamism and speed must correspond to its occurrences are wrong. Schönberg gave his own example. He realized that he did not know the texts of several songs by Schubert that he knew very well. He went back to those texts and realized that reading them consciously did not change his appreciation of the music at all. In fact, it was when he just paid attention to the beginning of a poem while using it in a composition that he was able to communicate it better. Cacciari considers his *George-Lieder* as an example of the independence of the composition. In those songs the permanent variation of the voices is not guided by the metrics of the text (*Krisis*, 156-157). Schönberg used the texts. They became a musical resource and not the external reality to represent. And by using them, he neutralized them (cf. “Fragmento sacro”, in Theodor W. Adorno, *Escritos musicales I-III*, ed. Rolf Tiedemann in collaboration with Gretel Adorno, Susan Buck-Morss and Klaus Schultz, trans. Alfredo Brotons Muñoz and Antonio Gómez Scheenkloth (Madrid: Akal, 2006), 474). In fact, the text is more than a simple resource. While enabling infinite games, it is the medium where the voice expresses itself (cf. Cacciari, *Hombres póstumos*, 56-57).

372 This does not leave freedom out of the picture. Music still came spontaneously, although he could not help but thinking logically in music. Schönberg distinguished his music from that of those composers who constructed theirs without that view of the whole (cf. “Constructed Music” (1931), in *Style and Idea*, 106-108).

373 He emphasized that his works were twelve-tone *compositions*, not *twelve-tone compositions* (Schönberg cited in Josef Rufer, *The Works of Arnold Schönberg*, trans. Dika Newlin (New York: Free Press, 1963), 71). Axiomatization was rejected by our critical modernists (the twelve tone ladder was also meant to be abandoned after having served its purpose). We agree with Janik: “Schönberg was from the start, like Loos, very much part of the revolution against revolution, more concerned with restoring the handicraft dimension of music than with producing new musical effects or dabbling in “theory” for its own sake” (*Wittgenstein's Vienna Revisited*, 34).

374 Cf. the first two paragraphs of “Self-Analysis” (1948), in *Style and Idea*, 76. In fact, his experiments with dissonance were a response to specific musical problems widely discussed in Central Europe (cf. Janik, *Wittgenstein's Vienna Revisited*, 31).

375 “I myself consider the totality of a piece as the idea: the idea which its creator wanted to present. (...) The method by which balance is restored seems to me the idea of the composition. (...) The tool itself may fall into disuse, but the idea behind it can never become obsolete. And therein lies the difference between mere style and a real idea. An idea can never perish” (in “New Music, Outmoded Music, Style and Idea” (1946), in *Style and Idea*, 123).

376 Adorno emphasized that what was typical of Schönberg was his organization of the

from ornamentation³⁷⁷. In Cacciari's words, "the casual acquires form"³⁷⁸. And the great form is but that: paraphrasing the Italian, understanding the world as the totality of cases, as all that takes place³⁷⁹. And we add: while remaining there.

However, there are no fixed rules. Syntax can be transformed (it is the very process). And formal rules were just a part of the story³⁸⁰. Schönberg, extending Kraus's struggle to his field of action, emphasized the important role that fantasy played in the art of composing. He believed that fantasy was the core of musical ideas. Musical logic is necessary for the development of musical ideas which are born in our mind's eye. Furthermore, extending the material involves acknowledging its relativity³⁸¹. And this relativity requires an impeccable organization³⁸². We cannot take any risk. We cannot enter by mistake into the domain of the unsayable. To avoid this, great care must be paid to the organization. After all,

musical structure and not its outstanding character ("Arnold Schönberg", en *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, trans. Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962), 163). The latter is a consequence of the former. This was not always the case in Schiele's oeuvre. In the same way, it was tonality which had to be served. We cannot look for it on purpose. We must pay our respects to the demands of the composition. This can be the only one to take us on its own right either back to tonality or to atonality (cf. Pons, *Arnold Schönberg*, 87-88). The composition may demand ornaments too, but then these are not superficial, but constructive (*Ibid.*, 89-90).

377We agree with Adorno: this was a true act of generosity (cf. *Prismas*, 160-164).

378*Hombres póstumos*, 29.

379*Ibid.*, 49.

380What takes us back to what we said in the introduction about intransitive understanding.

Janik puts it brilliantly: "it is often overlooked that the function of theory for Schönberg is to derive rules from (the) compositional practices (of his forerunners)" (*Wittgenstein's Vienna revisited*, 34).

381There is no universal language. To lay down rules is to analyze the material. And the material has to be organized for silence to come about and just to that extent. Organizing the composition is about internalizing its limits. This effort guided Schönberg's program. Wassily Kandinsky's conception of artistic language diverged from this (cf. Cacciari, *Krisis*, 171-173 and Pons, *Arnold Schönberg*, 78-80). The painter thought of an a priori form that could express the spiritual (as he explicitly proposed in *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M. T. H. Sadler (Mineola: Dover, 1977). Thus it did not have limits. Schönberg insisted on the transformational character of the process –therefore Ferruccio Busoni's metaphor of the seed is not complete enough (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von A. Schönberg*, Frankfurt: Insel, 1974, p. 18): the process' development, the extension of the material, involves contradiction, and division (we get back to its relative character –and to its misery)– and on silence being its eternal witness. And it becomes stronger by the divisions (cf. "Fragmento sacro", in *Style and Idea*, 483).

382Cacciari portrays very well this circle (cf. *Krisis*, 137).

paraphrasing Cacciari, the work of art is for its silence³⁸³.

**

In this chapter we will be looking closely at Schiele's art of pictorial composition. We will focus on the resources he used in his pictorial language. That is, his syntax. It is the precision of his syntax what enables his paintings to *show* their limits (when the painter was not precise enough, his paintings were not as silent as they ought to and disrupted the domain of their own limits, as we saw in the former chapter). It is this precision what makes room for the ethical character of his paintings. Going back to the introduction, it is his way of showing what is ethical (when it leaves the world as it is and portrays just that).

Let's make use of Wittgenstein's metaphor of the tool chest (by which he illustrated the multiplicity of ways in which a word is used) in order to understand Schiele's pictorial language³⁸⁴. A painter's pictorial elements can be used in many different ways. Although they are used in a family of ways, there are important differences among them. What brings them together is the artist's task. The multiplicity of ways in which those elements are used plays an important role on his artistic program. They are rooted in Schiele's artistic practice. Thus the need to look closely at his practice in order to understand them.

