

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIÓLOGA

ENTRE LA OBSCENIDAD Y EL ARTE: ANÁLISIS DE VALORACIÓN DE  
LA OBRA DE EGON SCHIELE DENTRO DEL CAMPO ARTÍSTICO  
VIENÉS ENTRE 1910 y 1918

ANDREA CAROLINA BUENAÑO

DRA. NATALIA SIERRA

QUITO, 2016

## **Dedicatoria**

A Marco, Nora y Gabi, por todo el amor, la confianza y el apoyo incondicional.

*La sensación suprema es religión y es arte. La naturaleza es el fin; pero allí está Dios, y yo lo siento fuerte, muy fuerte, fortísimo. Creo que no hay arte “moderno”; solo hay un arte, y es eterno.*

-Egon Schiele, Julio 1910.

*En lugar de liberarnos del placer, sería mejor dedicarnos a hacernos infinitamente más susceptibles a él.*

-Michel Foucault.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	7
<b>1. Modelos de análisis</b> .....	7
<b>1.1. El modelo constructivismo estructuralista de Pierre Bourdieu</b> .....	7
1.1.1. De las clases sociales al espacio social.....	7
1.1.2.- El habitus y la teoría de los campos. ....	9
1.1.3. El campo artístico .....	11
<b>1.2. El modelo genealógico de Michel Foucault</b> .....	14
1.2.1. Poder-saber .....	14
1.2.2.- Cuerpo-ética .....	19
1.2.3. Arte y sexualidad .....	24
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	26
<b>2. El campo artístico en la Viena de fin de siglo</b> .....	26
<b>2.1. La Viena de 1900</b> .....	26
<b>2.2. Normativas del arte de pintar</b> .....	32
<b>2.3 Lo moral y lo obsceno</b> .....	37
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	44
<b>3. El proyecto creativo de Egon Schiele</b> .....	44
<b>3.1 Egon Schiele en el campo artístico vienés</b> .....	44
<b>3.2. Análisis de la obra de Egon Schiele</b> .....	58
<b>3.3 Disputa por la legitimidad artística</b> .....	70
3.3.1 El desnudo en la historia del arte occidental .....	70
3.3.2 El contexto vienés.....	74
<b>4. Conclusiones</b> .....	82
<b>5. Bibliografía</b> .....	84

## Resumen

La presente investigación, trata de analizar la importancia que tienen los criterios de legitimación dentro del campo artístico a la hora de valorar una obra. Para lo cual se realizó una exploración de las condiciones del campo artístico vienes de finales del siglo XIX y principios del XX y así comprender las transformaciones acontecidas que explican su estado en la época de intervención de la obra de Egon Schiele. Además se analizó las condiciones del habitus de Schiele para entender la trayectoria que realiza dentro de este campo y sus estrategias para construir su figura de artista.

En el desarrollo de la investigación se indica que, los criterios de legitimación que se utilizaron para valorar la obra de Schiele, fueron más allá de la innovación que hizo en la técnica de la pintura para situarse en un terreno más social, la fuerza sexual que emanaba su proyecto artístico transgresor, renuente a los dictados de la academia y a las corrientes estilísticas de la época significó un agravio a los fundamentos sociales de una sociedad excesivamente moralista y conservadora. Además, se devela el sentido que tenía el arte en la sociedad de la Viena de principios de siglo XX. Un arte influenciado por dispositivos disciplinarios que regulaban y posicionaban una serie de discursos encargados de legitimar ideas hegemónicas desde la relación poder-saber que interferían directamente sobre las obras artísticas. La obra de Schiele cuestiona las nociones del arte del siglo XX por medio del rechazo de los cánones y los principios artísticos académicos y tradicionales, atacando las costumbres de la sociedad vienesa artificial y a su esteticismo burgués, junto con su idea del arte al servicio de las clases altas, al igual que los valores tradicionales de la modernidad que entendía el cuerpo desde una represión sexual y desde una doble moral.

## Introducción

Desde tiempos inmemoriales cualquier muestra en escena que esté comprometida con mostrar una realidad corre peligro de ser calificada como obscena y consecuentemente ser rechazada desde diferentes posiciones, ideológicas o políticas, seguido de diferentes ataques de aquellos que hipócritamente intentan callar e invisibilizar cualquier cosa que ponga en peligro la autenticación de sus creencias personales. La noción de obscenidad tiene una relación directa de oposición con la noción de escena, por una parte la escena funciona a través de la ilusión que juega seductivamente con las apariencias, en cambio, lo obsceno está obsesionado con lo real. Cuando empecé mis investigaciones sobre Egon Schiele descubrí de que fue un pintor bastante criticado e ignorado por el campo artístico de la época, debido al carácter transgresor de su obra en la escena pictórica de principios de siglo XX. Para Egon Schiele el medio para conocer la realidad de la condición humana era el cuerpo, pues este sugería por medio de su vulnerable desnudez, la evocación de su sexualidad y la búsqueda de la esencia humana. En efecto, la obsesión del artista por representar la realidad del ser humano por medio de su producción plástica, lo llevó a sufrir descalificaciones de quienes desde discursos de legitimación, negaron al artista su derecho de decidir individualmente sobre lo que debe ser visible o no y representarlo de manera subjetiva.

Una de las motivaciones centrales de esta investigación es analizar la importancia que tienen los criterios de legitimación dentro del campo artístico vienés en torno a la obra. Es necesario entender que estos criterios están apoyados a través de los discursos elaborados por miembros del mundo del arte. (Críticos, coleccionistas, mecenas, instituciones académicas, museos y artistas) Tales discursos permiten nombrar y calificar a una obra, y legitimarla como una auténtica pieza de arte o no. Egon Schiele fue un artista cuyo talento parecía predestinado a enlazar con el de su maestro y protector, Gustav Klimt, para prolongar la época dorada de la *Secession vienesa*. Sus cuadros perturban casi un siglo después de haber sido pintados porque están llenos de insinuaciones consideradas patológicas y amorales, lo que le llevó a prisión acusado de pornografía y de perversión de menores. Egon Schiele marcó su propio estilo, con una técnica muy personal, siendo el desnudo, uno de los temas predominantes en su obra. Por lo tanto, la pregunta que nos planteamos como guía en esta disertación es *¿Qué criterios de legitimación del campo*

*artístico vienes negaron el estatuto de obra de arte al proyecto artístico de Egon Schiele?*

Esto delimita el objeto de estudio en las obras pictóricas con contenido sexual de Egon Schiele entre 1910 año en que empezó a experimentar con el desnudo y 1918 año de su muerte. Las pinturas por su lógica histórica ayudan a entender los esquemas de percepción y apreciación que tenían tanto el pintor como los espectadores sobre la sexualidad y el cuerpo.