We will be looking at how the elements which constitute Schiele's paintings are used and related to each other by the means of the syntax. In the former chapter we referred much to his figures. They are very prominent in his oeuvre. We will also pay attention to other elements not so obvious, as the many types of structures he used and the background. Finally we intend to *show* the resources of his syntax. We will be paying attention to a set of Schiele's resources (the ones that we are able to identify) and will study how he used them. And while doing this we will call attention to those paintings

³⁸³*Ibid.*, 173.

³⁸⁴Cf. *PU*, §11, *LC*, I, 4.

in which the elements –non-elemental and more equivalent than ever– are not the most prominent, but the pictorial syntax. Returning to the logico-grammatical character of our investigation, we intend to lay bare the meaning-conferring pictorial syntax of Schiele, the pictorial “great form” of his paintings.

A. 2.1. Chairs.

Schiele's line is unpleasant to his figures, which are not able to merge with what surrounds them due to the lineal treatment of the artist. Therefore, sometimes, they are in need of structures to deal with the background –so that the latter becomes an entity in itself, as the structures, crucial in the composition.

Even if at first glance it seems difficult to talk about structures in the work of this young Austrian artist, not all is emptiness in his paintings. If we pay attention to 'Mother with two children III' [83], we realize that the relationship between the three figures and the background is not direct. Taking into consideration the sketches on paper that Schiele executed before facing the canvas³⁸⁵, this becomes more obvious. What mediates between the two dimensions? We will answer this question through a tour along different pieces, analysing their structures, the mediators, till we are able to confront the mentioned work, which we understand as almost a suitable example for the Wittgensteinian maxim 'meaning is in usage'.

Many times what acts as a mediator between the figure and what surrounds it is a chair, an ordinary device in the history of portrait³⁸⁶. Schiele creates all kinds of chairs. Some of them, as in the drawing from 1918 'Portrait of Guido Argot' (K D2456), where the sitter and the seat melt in the same stroke, are wonderful. One has to stop for a while in front of this simple drawing to be able to distinguish sitter and seat. The chair emerges four times, as if the painter wanted to mark the vertices of a second frame, having taken the limits of the paper as the first one. Everything is one: background (in this case, the colour of the paper), figure and structure.

In the painting of the same year 'Portrait of the painter Paris von

385 The sketches are in the sketchbook no. 13 (pages: 28, 77, 80-85, 87, 90-94, 105, 125), cf. Kallir, *Egon Schiele. The Complete Works*.

386 Diego Velázquez's 'Portrait of Pope Innocent X' (1650), as well as all the different studies after that painting that Francis Bacon did during his lifetime three centuries later, is a landmark in what could be addressed as a history of the use of seats in portraiture.

Güterlosh' [84], Schiele manages the same effect³⁸⁷. Background and chair are perfectly harmonized thanks to the fact that the painter uses the same palette for both and to the vaguely defined seat, which could be considered as a plane more in the background. The main achievement of this piece of work is the unification of a background of three planes (vertical-wall, horizontal-ground and chair) and a figure that, on the one hand, is openly dealt with in more detail and, on the other hand, which palette differs from the one of the other elements. This is managed thanks as much to the common spontaneity to the application of colour and the line as to the echoes of the surrounding colours created on the sitter's clothes and skin.

Let's observe first the lower half of the painting. We realize how in spite of the strong cutting line with which Schiele erects his figure's legs, these are one with what surrounds them. First of all, the trousers, due to the orangey, brownish and greenish shadows and reflections, share the shades of the background. Secondly, the trousers' wrinkles seem to serve the internal structure of the pants. Likewise, the order of the chosen colours, earthy, is absolutely balanced in the canvas. Dark brown in the external side of each leg. Lemon-garish-orange beside the foreshortened thighs. On the right, less brown and more orange; on the left, the opposite. They are explosions of colour: colour, just as the wrinkle-line, seems to emerge from the canvas, instead of having been applied, as little flowers obeying the internal principles of the composition. In the upper part of the canvas, we find two opposite, but balanced forces. Firstly, the echoes of the colours from the background on the sitter's shirt favours the compositional coherence; besides, the resultant white colour is cleaner than the one on the trousers, which, together with the absolutely lineal and detailed treatment of the tensioned hands, reminds us of the figure's limits in relation to the whole.

His chairs do not always act as a bridge between figure and background. There are paintings in which one does not have such a feeling of unity, given that the chairs offered to his figures are clumsy, stiff, of right

³⁸⁷ Comini dedicates a few pages to the 'psychologist' study of this painting in *Egon Schiele's Portraits*, 180-183.

angles unable to live together with the chameleonlike character of the figures. Although it is true that the two pieces that have been used as examples are from 1918 (the last year of Schiele's life), many of the cases in which chairs and figures do not match are from the same year, as the portraits of Hugo Koller [85] and Victor Ritter von Bauer [86]. In fact, Schiele painted seats in only three periods of his life: during his first (Secessionist) stage, in prison and from a portrait he made of his father-in-law in 1916 onwards.

Both the paintings mentioned in the previous paragraph were commissions; that means, Schiele was not directly interested in these gentlemen and would not have portrayed them had he not been paid for it. As Gustav Klimt did, Schiele became a painter of the middle and upper class society in the last years of his life³⁸⁸. This poor interest could explain the characteristic lack of integration of these paintings –in fact, they could even be considered unfinished, since the minimum of coherence always required is not fulfilled (especially in the portrait of Victor Ritter von Bauer). It is interesting that he went back to the seat, such an early element in his work, while having to portray something so far away from him. In none of these cases does the chair achieve its assumed aim: the integration of the figure in the canvas. In fact, it highlights the distinction between figure and background, underlining the superposition of the first one. This

388 Nevertheless, Schiele did not portray only the upper class, as Gustav Klimt did. While no drawing of beggars or of the middle or low class by Klimt has been kept (given that all his paintings are of well-off people and that his drawings of models did not show their precarious life), Egon Schiele, as much as Oskar Kokoschka, recorded the living conditions of the Austrian lower classes. Schiele portrayed many poor children and families (as in the painting with which we open this section, 'Mother with Two Children' (K P303), and in the drawings from 1910 'Two Guttersnipes' (K D445) and 'Girl with Hood' (K P414)). Also the pictorial approach of both Kokoschka and Schiele, opposite to Klimt's stylization, is consistent with such living conditions.

Despite Klimt's good intentions (he claimed to paint for all, cf. Werner Hofmann, *Gustav Klimt* (Londres: Studio Vista London, 1972), 11), there is no doubt that his was an art for the rich. Looking at Viennese fin-de-siècle photographs, one is completely taken aback by the abyss that stands between them and the Secession building or Klimt's paintings. In fact, after the controversy caused by the panels for the University and the Beethoven Freeze, Klimt gave up all public pretension, openly dedicating himself to the art for a few. This new posture was reflected in his 'Nuda Veritas', where he included the famous quotation by Schiller.

representation of the chair makes this instrument work differently from how it functions in the drawings and the paintings discussed earlier. Wittgenstein stated in *PU* that the meaning of a single word cannot be established in isolation since it lies in how that word is used in a given context. The same could be said of a chair: its meaning cannot be *said* because it depends on the context and it could only be *shown* in and through the latter. As Wittgensteinian ‘language games’ *show* that the meaning of words is in their use, our painter’s works, also ‘language games’, *show* that the meaning of each chair lies in how it is used on a particular canvas.

Either clumsy or subtle, chairs are there. Schiele was so aware of the being there of the chair that he even depicted them as entities, free from the seated ones, as happens in several drawings he did while in prison in 1912: ‘Art Cannot Be Modern; Art Is Primordially Eternal’ [87], ‘Two of My Handkerchiefs’ [88] and ‘Organic Movement of Chair and Pitcher’ [89]. We understand these chairs as Heideggerian *utensils* (which though created, as works of art, are closer to ordinary things than to the latter, since they lack self-sufficiency) which beings erect on the piece of paper thanks to the astonishment provoked by the work of art³⁸⁹. Applying to these chairs what Heidegger stated about the work of art speaking of the 1886 canvas by Vincent Van Gogh ‘A Pair of Shoes’ in his oeuvre *The Origin of the Work of Art*, we maintain that these drawings by Schiele teach us the truth of a chair. The artist tried to reach the being of a chair as he had attempted till then the being of his figures. It is understandable that Schiele related to chairs as he did earlier to figures, since in prison the former were his only companions. Chairs are forced to the same perspectives than those wonderful nudes carried out in 1910 –as the canvas ‘Seated male nude (Self-portrait)’ [2] analysed later– and survived them with liveliness, adapting themselves to the environment. In these three drawings, just as in those nudes, the background (the colour of the paper) is, at its most, a plane, since in the last

389 The captured Schiele also did this with other utensils-tools, as his bed, the cell’s door, the brooms and the cleaning buckets: ‘The Single Orange Was The Only Light’ (K D1179), ‘I Feel Not Punished But Cleansed’ [15] and ‘The Door to the Open’ [14].

case one cannot even talk about it as a supporting surface, given that the chair and the jar do not clearly indicate its direction.

The rigidity about which we talked about before reaches its maximum expression in what could be considered X-ray-chairs, of which the painting from 1918 'Portrait of the Artist's Wife, Seated' [90] is an example. About this piece we cannot say that it was a commission, in spite of all the interpretation without foundation of the more or less satisfactory relationship that Schiele had with his wife³⁹⁰. The figure is clearly separated from the background and not thanks to the chair, which looks like a bad attempt to justify the being seated of the figure. The chair has received a similar treatment to the background: both of very dark shades, although in the former the strokes are smaller and the greenish shades predominate. The painter insinuates the distinction between chair and background by means of a kind of black halo that surrounds the former, an outline that sometimes merges with the latter and the introduction of yellow shines. This chair does not have any kind of character. If we go back to the ones he depicted in his cell, we do not find anything in common among them. The statement 'they are equal', the fact that they fit in the same drawer, brings out the poverty of our concepts; it is like suggesting that a human being and a doll with the shape of a human being belong to the same species. There is nothing left of the being-chair of this chair. One can only refer to it as a caricature, a mask or an X-ray³⁹¹. In fact, under the label 'chair' we only find the X-ray of a chair. Friedrich Nietzsche already said it in his 1873 essay *On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense*: a concept is just a worn-out metaphor³⁹². In order to serve as a concept, a word has to leave aside all attempts to portray that individual experience to which it owes its own existence and fit innumerable

390 There are 'theories' all around that try to explain why the artist could not have a satisfactory sexual relationship with his wife. The most interesting study of the footprint that his relationship with his wife could leave on his oeuvre is the one by Comini (Egon Schiele's Portraits, 171-180.)

391 The same could be said about the figure, so rigid that it looks like a doll. The doll-like figures of the artist are well-known –for example, 'Two Girls, Lying Entwined' [41], drawing from 1915 in which the right-hand face looks like the one of a toy. We study them elsewhere.

392 *Antología*, ed. Joan B. Llinares (Barcelona: Península, 1988), 44.

‘similar’ cases. With this chair, the Austrian painter gives us back our concept ‘chair’, highlighting how human beings have to choose between concepts and particular entities, since, paraphrasing Nietzsche, all concepts are formed making equal the non-equal³⁹³. Therefore, not only is the world scattered in fragments: those considered identical are not. Schiele’s oeuvre offers an alternative to the violence exercised by ordinary language. His diverging depictions of a chair question the universal pretensions of the concept ‘chair’ and establish that among all the entities we call chairs there are only Wittgensteinian family relations.

Let’s continue on our path. There are other cases, ornament-chairs, in which even if the seat occupies a large part of the compositional space, the chair does not function as such and it cannot be stated that it is ‘there’. They belong to the first stage, heavily Secessionist, in Schiele’s oeuvre. Let’s look at the 1909 portraits of the painters Anton Peschka [91] and Hans Massmann [92] and of the composer Arthur Löwenstein [93]. Not only does the seat in the first case have the same bi-dimensional treatment as the abstract zones in Gustav Klimt’s paintings, but the one who preceded our artist painted seats in that way years before, as the one from 1906 in ‘Portrait of Fritza Riedler’. Klimt used to treat some parts of his paintings bi-dimensionally, like dresses –look at the 1907 painting ‘Adele Bloch-Bauer I’ (D150)–, headdresses –‘Portrait of Fritza Riedler’– or seats³⁹⁴. The opposition between the bi-dimensional and the three-dimensional is spread across all of Klimt’s mature oeuvre; in fact, we also find it in his landscapes, where even if the trees’ crowns are bi-dimensional, there is depth, thanks to their trunks –see ‘Peer tree’ (D134) from 1903³⁹⁵. This differentiation is full of meaning, since Klimt used the opposition to distinguish between the ideal and the real. If we pay attention to the ‘Beethoven Freeze’, the ‘angels of art’ –the ideas– are treated in two dimensions, while the furies –reality– are

³⁹³*Ibid.*, 44.