Las perspectivas teóricas desde las cuales se analizará el objeto de estudio son las expuestas por los sociólogos franceses Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Desde la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu analizaremos el estado del campo artístico. Se tomarán de referencia dos libros principales, el primero será *La sociología del arte* y el segundo *Las reglas del arte*. En ambos libros, Bourdieu expone tres niveles de análisis de la realidad social. Primero, el análisis a través de la noción de *campo*, el cual es un espacio social de acción en donde se plasman relaciones sociales determinadas en constante lucha por alcanzar un poder simbólico, segundo, el análisis de la estructura interna del campo, el cual está sometido por sus propias leyes de funcionamiento y transformación, y tercero el análisis de los *habitus* de los individuos que ocupan una posición dentro del campo. Por medio de este planteamiento Bourdieu propone una ciencia de las obras, que por un lado supere los análisis esencialistas que olvidan las aproximaciones sociales de la producción y reproducción, además de incorporación del sentido y de las condiciones de desciframiento de una obra de arte por medio de los agentes encargados de legitimarla. Desde la perspectiva teórica de Foucault tomaremos la ontología histórica como la herramienta que nos ayudará a acercarnos a los diferentes modos de abordaje de las problemáticas socioculturales de la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX. Este estudio genealógico se despliega en tres ámbitos: el eje del saber, del cual se desprenden las relaciones de cada individuo con las cosas, el eje del poder, por medio del cual se establecen las relaciones con los otros, y el eje de la ética o el de las relaciones de los individuos consigo mismo como sujetos de una moral. Para esto se utilizará como referencia *La Historia de la Sexualidad* tomo I y II en donde nos muestra que el sexo es una construcción que deviene de unos discursos entendidos como fuerzas en una red de relaciones de poder. Es decir, la idea del sexo es construida sobre un dispositivo base, “el dispositivo de la sexualidad” cada individuo hace su acercamiento al sexo a través de este dispositivo y lo reproduce bajo las normas y reglas del mismo, para de esa forma extender su control sobre el conjunto de la sociedad.

# CAPITULO 1

## 1. Modelos de análisis

Los modelos de análisis que se presentarán a continuación representan diferentes dimensiones para entender el mundo del arte, lo que nos ayudará a optar por una mirada propia de sus funciones sociales, cuestión que es central en esta disertación debido a la complejidad del objeto de estudio. Es así que para poder acercarnos y entender la estructura social del arte, se han tomado como referentes los modelos de análisis de Pierre Bourdieu y Michel Foucault, ya que el acercamiento que estos realizan hacia las condiciones sociales de producción, distribución y recepción de una obra de arte, nos dan muestra de una sensibilidad al momento de comprender las manifestaciones artísticas desde una perspectiva social y cultural.

### 1.1. El modelo constructivismo estructuralista de Pierre Bourdieu

#### 1.1.1. De las clases sociales al espacio social

En lo concerniente a la teoría de Bourdieu, a pesar de las múltiples denominaciones<sup>1</sup> que se le ha dado, se considera que la más adecuada es la de “constructivismo estructuralista” ya que es la que mejor caracteriza su trabajo. Ante el término Bourdieu afirma: “La palabra constructivismo responde a una afirmación de que existe una génesis social en una parte de los esquemas de percepción, de pensamiento y acción que se construyen del *habitus* y de otras partes de las estructuras sociales, los campos y específicamente las clases sociales”<sup>2</sup>. Por estructuralista, Bourdieu entiende que se encuentran no sólo en el sistema simbólico (lenguaje, mito, etc.) sino también en el mundo social, independientes en gran medida de la conciencia y la voluntad de los agentes<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Diferentes investigadores en torno a la sociología contemporánea han denominado a la teoría bourdiana de diferentes maneras, entre ellas encontramos la del estructuralismo crítico por parte de Pierre Ansart en su libro “Les sociologies contemporaines” y la del estructuralismo genético por George Ritzer en su libro “Teoría sociológica contemporánea”.

<sup>2</sup> Bourdieu, P. (2000) *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, p. 147

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 147

A lo largo de su producción, Bourdieu se centra fundamentalmente en las clases sociales, analizando con base en ellas los diferentes estilos de vida, ya que estas proveen un conjunto de condiciones sociales que inducen a comportamientos específicos y establecen un orden constituido de las disposiciones de los agentes y de las reglas de los espacios sociales. No obstante, antes de indagar en las clases sociales, es preciso entender, para evitar caer en posturas esencialistas, que se establecerán límites de clase, pero que estos límites no son claros, sino que se los establece en función de los intereses de estudio y para facilitar la presente investigación, puesto que las clases sociales nos permiten comprender la acción social y los diferentes intereses de los grupos formados; en palabras de Bourdieu:

La clase social no se define por una propiedad (aunque se trate de la más determinante como el volumen y la estructura del capital) ni por una suma de *propiedades* (propiedades de sexo, de edad, de origen social o étnico, de ingresos de nivel de instrucción, etc.) ni mucho menos por una cadena de propiedades ordenadas a partir de una propiedad fundamental (la posición en las relaciones de producción) en una relación de causa a efecto, de condicionante a condicionado, sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes, que confiere su propio valor a cada una de ellas y por los efectos que ejerce sobre las prácticas.<sup>4</sup>

A partir de esto, Bourdieu introduce el concepto de “espacio social general” al cual lo define como un espacio con múltiples dimensiones erigido sobre una plataforma compuesta por los principios de diferenciación, los cuales actúan como propiedades que confieren una fuerza o un poder dentro de este espacio. El espacio social general no es estático; adopta diferentes formas a lo largo de la historia según el tipo de sociedad, según la distribución de los campos dentro del espacio y del trabajo social acumulado; siempre y cuando esté jurídicamente garantizado y reconocido de manera social entre los agentes que lo conforman. Bourdieu señala que mientras más cerca están las personas en el espacio social, existe mayor probabilidad de que se arme una acción conjunta y formen grupos sociales y su movilización será inversamente proporcional a su separación en ese espacio.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Bourdieu, P. (2003) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, p. 104.

<sup>5</sup> Bourdieu, P. (1984). Espacio social y la génesis de las “clases”. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 52(53), p. 4.

### 1.1.2.- El *habitus* y la teoría de los campos.

Si las clases sociales son las que ubican a los individuos dentro del espacio social respecto a sus condiciones de existencia, el *habitus* es el encargado de la mediación entre la sociedad y las prácticas de cada individuo, ya que la práctica social no puede ser entendida sin la estructura que la hace posible; en ese sentido, Bourdieu afirma que las personas obran a través de un *habitus* o estructura mental, que está compuesta por las condiciones de existencia, pero a la vez compone los esquemas mentales de los agentes que condicionan las prácticas, por ejemplo los gustos o las preferencias de cada persona sobre las obras realizadas ya sea en su propia clase o en otras. En palabras de Bourdieu:

El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir.<sup>6</sup>

Asimismo, se generan prácticas y obras dentro de un grupo social que dan lugar a estilos de vida que responden a signos distintivos de clase. Es así que se aplican ciertos límites según los capitales que posean los individuos dentro de los *campos* del espacio social para poder expresar los diferentes estilos de vida y gustos estéticos.

Los *campos*, según Bourdieu, son los sistemas de relaciones entre los agentes sociales institucionalizados en el espacio social general. Se los puede entender también como un espacio de juego en donde se van a establecer las relaciones de los agentes, generando una lucha de poderes entre ellos por la obtención de capitales. Existen diferentes *campos*, dependiendo del espacio social donde estos se instituyan, por ejemplo: el campo educativo, el campo económico, el campo cultural, etc. Cada uno de estos campos tienen sus propias instituciones y reglas específicas, además de su propia distribución de capitales. Bourdieu define el concepto de campo como:

Una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones que dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la

---

<sup>6</sup>Bourdieu, P. & Padró, M. (2012). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, p. 178.

estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos que están puestos en juego en el campo.”<sup>7</sup>

Entre los diferentes capitales encontramos en primer lugar al *capital económico* que es el que abarca toda la posesión de recursos de naturaleza económica, es decir medios de producción, bienes inmuebles, acciones, dinero, etc. En segundo lugar, tenemos al *capital cultural*, en donde es necesario realizar una precisión, ya que Bourdieu señala que este capital en particular puede manifestarse de tres maneras: *incorporado*, *objetivado* o *institucionalizado*. Cuando lo hace como estado *incorporado* se encuentra ligado al cuerpo y se manifiesta por medio del aprendizaje presuponiendo una inversión personal de tiempo para adquirirlo, aunque en muchas ocasiones el proceso se da de forma semi-consciente (en la transmisión de valores familiares, por ejemplo). El gusto estético, es parte del desarrollo del capital cultural, como estado *objetivado*, se manifiesta por medio de apoyos materiales como obras de arte ya sean, pinturas, esculturas, escritos, etc. que por su naturaleza tangible puede ser transferible, pero la apreciación de cada uno de ellos depende de mecanismos de incorporación como los descritos anteriormente, es decir por las herramientas de decodificación cultural, que se reproducen en el *habitus*. Como estado *institucionalizado*, se manifiesta a través de un producto poseedor de un reconocimiento institucional, por ejemplo, una titulación académica o algún tipo de certificación de aprendizaje.

En cuanto al *capital social*, este se manifiesta en la movilización de redes sociales, es decir, la pertenencia de los agentes a un grupo social determinado a corto o largo plazo, por ejemplo, la familia, las amistades, la universidad, los clubes sociales, etc. Finalmente, el *capital simbólico* manifiesta las cualidades intangibles e internas de los agentes que necesitan ser reconocidas por los demás para poder existir, por ejemplo, el talento, la fama, el prestigio, la autoridad, etc.

Volviendo la mirada a los criterios sociales del gusto, es importante recalcar que estos están determinados por los capitales *económico* y *cultural* que conjuntamente se vinculan con las clases sociales dominantes, puesto que ninguno de los dos capitales se encuentran distribuidos de manera igualitaria en todas las clases sociales. La distribución de los

---

<sup>7</sup>Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, p. 342

agentes poseedores de estos capitales se dividen en dos dimensiones que hacen referencia respectivamente tanto al volumen global del capital como a la composición del mismo.

Se puede entender que, dentro de los campos, los capitales y su inversión por parte de los agentes, generan una competencia y un juego para adquirir un lugar dentro de la jerarquía de los campos. Lo que además se puede expresar en la posesión de los medios de producción de esos capitales. Actualmente, en las sociedades modernas se considera que los capitales que más influencia tienen en el espacio social general son el *económico* y el *cultural*, aunque es necesario indicar que el capital *económico* tiende a poseer una posición privilegiada sobre el capital *cultural*, generando una dinámica de dominante y dominando en el seno del campo del poder. Esto nos lleva a indicar la existencia de ciertos principios de jerarquización dentro de los campos, los cuales se establecerán de acuerdo a su relación con el campo de poder (político y económico). La autonomía del campo se da en relación gradual entre campos y subcampos, y se la debe entender como relativa y dependiente de las luchas internas que han llevado a su independencia y al desarrollo de reglas internas propias legitimadas por los agentes e instituciones dentro del campo.