³⁹⁴Comini calls our attention on the contrast between the ornamentation (bidimensional) and the plasticity of the face in both paintings, cf. *Gustav Klimt*, 16.

³⁹⁵On the study of the bidimensional in Klimt’s landscapes, cf. Stephan Kojas contribution to *Gustav Klimt: Landscapes*, ed. Stephan Kojas (Londres: Prestel, 2006), 37-38.

depicted in three. We find other example in the Stoclet Freeze, where the bidimensional ornamentation displays the erotic content of the work³⁹⁶.

Although Schiele had not yet developed at the time of these paintings his later control over volume, the confrontation between the bidimensional seats and the three-dimensional figures is obvious. The seat, far from being an instrument being used, is a device, mere ornamentation that is not there for itself, but as a complement to the specific posture that the sitter holds. It is not the seat that imposes the posture, but the opposite. Had the artist decided to depict Anton Peschka with his arms slightly more elevated, he would have made the armchair taller. Had he been interested in a more reclined figure, he would have exaggerated the curve of the armchair's back. These changes would not mean anything to an armchair without structure that erects as a wall with no right to either brick or cement. This ornament-chair, absolute appearance, opposes what Adolf Loos said about how objects had to be designed according to how they were going to be used. Karl Kraus assessed that what differentiated Loos and him from the 'positive spirits' was that while they distinguished between a urinal and an urn, the latter used the urinal as the urn and vice versa indiscriminately³⁹⁷. Just as Wittgenstein found the meaning of a word in its use, Loos understood that a building had to be designed according to its functional dimension. Usage is at the core of both words and architecture.

As Janik explains in his chapter dedicated to Loos in *Assembling Reminders*³⁹⁸, the architect fought with Kraus's razor the clichés about taste prevalent in Old Vienna. His criticism was mostly directed to the *Jugendstil* urge to build up a style out of a collection of mostly archaeological ornaments in which the pieces considered the most exquisite were new ornamental 'inventions' that according to Loos proved to be the source of their cultural collapse³⁹⁹. Furthermore, this enterprise was based on the

396 *Ibid.*, 46 (footnote no. 33).

397 Karl Kraus, *Schriften*, vol. 8 (Frankfurt: Suhrkamp, 1987), 341.

398 On the relationship between Loos and Wittgenstein, cf. Janik, *Assembling Reminders*, 163-182.

399 "Architektur", en *Sämtliche Schriften*, vol. 1 (Viena: Herold, 1962), 102.

illusion that Austria was in need of a style. The Secession was trying to fill a non-existent gap with their non-substantial ornaments. In order to avoid this kind of architectural misuse, Loos insisted on the distinction between art and utility that led him to state that an architect should not be an artist but a craftsman. Paraphrasing what Loos said in his manifesto⁴⁰⁰ “Rules for Building in the Mountains”, an architect should not think of the roof of a building but of the rain and the snow. In other words, a roof should be designed according to its function: to protect people from the climatic conditions of a particular place. In the same way, a chair should be shaped according to the precise way in which the people from a particular culture sit. Going back to the painting that led to this discussion, the armchair on which our painter made Peschka sit should have been built according to this principle, quite independent of whether the composition looked better. Given that the Viennese architect took objects as signs of the way of life of a particular society, the only changes in a society’s instruments that he thought of as appropriate were those caused by modifications in the ways of life of that society⁴⁰¹.

We also find well-defined chairs that are being used clearly, like in ‘The Friends (Round Table)’ [94], the poster for the Secession Exhibition that Schiele executed in 1918. In this case chairs are being used by a group of books-devouring-commensals sitting around a table. The introduction of the table underlines the fact that the protagonists are sitting down, since they are not just seated, but sitting at a table. These chairs provide a context. Schiele portrayed himself next to a group of his colleagues in this poster, where chairs offer them a place to concentrate upon and from which to leave, that is, an origin. On the one hand, the sitters do not seem

400 “Regeln für den, der in den Gebirgen baut”, *Der Brenner* 4, no. 1 (octubre 1913): 40-1.

The manifesto was originally published in the *Jahrbuch der Schwarzwald’schen Schulanstalten* in Vienna but later reprinted by Ludwig von Ficker in *Der Brenner* in Innsbruck.

401 According to Loos, although art is revolutionary, artifacts can only be functional, given that they are conservative by nature. When we face the portrait that Schiele did of his brother-in-law, the painter Peschka [91], we are not judging the painting as a whole, but the treatment of a seat which is not there for itself, which is not being used. Later, we will discuss whether Schiele’s early painting opposed Loos’ maxims.

independent of their respective chairs. There is something in common between how seats are depicted in this piece and the Aristotelian conception of ‘natural place’⁴⁰². Just as in Aristotelian physics all bodies move towards their ‘natural place’ and come to a rest when they find it, these figures seem to have already reached the place natural to them: their chair. Each chair, while constituting him, is a home to its guest. This interdependence between figure and chair is also shown through the equal pictorial and lineal treatment that they get. Their respective approaches, schematic to the extreme, seem to respond to the same compositional force. They exchange colours or enjoy identical shades. The figure in the lower left corner is reddish-earth and its chair tends to an oxidised-iron-yellow similar to the colour of the tunic of the man sitting at his left. There are gentlemen dressed in white seated on white chairs and other seats of the same orange as the one in the dress and the chair of the host, Schiele. On the other hand, although all of them are together, sitting at the same table, each one of them has its own place, very well-defined by the structure-chair that he is using. The structure, apart from providing a place, creates it; it erects (*es stellt auf*) it, as Heidegger would say of the work of art. In the lower extreme there are two empty seats (the central one has been read as the place left by the already dead Klimt –the artist had died just before Schiele made the poster). In front of the unoccupied chairs, two opened books join the scream of the chairs that demand to be used. Their cry is so powerful that enough presence is conferred upon the chairs to use themselves⁴⁰³.

Finally we can face the painting from which we started, ‘Mother with Two Children’ [83], where the figures themselves are chairs: chair-figures⁴⁰⁴. One can observe in the lower corners of the painting two legs of a

402 The Aristotelian theory of gravity states that all bodies move towards their natural place. Those whose natural place is in the centre of the earth fall towards it and those whose natural place is in the heavenly spheres move away from the centre of the earth towards heaven and the moon.