### *1.1.3. El campo artístico*

Como hemos visto anteriormente cada campo posee una estructura propia en donde interactúan diferentes agentes en constante lucha para la adquisición de capitales y posiciones jerárquicas. En ese sentido, la disputa fundamental del campo artístico se da en torno a la adquisición de la posición necesaria para poder determinar el valor de las producciones artísticas, es decir, es principalmente un conflicto por la valoración simbólica de las obras y sus productores. Todo esto se desarrollará bajo lógicas de poder que establecen el reparto de las diferentes posiciones de dominación. Bajo estas circunstancias, los agentes encargados de dicha legitimación deberán tomar en cuenta y reconocer el funcionamiento de las reglas propias del campo, que deberán ser usadas de manera estratégica para poder alcanzar con sus intereses, donde entran en consideración “el conjunto de las relaciones objetivas entre el artista y los otros artistas y, más allá, el conjunto de los agentes involucrados en la producción de la obra o, al menos, del valor social de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas, curadores, profesores de arte,

etc.).”<sup>8</sup> Es decir, lo que se intenta redefinir en esta lucha es el “sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos”.<sup>9</sup>

Como se ha indicado, las relaciones de fuerza que se generan entre los agentes o instituciones del campo se dan en función de la ocupación de posiciones dominantes que los agentes poseen en el campo artístico. Una parte importante de la disputa se genera entre los dueños de espacios institucionales de reconocimiento y los artistas que buscan espacios en donde ser reconocidos. Por ejemplo, en cuanto a la circulación de los bienes culturales dentro del campo artístico, existe un conflicto entre los agentes de producción restringida, es decir los autores que mantienen una lógica basada en el desinterés y la autonomía artística, y por el otro, agentes heterónomos que privilegian ciclos de producción cercanos a lógicas económicas y de reconocimiento temporal de los bienes producidos.<sup>10</sup> Estas disputas por la valoración, la producción y la circulación de las obras, reconfiguran el campo artístico y ponen a la autonomía relativa en constante prueba.

La construcción de fronteras y jerarquías también es una característica importante del campo artístico. Es importante señalar que los conflictos que definen las fronteras y las reglas no son un reflejo directo de los conflictos en el seno del campo de poder, sino que estos se producen por medio de la refracción de estos condicionamientos a través de la especificidad del campo artístico, lo que lleva a Bourdieu, a manifestar la necesidad de entender al campo artístico en sí mismo, y en especial, a poner atención sobre la cuestión de la valoración simbólica de las obras, que da origen a una lucha por la legitimidad, que sucede entre quienes desean mantener los privilegios de interpretación y valoración, y aquellos que desde una nueva posición disputan lo que se entiende por arte y su circulación y producción. Acerca de esto Bourdieu menciona:

Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido del campo... (Pero) los grandes trastornos nacen de la irrupción de recién llegados que, por el mero hecho de su número y su calidad

---

<sup>8</sup>Bourdieu, P. (2003). *Pero, ¿Quién creó a los creadores?* En P. Bourdieu, *Cuestiones de Sociología* (E. M. Criado, Trad.). Madrid: Editorial Istmo, p. 207

<sup>9</sup> Bourdieu, P. (2003). *El mercado de los bienes simbólicos* en P. Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Aurelia-Rivera, p.90

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 91

social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción, y tienden a imponer en un campo de producción que es para sí mismo su propio mercado un modo nuevo de valoración de los productos”.<sup>11</sup>

Para entender la dinámica del campo, Bourdieu introduce el concepto de la *illusio*, que se define como la creencia que mantienen los agentes, en continuar, aceptar y reproducir las reglas que funcionan dentro del campo y que es la condición necesaria para que cada agente se disponga a efectuar las distinciones pertinentes sobre lo que es importante o no. Cada campo posee una forma particular de regular las prácticas internas y lo hace basándose en una forma particular de *illusio*, aceptada como condición para participar en el juego y para poder acceder a sus beneficios. De esta forma, la creación de reglas y su cumplimiento se materializan gracias al sistema de creencias que se hallan dentro del campo artístico, aunque la continuidad de las reglas, o si modificación, dependerá siempre del interés de los agentes en un momento histórico, sobre la autoridad para establecer la legitimidad de las obras y los productores.

Los cambios en la estructura del campo artístico están determinados por el *habitus* de los agentes, lo que les permitirá tener ciertas preferencias, inclinaciones o actitudes por sobre la manera de percibir, sentir y pensar las diferentes prácticas que se ejecutan en el campo. Un *habitus* que esté familiarizado con las reglas imperantes en un momento, facilitará al agente el acceso al espacio dominante dentro del campo artístico. Por otro lado, cuando un agente no es poseedor de un *habitus* que esté relacionado con el mundo del arte, deberá desarrollar una acumulación de capitales que le permita entrar en el juego. Bourdieu señala que esta posibilidad permite que las reglas del campo puedan ser susceptibles de modificación por la inversión de capitales de nuevos agentes recién llegados, que puedan en un momento incluso disputar la autoridad establecida. Es así que las revoluciones artísticas, las nuevas tendencias o la creación de obras que han roto con los paradigmas de las reglas del arte, son el resultado de transformaciones en las relaciones de fuerza que constituyen los espacios de posiciones entre ciertos productores establecidos en el campo y aquellos que a partir del conocimiento adquirido sobre las reglas imperantes son capaces de renovarlas y llevarlas a un nuevo nivel ético y estético.

---

<sup>11</sup> Bourdieu, P. (1995). *El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural*, en: P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura de los campos de producción cultural*. Barcelona: Anagrama, p.334

## 1.2. El modelo genealógico de Michel Foucault

Michael Foucault es uno de los pensadores contemporáneos más influyentes en el campo de las ciencias sociales, la producción de su obra es bastante extensa girando siempre en torno al tema de la producción de verdad, interés que se aprecia desde sus primeros libros y hasta el final de su obra, realizando su acercamiento primero desde una historia de la producción de la verdad desde el saber, luego desde el poder y, finalmente desde la sexualidad.

Foucault en su última etapa, decidió estudiar los orígenes de nuestra cultura a través de la instrumentalización de los pensamientos del pasado, para de esta forma descubrir la operación de las formas discursivas sobre las personas en la historia, haciendo especial énfasis en la reflexión ética en torno a la sexualidad, categoría sociocultural que implica un conjunto de relaciones sociales en torno al sexo, los comportamientos sexuales y el cuerpo; además del efecto ideológico que ayudó a la interiorización de dicha categoría en la modernidad desde un punto de vista etnocéntrico.

### 1.2.1. Poder-saber

Es necesario entender que Foucault no escribió una teoría del poder, sino una serie de análisis históricos sobre el funcionamiento del poder, pero a partir de los cuales se puede hacer un esbozo de la filosofía política en Foucault. Es necesario iniciar por la división notoria que demuestra su obra entre dos periodos: uno arqueológico y otro genealógico. En el periodo arqueológico Foucault se centra en la descripción de la *episteme*<sup>12</sup> y de sus problemas metodológicos, mientras que en el periodo genealógico se plantea la descripción de los dispositivos. Este cambio de perspectiva en la obra de Foucault se da debido a las dificultades descriptivas de la arqueología, pues esta permitía describir los discursos de las diferentes *epistemes*, pero sólo en sus resultados, por lo que no podía describir los cambios que se daban en sí mismos. De esta forma Foucault es conducido hacia el análisis del poder por medio de la formación de saberes, desplegando un enfoque en las prácticas no discursivas además de las discursivas.

La interrogación filosófica por el poder en Foucault tiene motivaciones teóricas y políticas que lo llevan a cuestionar los fenómenos políticos de la modernidad, como por

---

<sup>12</sup> Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* describe a la episteme como el conjunto de códigos dentro de una cultura que defina las condiciones y posibilidades de todo saber.

ejemplo la burocracia, las políticas de salud, el estado centralizado, etc. es decir la relación que existe entre el proceso de racionalización moderno y las formas de ejercicio del poder; problema al que Foucault se referirá como: “una combinación (...) compleja de técnicas de individualización y de procedimientos de totalización.”<sup>13</sup> Lo que Foucault pretendía con el abordaje de este problema es analizar las racionalidades específicas de la modernidad por medio del estudio entrelazado del saber y del poder.

En *La historia de la sexualidad*, por medio del método genealógico heredado de Nietzsche, Foucault analiza cómo los individuos han formado para sí mismos y sobre los otros, una noción de sexualidad por medio de un dispositivo específico de regulación cultural. Por dispositivo, Foucault entiende a un “conjunto resueltamente heterogéneo, que implica discursos, instituciones, disposiciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados administrativos; proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, tanto lo dicho cuanto lo no dicho.”<sup>14</sup> Es decir, la sexualidad se instauro a partir de la producción de diferentes discursos históricos que relacionan un conjunto de saberes, prácticas, y comportamientos extraídos desde el cuerpo de los hombres y sus placeres, para objetivarlos mediante múltiples dispositivos de poder que se encargaran de legitimarlos y administrarlos.

Para Foucault el tema del poder es en realidad un modo de afrontar el tema del sujeto, ya sea si se trata de la historia de la locura, la historia de la sexualidad o la historia del castigo y el disciplinamiento, por lo que sus investigaciones son fundamentalmente un abordaje histórico de la subjetivación del ser humano en la cultura. Foucault define a los modos de subjetivación, antes que nada “como modos de objetivación del sujeto, es decir, modos en que el sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento y de poder.”<sup>15</sup> En ese sentido, para Foucault, es posible reconocer tres diferentes modos objetivación que contribuyen a transformar a los seres humanos en sujetos:

El primero, “constituye a los “modos de investigación” el cual pretende hacer su acercamiento por medio de la ciencia. Por ejemplo, por medio de la lingüística en cuanto se refiere a la objetivación del sujeto hablante, dentro de la economía política en cambio sería la objetivación del sujeto productivo.

---

<sup>13</sup>Foucault, M. (2003). *Dichos y escritos Vol. 4*. Madrid: Editorial Nacional, p. 229

<sup>14</sup>Foucault, M. (1985). *El juego de Michel Foucault*. En: M. Foucault. *El discurso del poder*. Buenos Aires: Folios, p. 184

<sup>15</sup> Foucault, M. (2003). *Dichos y escritos Vol. 4*. Madrid: Editorial Nacional, p. 223

Segundo, modo de objetivación según “prácticas divisorias” aquí el sujeto se divide en sí mismo o se divide respecto a otros. Por ejemplo, la diferenciación entre sujeto sano o sujeto enfermo, sujeto bueno o sujeto malo, es decir se establece en una relación de dicotomía. Y tercero, modo de objetivación por el cual el ser humano se constituye en sí mismo en sujeto. Por ejemplo, la forma en que el sujeto se reconoce como sujeto de una sexualidad.<sup>16</sup>

Entonces la articulación de los diferentes discursos en torno a la sexualidad está suscrita en el mismo poder, pues se crea una nueva tecnología que consiste en establecer los saberes sobre el sexo, al producir y reproducir y, sobre todo al administrar la circulación de los discursos que ayudan a la subjetivación de la sexualidad. Esto al contrario de una prohibición, produce una multiplicación y clasificación de las sexualidades. En palabras de Foucault:

La mecánica del poder que persigue a toda esta disparidad no pretende suprimirla sino dándole una realidad analítica, visible y permanente: la hunde en los cuerpos, la desliza bajo las conductas, la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad, la constituye en razón de ser y orden natural del desorden. ¿Exclusión de esas mil sexualidades aberrantes? No. En cambio, especificación, solidificación regional de cada una de ellas. Al diseminarlas se trata de sembrarlas en lo real y de incorporarlas al individuo.<sup>17</sup>

En consecuencia, se crean dos formas de entender el manejo de la sexualidad. Por un lado, existe un régimen en donde se dictan leyes que establecen lo está permitido y lo que no en la conducta sexual de los individuos, y por el otro, existen ideas sobre normalidad y anormalidad en torno a la sexualidad. Para Foucault, el primer régimen es conocido como *Despliegue de alianza*, en este régimen las leyes son impuestas en los individuos de manera externa, pues conforma todo lo relacionado con acuerdos entre familias reflejados a un nivel social y plasmados a un nivel jurídico. Al segundo régimen, Foucault lo denomina *Despliegue de la sexualidad*, aquí la conducta es regida por un compendio de ideas que el individuo ha interiorizado y ha adoptado como propias.