403 This does not happen, for example, with the previous chair sketches executed by Schiele before doing a portrait of someone seated, like in the 1918 drawing ‘Dr. Hugo Koller’s armchair’ (K D2495), where the armchair is there to be occupied. Empty as it is, it does not summon anybody.

404 We believe that Schiele may have been inspired by Egyptian “block statues” (which

chair invisible to us (the one in the left is much more visible than the one in the right, since the part that is possible to see of this one, if thicker, it is shorter and a shadow is cast over it) which melt with the clothes from the different cloaks and clothing in which the figures are wrapped till the point where they seem inseparable from them. The result from this bound mass is the feeling that the legs are parts of the upholstery-figures; they seem to belong to them. Helped by these clumsy legs and the decorative motifs⁴⁰⁵ of their clothes, the figures serve themselves as chairs. The outcome of the subtle illumination of the background just in the outlines of the figures is a

bring together body, arms and legs). Given Schiele's well-known interest on Egyptian art and his tendency to help himself from external images – generally taken from books either from his own library or from those of friends– for his artistic project (for instance, the influence of Hokusai's 'The great wave' on Schiele's 'Mountain Torrent (Waterfall)' (KP332) is obvious; in fact, Schiele had a very good reproduction of the Japanese work in his own library, cf. Friedrich Perzynski, *Hokusai*, (Leipzig: Delhagen & Klafing, 1094), 83), so it is not surprising. Furthermore, the artist had access to Gaston Maspero's book on Egyptian art so successful in his time (*Geschichte der Kunst in Ägypten* (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1913), where there are some reproductions of this kind of statues. The book belonged to August Lederer's library, a good friend of Schiele. The artist wrote down the title of the book in one of his sketchbooks (cf. 4. Sketchbook, 1912-13/ Albertina, ESA 318 Nr. 2).

Body and seat seem to melt in these statues. This is especially obvious if the more conventional seated statues brought together by Maspero are taken into consideration. The cube where the torso and the extremities melt is similar to the seat where the more conventional statues are seated. The cube could be interpreted as the fusion of extremities and torso mentioned above or as a seat supporting only a head. It is worth pointing out the importance of chairs in Egyptian tradition. Let's remember that Isis means seat or throne. The goddess Isis is the incarnation of the Egyptian throne. She and her husband and brother, Osiris, were the original rulers. Furthermore, she is considered the mother of Horus, the first Egyptian king and, therefore, mother of the following Pharaohs.

The similarities between the stiffness of the extremities of the Egyptian statues and that of Schiele's figures are also remarkable. Furthermore, many of these statues do not have their superior extremities, as the 'Königin Nefret' (Cairo Museum, image no. 217 in Maspero's book). They seem to be mutilated, as many of Schiele's figures.

On the other hand, the influence of standing Egyptian statues on the canvas 'The Virgin' (K P305) is obvious: the arms on the side, stuck to the body and stretched, the closed hands, one foot more to the front than another and the frontal position of the figure. (We owe our last remark to our conversations with Dr. Johann Thomas Ambrózy. We are also very thankful to him for his information about the book on Hokusai which Schiele possessed).

⁴⁰⁵The mother's austere clothing is counteracted by the children's dresses, for whose decoration Schiele borrowed traditional motifs. Schiele already introduced this aesthetics in a similar drawing from 1915 used as a sketch for the design of a bag for Edith: 'Mother with Children, Flanked by Toys and Ornaments' (K D1799). Schiele's predilection for rural motifs supports the difference between Klimt and our artist that we established in the footnote no. 388.

halo that makes us think of a ghostly back⁴⁰⁶ for this eccentric chair. The fact that the whole set responds to a triangular composition (as it can be observed in the sketch⁴⁰⁷) emphasizes its structural function, given that there is no structure stronger than a triangle. All this makes the chair latent⁴⁰⁸.

However, as we had already said, there is a step further on the path that we have started. There are cases in which, although there is no trace left of the chair, its use, the being seated, is clearly depicted, as it happens in many of the portraits and self-portraits that Schiele executed in 1910, the year in which he develops his own style. See, for example, 'Portrait of the Publisher Eduard Kosmack' [95], 'Portrait of Arthur Roessler' [96] and 'Seated Male Nude (Self-Portrait)' [2]. In the three paintings, although there is no chair, the figures are seated. Schiele introduces well-defined horizontal and vertical axis in his figures to manage this. In 'Seated Male Nude', the thighs indicate the horizontal plane of the chair and the torso the one of its back. The extreme perpendicularity of the upper and lower halves of the figure (the same thing happens in the other two paintings) cannot be natural, but a result of a (extremely rigid) chair of which only the way in which the figure uses it is left (or maybe the footprints of how the device used the figure). As he did in 'Portrait of Arthur Roessler' [96], in 'Seated Male Nude (Self-Portrait)' [2] Schiele sends the figure's legs in perpendicular directions and, at the same time, both of them are perpendicular to the plane indicated by the torso. Our painter's dreadful academic résumé notwithstanding, it seems that he learnt something from his early forays into mathematics,

406 The backs could be a consequence of the shadows projected by the figures on the wall. However, these shadows are brighter than the background, as if a light would be projecting itself over each figure. As all this happens against a dark background, this one is illuminated in three different moments.

407 The sketch we are referring to is in the 20th page of what is known as the 8th sketchbook of the artist (Nebehay, *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, 205). If the painting and the sketch are compared, it is hard not to agree on the artist's magnificent capacity for simplification, since all the painting is contained in an extremely simple drawing.

408 The drawing from 1912 'Seated Woman in Black Dress (Valerie Neuzil)' (K D1124) could be considered as another example of this latent chair, given that the figure is so seated that we mistake her left heel with the leg of a possible chair (like legs were marked in the previous painting).

given that this nude incarnates the familiar XYZ coordinate system. The first thing he has to do in order to use what is not there is to erect the space where it is going to be used and Schiele manages this creating such directions in the same figure. The figure, on the one hand, is constituted by her usage (as if she was carrying the chair inside herself) and, on the other hand, gives birth to the space, the context, where she will be able to live it (her use of the chair). In ‘Portrait of the Publisher Eduard Kosmack’ [95], the directions of the thighs are not perpendicular, but parallel. Although the configuration of the figure is weaker than in the previous cases, the feeling of space is kept due to the confined posture of the publisher, whose torso, a bit more stooped than the ones studied before, seems to tend to his knees, especially due to the shoulders’ inclination, raising (again) a ‘place’.

Loos put forward an inversely proportional relationship between a people’s urge to decorate and their cultural development: so the more primitive a people are, the more ornaments they will have⁴⁰⁹. The Viennese architect took freeing beauty from all ornaments as one of the main aims of mankind. In many of the portraits that Schiele did between 1910 and 1915, the painter radicalized this idea, given that he depicted how an object was used leaving the device itself aside. He did not paint the chair but the action of being seated. And there is no greater nudity than the one of the object that is not physically there while its use is portrayed in the painting. There is no latent chair anymore. The artist captures in these paintings the force that holds each structure.

**

First of all, we have tried to show how Egon Schiele’s syntax is independent of anything that lies beyond itself. Given that most previous approaches to his oeuvre were biographical, we believe it was extremely necessary. We consider the tour that has just been completed as a small-scale

409 “Ornament und Verbrechen”, in *Sämtliche Schriften*, vol. 1, 277.

battlefield in which *saying* and *showing* have measured their forces. It illustrates some of the conflicts that Schiele's contemporaries had to face in order to be true to their ethical demands. Not all the paintings discussed belong to the same category. Some of them are more consistent with Schiele's contemporaries' urges than others. If what we have called ornament-chairs represent what Loos wanted to move away from in his struggle against ornament, the last three paintings discussed reach the freedom from ornamentation that maybe Loos himself was not able to achieve in architecture. The different ways in which the young painter depicted chairs are an illustration of the fact that among all of what we call chairs there are only Wittgensteinian family relations. He doesn't impose any concept on the entities he depicts and doesn't attempt any definition. It would be hard to find something closer to Wittgenstein's maxim: 'the meaning of a word is in its use'.

As a conclusion

We have tried to carry on a more positive or affirmative investigation than those usually associated with Wittgensteinian philosophy, like Hagberg did in relation to Henry James⁴¹⁰. The main aspects of our approach were not oriented towards clarification. We have laid bare Schiele's pictorial grammar. In fact, as a logico-grammatical investigation, our aesthetic investigation has conferred meaning to Schiele's pictorial oeuvre⁴¹¹. In Wittgenstein's words, we have fixed the grammar of *this* discussion⁴¹². To do so we have tried to be as faithful as possible to what we saw (although we may have not been silent enough at times).

The conclusions of this dissertation are the ones *shown* by our analysis –and not by us, given that some of our assertions may have tried to flirt with the unsayable. We have tried to *show* that Schiele's oeuvre was able to *show* in different ways on the one hand and we have sketched some of the features of his pictorial grammar (without aiming at fixing it, given that it grows as the old cities depicted by the painter [125], illustrating in an enviable way the parallelism proposed by Wittgenstein between the incompleteness of language and that of cities⁴¹³) on the other. We have seen that it is not possible to speak about all his works in the same way. The approach figure/background/structure (what we have called elemental elements) does not apply to his landscapes, where the syntax reigns over the never ending insignificant non-elemental elements which form them (given that the syntax –that organization, that structuring– is what has to be communicated).

All this has been done in order to reconstruct the role played by Schiele in the fin-de-siècle Vienna. We have provided pictorial proofs which place him by his own right among those critical modernists who surrounded

410 *Meaning and Interpretation*, 1.

411 Cf. "Wittgenstein and the Aesthetic Domain", 31.

412 *M*, 313.

413 *PU*, §18.

him. It is in his landscapes where we find the greater similarities between his pictorial investigations and those of those critical modernists who wrote insightfully about their search, as Arnold Schönberg, whose role in that Vienna has been very well portrayed by others. Although the painter was not always loyal to the silence of his pictorial syntax [24, 25], his oeuvre illustrates very well some of the most important battles fought by his contemporaries in the other arts and in philosophy (whether Loos' critic of ornaments or Wittgenstein's distinction between the sayable and the unsayable).

To do so we have distanced ourselves from the expressionist-like approach common among the critics of his oeuvre (whose literature seems to us more expressionist than the art works themselves). When one approaches Schiele's paintings from the artist's possible expressionism, one pays little attention to the way in which his paintings *keep silent*. That kind of analysis focuses on what is said (and even on what is shown)⁴¹⁴. We have tried to be more humble and to stay within the ways of showing of his paintings (thus we have focused on the representation and not on its content).

We have ignored what the artist had to say about his art⁴¹⁵ to the extent we have treated equally his drawings and paintings⁴¹⁶. It is worth pointing out a methodological conclusion in relation to this. Looking back

414We believe that the artist was interested in communicating what things meant to him. In fact, he asserted that he aimed at painting the melancholy inspired in him by the motifs he depicted (cf. the artist's letter to the collector Hauer edited by Nebehay in *LBG*, n°573 –we offer the document number and not the page number). But we are exploring a different route.

415Because, as Panofsky argued, sometimes what the artist says about his oeuvre and the latter differ (cf. "Artistic Volition", *Critical Inquiry* 8, no. 1 (Autumn 1981): 22.

416Schiele considered his drawings as mere preparations for his paintings (cf. Schiele's letter to the artdealer Richard Lányi dated 16th March 1917, in Arthur Roessler, ed., *Briefe und Prosa von Egon Schiele* (Viena: Richard Lanyi, 1921), 172). He did not take them seriously as finished works. We are not the only ones to differ on this from him (cf. Heinrich Benesch's letter to the artist from 16th November 1910 edited by Nebehay in *LBG*, n°138). In fact, Nebehay gave so much importance to the artist's sketches that he edited some of his sketch books and commented them (cf. *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen* (Viena/Munich: Christian Brandstätter, 1989)). Sketches and drawings, simpler and direct, are able to show what is sometimes hidden by the paint.

we realize that we refer more to his drawings in the first chapter and more to his paintings in the second one. Drawing, after all, was the painter's way of juggling with the different possibilities of representation. As we highlighted in relation to his series of preparatory drawings for the portrait of Friedericke Maria Beer [67], each drawing was a way to face the compositional problem in question. Finally he opted for the most convincing one. Just like an engineer works on his plans to assure that his building won't fall, Schiele considered different modes of representation to make sure his works worked –for instance, that they were coherent). His paintings were based on this search, thus we find in them a very well established syntax (although many of his drawings do not have anything to envy them).