Foucault encuentra que en la modernidad se han desplegado diferentes estrategias para la configuración y producción de la sexualidad en instancias del saber-poder, entre las que se destacan cuatro principales procesos:

- a) Histerización de la mujer: este proceso gira en torno a los discursos

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 222-223

<sup>17</sup> Foucault, M. (1996). *Historia de la Sexualidad. Tomo I: La voluntad de saber*. México D.F: Siglo XXI, p.45

sobre saturación sexual del cuerpo femenino, prácticas médicas para atribuir una patología específica y asignaciones sociales de diversa índole dentro del espacio social, el espacio familiar y la vida de los hijos.

b) Pedagogización del sexo de los niños: la difusión de discursos en contra de las malas prácticas sexuales (masturbación) que ponen en peligro mortal y físico al individuo y la población en general.

c) Socialización de las conductas procreadoras: la socialización se debe dar en tres formas. Socialización económica para incitar o frenar la procreación, la socialización política de la responsabilidad de la pareja con la sociedad y el estado, y socialización medica es decir el control de la natalidad.

d) Psiquiatrización de los placeres perversos: discursos en torno al instinto sexual al cual se lo aislado como un instinto biológico y psíquico autónomo, sus formas anómalas han sido analizadas clínicamente, las conductas han sido normalizadas y patologizadas.<sup>18</sup>

Sin embargo, al ser la familia el ámbito fundamental en donde se conforma y se intensifica la sexualidad, aparecerán nuevas formas de desviaciones, por ejemplo: la esposa frígida, el marido impotente o sádico, los niños precoces, etc. Pero estas desviaciones son respecto al *despliegue de alianza* y a la concepción de sexualidad, es decir: “son figuras mixtas de la alianza desviada y de la sexualidad anormal.”<sup>19</sup> Esto generará la intervención de diferentes tipos de especialistas, científicos y religiosos de tal forma que se reforzarán las reglas de la institución familiar por un lado y, la difusión del *despliegue de sexualidad* quedará reforzado por el otro.

El *despliegue de la sexualidad* actúa a través de la implantación de una idea que el individuo adopta como propia, esta idea establece la naturaleza, el alcance y el rango de normalidad en la conducta sexual. Su eficacia recae en el hecho de que al ser una idea “propia” del individuo, no se percibe como obligada por una fuerza exterior, permitiendo el flujo de los dispositivos naturales de cada individuo. Por consiguiente, la idea que se plantea es la noción de la sexualidad misma, si el individuo la adopta, no hace falta una ley que prohíba, pues los individuos mismos se encargan de regular su propia conducta de acuerdo con lo que ellos perciben como su propia naturaleza. Así, los discursos no se crean de manera individual por una sola persona, sino que es un proceso resultante de las

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 137-139.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 146

prácticas sociales, medicas, religiosas etc.

El *despliegue de sexualidad* también promulgó para Foucault, “la amplia dispersión de los aparatos inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice”<sup>20</sup> es decir, desarrolló diferentes prácticas encargadas de analizar y medir las experiencias de los individuos, por medio de la confesión religiosa, el análisis médico o la interrogación psicoterapéutica. Lo que se intenta con estas prácticas es sacar la verdad sobre nosotros mismos, sobre nuestros deseos más íntimos, sobre algo interior que se analiza y se define para consecuentemente canalizar y ajustar la conducta a futuro en términos de las normas implícitas en las preguntas, esto constituye un medio de control que se diversifica en la relación confesor-penitente, médico-enfermo, juez-criminal.

El proceso de recolección de datos por medio de las prácticas de confesión forma un sistema regido por una autoridad médica o terapéutica que pretende ser científicamente objetiva. Luego de haber hecho el análisis científico de los datos recogidos se descubre algo, (para Foucault en realidad no es algo descubierto sino más bien producido) la producción de un sujeto con una identidad que siendo aparentemente natural sirve para moldear y controlar su conducta. A este proceso científico Foucault lo define como *Cientia Sexualis*.

Para Foucault no hay ningún entorno social en el que un sujeto podría estar totalmente libre de relaciones de poder, la realidad social en la que vivimos está constituida por estas relaciones de modo que la única liberación que podría haber es pasar de una configuración de relaciones de poder represiva a otra relativamente más permisiva. Con seguridad no hay una verdad independiente del discurso que podría liberarnos del poder, la verdad está implícita en el mismo poder que se ejerce.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 26

### 1.2.2.- *Cuerpo-ética*

La decencia, el recato y la moralidad han sido temas que se han tratado a lo largo de la historia. En el Renacimiento surgió un género literario encargado de promover el buen comportamiento. En 1507 Baltasar de Castiglione escribió el libro *“El cortesano”* en 1530 se publicó un libro de Erasmo de Rotterdam llamado *“La urbanidad en las maneras de los niños”* y en 1599 Francisco Ledesma escribió la obra *“Documentos de la Buena Crianza”*. Estos libros son el detonante de una dispersión de discursos sobre las “buenas costumbres” y su correspondiente efecto en las prácticas.

En un principio se trata de establecer una serie de comportamientos relacionados con la distribución del poder social, pues las buenas costumbres eran códigos que se constituían para que la aristocracia cortesana se diferenciara del resto de la sociedad; se trataba de un autocontrol de la élite para afianzar las jerarquías y establecer las diferencias dentro de un mismo nivel social y ante los niveles distintos.

En la edad Neoclásica se hará exactamente lo mismo para afianzar el establecimiento de la burguesía. Mientras más se consolida el orden burgués más fuertemente se marcan las reglas del decoro. En la edad Moderna se realizan algunas modificaciones en los comportamientos corporales de las distintas clases, algunos de los parámetros regulan desde la forma de comer hasta el comportamiento sexual. Además, los discursos en torno a la sexualidad no paran de proliferar, El objetivo es el orden de la represión sobre la masturbación, la promiscuidad, las aberraciones, y las relaciones extramaritales, etc. El poder controla, juzga, jerarquiza y legaliza las prácticas sexuales.