There is also a different type of conclusion in relation to this. It is well-known that Schiele's paintings, in contrast to his drawings, carried the messages that the artist wanted to convey⁴¹⁷. The fact that we used mostly his drawings in order to speak of his ways of showing is related to this. His desire to communicate was so intense at times that he ended up saying much, too much, instead of saying just the necessary and letting the showing do its part. We believe that this could be explained from Wittgenstein's notion of ethics and aesthetics. We emphasized that to look at the world from the perspective of eternity was a requirement to carry on a happy life, that is, a true ethical life. The aesthetic approach is a way to get there, since aesthetics involves to take the perspective of eternity in relation to an object. However, an object is not the world. Let's see how this is reflected on Schiele's oeuvre.

Let's go back to the drawings he did in prison, where he was in very adverse conditions. Let's compare the drawings he did of the objects surrounding him [14, 15, 87, 88, 89, 128] and his self-portraits [26, K D1188, K D1189]. We put forward in the first chapter that he was not able to relate with the same distance to his very condition than to the objects surrounding him. He was able to look at chairs, his bed, the door of his cell

⁴¹⁷That is why his little regard for his works on paper. For instance, cf. Fischer, *Egon Schiele*, 121.

and his handkerchiefs from the perspective of eternity. He was able to look at what surrounded him without getting closer to one object or another, taking the world as a totality. For instance, we discovered a world of equivalences in 'I Feel not Punished but Cleansed' [15]. If in this drawing the artist was in tune with the world, that was not the case in 'Hindering the Artist Is a crime, It Is Murdering Life in the Bud' [26]. In the latter the artist was so affected by his circumstances that he was not able to distance himself enough. In fact, this is obvious if we compare the titles he gave to both pieces.

We already pointed towards the fact that to look at an object *sub specie aeternitatis* is one thing, and to look at the world *sub specie aeternitatis* is another. In those cases in which the painter said too much, he was not able to distance himself enough from the world. We find very different examples throughout his oeuvre. In those works labeled as pornographic, he was not able to distance himself from his own sexual condition [24, 25]. He was so trapped that he fell for the most explicit representations of self-love. In 'Hermits' [59] the painter was emotionally too involved in the message he wanted to convey, as he himself made obvious in the letter he wrote to Carl Reininghaus⁴¹⁸. On the other hand, form and content meet in those cases in which he was freer from his own intentions, as in so many drawings in which he focused on a specific posture [57] or in his landscapes [19, 118].

The fact that he was able to take the view from eternity to depict

⁴¹⁸Reininghaus wanted to buy the canvas 'Ermits' [59], but he did not agree with some of the details of the composition and asked Schiele to change them. The painter refused to do it and gave several reasons against Reininghaus' suggestions in a letter written in 1912. The canvas was intimately related to a vision he had been having in relation to his father from his childhood. In this case Schiele explicitly gave priority to the content over the formal aspects of his work –which, on the other hand, he believed to be alright, although not very obvious (cf. Elisabeth Leopold y Sandra Tretter, eds., *Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte (1910-1912) aus der Sammlung Leopold* (Munich: Prestel, 2008), 97-101). About the impact of the memories of his father on Schiele, cf. N. no. 544. Anton Faistauer wrote about the impact that this kind of inner visions could have on Schiele, cf. Nebehay, *Egon Schiele. Von die Skizze zum Bild. Die Skizzenbuchen*, 192. [Footnote no. 403 in the Spanish complete version of the present dissertation].

objects but not to depict himself in the same moment of his life points towards a difference between ethics and aesthetics. We believe that there is a step between the two. It was easier for the artist to take the aesthetic perspective than to take the ethical one. The object one ought to distance oneself from while looking at the world is oneself. In the works in which Schiele said too much, he was not able to change his perspective and stayed within his circumstances. We believe this does not contradict Wittgenstein's views. We should remember that proposition 6.421 of the *TLP* is not a strict identification of ethics and aesthetics. Furthermore, what has been considered as such is something of a second order, qualifying the previous sentences in the proposition, thus the brackets, and the philosopher did not strictly identify the two of them later on, while talking about their connection, either⁴¹⁹.

Let's go deeper into this. As Barrett pointed out, proposition 6.421 is not an identification between ethics and aesthetics, but an interaction of relationships between the two⁴²⁰. To affirm that they are one does not involve that they are identical. In fact, it is said of many couples that they are one; however, they remain different individuals. Janik explains that one must talk of an ethical moment in aesthetics and of an aesthetic moment in ethics⁴²¹. It is the ethical moment in aesthetics what is interesting to us for the example we are discussing⁴²². In order to take the work of art as it is, the viewer has to free himself from the world, from his fears and needs. The work of art invites us to the dimension of eternity, and it is in our hands to take that perspective or not. That act, as we put forward in our introduction, is a renunciation. Furthermore, the artist's gaze is also involved. We are not looking here only at the perspective of the viewer. In order to let one's

419For instance, he does not speak of an identification in his diaries, but of a connection, cf. *T*, 140 (7.10.16).

420Cf. "Ethik und Aesthetics Sind Eins", in *Akten des 8. Internationalen Wittgenstein Symposiums 15 bis 21 August 1983* (Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1984), Teil I, Ästhetik, S. 17-22.

421Cf. "Das Ästhetische Im Ethischen und das Ethische in Ästhetischen", in *Ethik und Ästhetik sind Eins. Wittgenstein Studien 15* (Vienna: Peter Lang, 2007), 11-19.

422Janik helps himself from Aristotle's harmonious ethical life to portray the aesthetic moment in ethics (*Ibid.*, 12).

artistic grammar show whatever it has to show, an artist has to renounce his own will and take the view from eternity. The artist is not always able to do so and ends up saying too much. We could say that the ethical moment in aesthetics is not fulfilled those times, and maybe we should not be talking of art itself in relation to those works, especially from a Wittgensteinian perspective⁴²³, but of works of art in potency, helping ourselves from Aristotle, as Janik suggests. To leave space for the ethical moment is always more difficult when one is more involved in the subject-matter. That was precisely Schiele's case during his time in prison or in those canvases where he wanted to communicate the things most important to him.