Para Foucault, el tema de la verdad en relación a la sexualidad se aborda desde dos puntos de vista: *Ars Erótica* y *Scientia Sexualis* es decir el sexo como conocimiento y el sexo como autoproducción del sujeto. En la *Ars erótica*, la verdad del sexo se extrae del placer mismo, Foucault cita a las sociedades árabe-musulmanas, china, japonesa e india como ejemplos del uso del placer como una práctica que se asimila como experiencia. Por el contrario, en la *Scientia sexualis* la verdad del sexo es el orden del discurso, siendo las sociedades occidentales un claro ejemplo de esto. Sin embargo, para Foucault, la *Ars erótica* no desaparece de nuestra sociedad por completo, aún se la puede encontrar en “la dirección de la conciencia, en la búsqueda de la unión espiritual y en el placer de la

verdad.”<sup>21</sup> Aunque es evidente, con mayor fuerza desde el siglo XX, el discurso religioso como práctica de verdad es remplazado por el discurso médico, eso explica por ejemplo que la confesión religiosa sobre las prácticas sexuales haya sido reemplazada por la confesión terapéutica, que está legitimada por la ciencia; pedagogía, ciencia, justicia y finalmente psicoanálisis, se conforman como reguladores de la sexualidad.

En cuanto a la relación entre el cuerpo y la ética, Foucault explora como tema central, no tanto la sexualidad, sino el deseo. Explorando las practicas por la cuales los individuos vuelven su atención sobre ellos mismos para encontrar en el deseo la verdad de su ser y cómo este impulso ha sido objeto de preocupación moral.

Bajo el término de “moral” podemos encontrar distintas acepciones. Por un lado, se puede entender como el conjunto de reglas y valores que los diferentes aparatos prescriptivos han impuesto a los individuos y a los grupos de manera explícita. Por otro lado, se entiende por “moral” a los comportamientos de los individuos en cuanto se ajusten o no a las reglas y valores que les son propuestos. La diferencia entre estos dos conceptos radica para Foucault en que el primero trata sobre un “código moral” mientras que el segundo trata sobre una “moralidad de los comportamientos”. Con respecto a la relación que el individuo hace consigo mismo en la construcción de la subjetividad, se afirma que un sujeto se reconoce como “sujeto moral” al momento de cuidar de su propio comportamiento para que sea “correcto”. Foucault explica esto como “la manera en la que uno debe “conducir-se”, es decir, la manera en que uno debe constituirse a sí mismo como sujeto moral que actúa en referencia a los elementos prescriptivos que constituyen el código.”<sup>22</sup>

Ahora bien, para Foucault, debido que el sujeto es el que busca “conducirse” moralmente existen diferentes maneras de hacerlo:

1. La sustancia Ética: Determina la manera en que el individuo, teniendo en cuenta su pertenencia a un grupo, se da forma a sí mismo. Es decir, regimos nuestro comportamiento a partir de un valor moral al que le concedemos

---

<sup>21</sup>*Ibíd.*, p. 94-95

<sup>22</sup>Foucault, M. (2003). *Historia de la Sexualidad. Tomo 2: El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 33

relevancia. Cuando la sustancia ética está ligada al deseo o al placer, actuamos en función del valor moral que hace que nos resistamos o nos dominemos. Un ejemplo claro es la fidelidad y el valor moral que le demos, en ese sentido podemos ser fiel con el cuerpo, pero con el pensamiento no. Pues, es más relevante el primero que el segundo. Foucault afirma que nada tienen una naturaleza moral, por lo que existen varias sustancias éticas.

2. El modo de sujeción: es la forma en que el individuo se reconoce ligado a la regla y establece su relación con ella. Este aspecto de la ética tiene que ver con la manera en que la gente es invitada o incitada a reconocer sus obligaciones morales. En ese sentido, los individuos pueden ligarse a leyes divinas, leyes naturales, leyes de la razón, etc. según un sentimiento de pertenencia, preferencia o como heredero de una tradición espiritual. Por ejemplo, los estoicos pasaron de un modo de sujeción a otro, de la idea de hacer su vida una estética de la existencia, pasaron a la idea de que hay que hacer ciertas cosas en tanto somos seres racionales y pertenecientes a la comunidad humana.

3. Las formas de elaboración del trabajo ético: se trata de una ascesis por la cual nos transformamos a nosotros mismos en sujeto moral de nuestra conducta. Se trata de moderar nuestros actos, o de descifrar y controlar nuestros deseos para realizar o no determinadas acciones según consideraciones valiosas o negativas.

4. La teleología del sujeto moral: es la inserción de cada acción en el conjunto de nuestras conductas. Una acción moral tiende a su propio cumplimiento, pero además intenta la constitución de una conducta moral que lleve al individuo no solo a cometer acciones siempre conformes a ciertos valores, sino también a cierto modo de ser, que caracteriza a cada sujeto moral.

Foucault considera que el sujeto de conocimiento se conforma según los códigos de su época y, el sujeto de las relaciones de poder, según los dispositivos de fuerzas en que está inserto. Lo mismo ocurre con el sujeto de la ética, en el sentido de que no es un sujeto dado de una vez y para siempre, sino que se consolida como tal a través de las prácticas de los discursos. En sus palabras:

Toda acción moral, ciertamente, comporta una relación a lo real donde se efectúa, y una relación al código al cual se refiere; pero implica también una cierta relación a sí; esta no es simplemente “conciencia de sí”, sino constitución de sí mismo como “sujeto moral”, en la que el individuo circunscribe la parte de sí que constituye el objeto de esta práctica moral, define su posición por relación al precepto que sigue, se fija un cierto modo de ser que valdrá como realización moral del mismo; y, para lograrlo, actúa sobre sí, intenta conocerse, se controla, se pone a prueba, se perfecciona, se

transforma<sup>23</sup>

Pues bien, esto corresponde a una historia de la ética entendida como relación consigo mismo, es decir una historia de los medios por los cuales el individuo se convierte en un sujeto moral en relación con el deseo y la sexualidad.