Let's move to a different point. There is an implicit relationship between those works discussed as presentations [1] in the first chapter and the fragmentation and the details all too present in Schiele's oeuvre [69] analyzed in detail in the second chapter. We have proposed Schiele's details and fragments as precious stops along the contemplation of his oeuvre. Helping ourselves from Bonito Oliva, we identified them as searches for the unrepeatable occasion. Schiele's art is marked by the instant, and invites us to take a breath in each one of its details. We remarked that presenting, as a way of showing, involves waiting. For example, we said that the figure seems to be waiting in the portrait of the artist's wife with her hands on her hips [6]. We related her position to that of a dancer waiting for his turn to enter the stage. To place one's arms in one's hips is a way to prepare oneself for what comes next. We also admired the figure's readiness for what comes next in the portrait of the artist's wife sitting [7], and are amazed at the figure's readiness to face Schiele's presentation in the fabulous portrait of his wife which inaugurated our discussion [1]. We believe that the timelessness involved in presenting could be related to Heidegger's notion of serenity, brought up precisely in relation to Schiele's use of ornamentation in the

423Or we could do as Peter Lewis: to differentiate between different kinds of works of art, not only between those which are sublime and those which are not, as he does, but between those where the ethical moment is fulfilled and those where it is not (cf. "Wittgenstein and 'the tremendous thing in art'").

second chapter. In order to be true to what can only be shown, the painter had to move himself away from the current ways of representation, leaving openness for what opposed him, unpossessing that to be shown, for what waiting is required. The artist introduced through details and fragmenting forces waiting points of departure for himself and for us, viewers, in paintings as 'Transfiguration' [69] and established the waiting as the way of *showing* and of *looking* in the above-mentioned portraits of his wife. On the other hand, it was easier for the artist to face that to be portrayed from the waiting in the last years of his life, which is not surprising, especially from 1915 onwards, the most mature period of his painting.

We believe to have faced Schiele's oeuvre with new tools and from our own perspective. However, the point where our dissertation ends seems to us a very good stop along the way from where to look again at the painter's oeuvre, as if for the first time. It is now when we understand certain things which we did not have clear enough during the course of our research. It has been a long and arduous path. Many roads were tried but abandoned, and in others we were not able to orient ourselves well enough (our compass was not always working). Although we have tried to make up for it from our actual perspective, unfortunately all this comings and goings must be reflected in some way in our present work. It has also been difficult to combine what is expected of a dissertation with the intuitive and dynamic character of our research. We have many more skills at our disposal now than when we started and we hope to be able to use them in future projects about Schiele's artistic practice and that of other artists. Going back to the paragraphs from the prologue of the *PU* discussed in the introduction, once that we have journeyed this much, we are able to look at Schiele's paintings from an alternative perspective and to imagine other possible journeys.

For instance, it would be worth going to the roots of each one of the pictorial resources we have pointed out in the second chapter of the present work, proposing more correspondences with the works of those critical modernists who surrounded Schiele. We are aware that we could have

developed many points which we have merely sketched. It would also be a very good start for a further investigation to consider what we have just stated about the waiting present in Schiele's oeuvre and extend it to an analysis of the time-(and timelessness)-forces in it. We also believe that this research could be enriched greatly by a counterpart investigation from the perspective of art history.

In Wittgenstein's words, all discussions have an end⁴²⁴. We do not have more arguments. It is the reader's move: either to stay within the grammar of discussion fixed by us or to abandon it.

424M, 315.

Epilogue

We believe that Schiele's oeuvre is closer than what it looks like to the breakthrough of Kasimir Malevich's painting, and thus because of its precise grammar. We are aware that it may seem contradictory to state this about a painter who has been considered one of the greatest expressionists of the XX century. However, we hope that after having gone through our analysis, our reader will give it a thought.

Let's get close to Malevich's art briefly with the help of Gérard Wajcman⁴²⁵. The French thinker takes Malevich's 'Black painting on white field' and Marcel Duchamp's 'Bicycle wheel' as the objects of the XX century per excellence. Wajcman, reflecting on the most intimate quality of the last century, proposes 'erasing' as the act that defines its character as precisely as possible. He understands the Nazi holocaust as the paradigm of the erasing itself. The French psychoanalyst presents the work of art as a force strong enough to oppose this sterilized tendency of destruction, as the right instrument to make us see what we cannot represent either by words or images⁴²⁶. Works of art are able to bring back to the world what has been erased. And they do this in present tense, transforming absence in real presence. As Duchamp's bicycle calls our attention to the missing tire, Malevich's square, apparently freed from the world, presents itself as an object. Both underline what they remain silent about, and by their silence, show it. Wajcman suggests a negative etymology for this kind of works of art, emphasizing the absence present in the object, thus Duchamp's 'Bicycle wheel' turns into 'Absence of tire'⁴²⁷.

These works of art do not only keep silent, but bring up questions about their own nature. This is precisely what Wajcman finds in the art of Jochen Gerz, where monuments which either disappear or are invisible,

425 *L'object du siècle* [*El objeto del siglo*, trans. Irene Agoff (Buenos Aires: Amorrortu, 2001)].

426 Cf. *Ibid.*, 23.

427 Cf. *Ibid.*, 79-80.

making real the unrepresentable absence that they stand for, force us to commit ourselves to keep them alive.

Wajcman admits the Wittgensteinian echoes in his essay, while proposing an ethics of art or, in other words, an ethical moment in aesthetics: what cannot be either said or seen, art must show it⁴²⁸. Wajcman proposes a variation of the last propositions of the *TLP*: what cannot be seen has to be shown⁴²⁹. This is what takes place in the film by Claude Lanzmann *Shoah*⁴³⁰, where the director makes the spectator see reality, transforming him in a witness. *Shoah* makes us see the absence, fighting in silence against the industry of erasing.

Schiele's emphasis on the “parerga”, pointed out along our analysis in the second chapter, could be read as a way to call our attention to what is missing. For instance, the relation between the frame and the lack of actual framing of his paintings (let's remember those landscapes where trees go beyond the limits of the canvas [118] or those portraits of figures mutilated by the frame [35]). Those paintings in which chairs are latent [2], making use of Wajcman's negative etymology, could be titled as 'Chair missing'. In fact, his paintings made us notice the absence of the chair, making it real, as in an icon. Furthermore, the detailed and fragmented reality portrayed by his paintings is certainly an alternative to the industry of sterilization which erases the existence of its workers and makes us think of them only if their products do not serve their purpose. We are meant to stop in each detail and wonder about its origins and meaning (while we are reminded time and again about the lack of unity of the work of art, and of our immediate reality).

Taking in consideration this comparison, it is clear that Schiele was not always silent enough and made the *showing* difficult for his art.

On the other hand, we discover in ourselves Wajcman's attitude: we have tried to go back to the works themselves, offering one less

428*Ibid.*, 154.

429*Ibid.*, 236.

430Filmax, Barcelona, 2009.

interpretation⁴³¹ of Schiele's oeuvre, trying to let his art speak for itself.

⁴³¹*El objeto del siglo*, 31.