Para comprender el devenir del individuo moderno en sujeto de una sexualidad, Foucault empieza su análisis en la antigua Grecia, en donde el hombre occidental se reconoce como sujeto de deseo y empieza a cuestionarse acerca de la relación que existía entre el comportamiento sexual y la preocupación moral. Diferentes textos médicos y filosóficos de la Grecia del siglo IV muestran que ya existía una problemática en torno al comportamiento sexual, pero la moral no siempre estuvo atada a un sistema de obligaciones y prohibiciones a diferencia del cristianismo. Mientras que la moral cristiana tenía un valor de principio de carácter universal, para los griegos las exigencias de abstinencia o de ascetismo no se organizaban en una moral unificada y “eran más bien un complemento, algo así como un ‘lujo’ en relación con la moral admitida comúnmente”<sup>24</sup> Si consideramos la conducta moral sexual a partir de tres instancias: acto, placer, deseo, se verá que hay un desplazamiento de la importancia que se les otorga según se trate con los griegos, los cristianos o el hombre contemporáneo.

Para los griegos no existía un término exactamente equivalente al de sexualidad, o para lo que los cristianos llamaban carne, sino que el término que englobaba las prácticas que tenían que ver con el placer era el de *Aphrodisia*, el cual quería decir: “actos queridos por la naturaleza, con los que asocia un placer intenso y a los que conduce por una fuerza siempre susceptible de excesos y revuelta”<sup>25</sup> La preocupación ética de los griegos recae en el uso de los placeres y, con respecto al deseo se aconsejaba tomar medidas de auto control para que no resultase inmoderado. Bajo estas circunstancias los griegos encontraban varios ámbitos fundamentales de preocupación: salud, matrimonio, relaciones sexuales entre hombres adultos y jóvenes, sabiduría. Estas actividades también se las consideraba como prácticas de campos de experiencia y como actividades exclusivas de una élite que se proponían la estilización de la propia vida, por lo que

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 35

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p.23

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p.105

necesitaban conocerlas para poder intervenir sobre sí, con esto se desarrollan las técnicas para el cuidado de sí y el dominio de sí.

En el caso de los cristianos, se realizó una problematización moral de la conducta sexual por medio de la constitución de un código unitario impuesto a todos los individuos, en donde principalmente se consideraba la concupiscencia y el deseo como el punto focal de la preocupación moral. La purificación del individuo se daba a través de la renuncia a sus placeres y el deseo se convierte en materia moral que exige hablar sobre su verdad.

En la modernidad, en relación a los códigos y las conductas, Foucault nos dice que no se actúa por códigos parecidos a los cristianos. Se pone el peso de la moral en un código que adquiere una forma jurídica relacionada con premios y castigos, pero a pesar de que se cuenta con leyes civiles que deben ser respetadas, estas no pueden ser tomadas como códigos morales, pues el hecho de que alguien no cumpla con las leyes no le hace inmoral y de igual manera, una persona que cumpla con todas las leyes del sistema jurídico podría manifestar comportamientos inmorales. Con respecto a las conductas sucede algo parecido con los códigos, debido a la multiplicidad de roles que existen en las complejas sociedades modernas no es posible establecer una instancia media de conductas o un tipo predominante de las mismas.

En cuanto a las relaciones consigo mismo, el hombre contemporáneo converge en el psicoanálisis, ya sea por contacto directo, o por influencia de los discursos y prácticas que circulan en el medio. El psicoanálisis intentará dar respuestas a los problemas humanos tal como lo hacen las religiones y ciertas prácticas esotéricas, pero estas últimas no pueden competir con el halo de “verdad” que emana de lo científico. La sustancia ética del hombre moderno ya no recae en el uso de los placeres ni la incidencia en la carne, sino que recae en el poder que individualiza el saber formando codificaciones del sujeto que desea. Todo esto hace que la subjetividad se quede en la nada, y desde ahí, desde la nada surge el sujeto de la ética moderno; en la medida en que el proceso individualizante avanza junto con las exigencias del poder, el hombre moderno se vincula consigo mismo según identidades que reconoce como verdaderas y la forma de subjetivación a la que responden será por medio de los principios emanados por un saber científico. La lucha por la subjetividad moderna pasa por una resistencia a las dos formas actuales de sujeción, una que consiste en la individuación según las exigencias del poder, otra que consiste en

vincular a cada individuo a una identidad conocida. Por lo tanto, la forma de sujeción moral depende del saber que logra imponerse socialmente, lugar que en la actualidad corresponde al saber científico.

El trabajo que el hombre moderno hace sobre sí mismo deja de estar fundado en la ascesis para pasar al análisis, esto puede interpretarse como una herencia del cristianismo, ya que hace referencia al ejercicio de indagación en el yo profundo que realizaba el cristiano para poder negarlo, el hombre moderno en cambio, se analiza para liberar el deseo y descubrir su verdadero ser. Finalmente, y en relación con la teología moral moderna, ya no se puede hablar de la adecuación de la conducta en relación a una acción moral conforme a ciertos valores, que nos lleve a la salvación del alma, por ejemplo, ahora el hombre moderno está consciente de su finitud y la vida se despliega en función de este conocimiento. El hombre que sabe que morirá no tiene esperanza de una trascendencia, necesita estar bien aquí y ahora, lo que se logra siguiendo las pautas de lo que actualmente se considera verdadero o sano, el estar sano o ser normal es síntoma de excelencia moral pues la sociedad moderna es una sociedad que valora lo normal como bueno.

### *1.2.3. Arte y sexualidad*

Como hemos visto, el dispositivo de la sexualidad es una de las prácticas de poder que rigen los discursos que se han formado en torno al sexo, en las sociedades occidentales modernas, el dispositivo de la sexualidad lejos de actuar de manera represiva y prohibitiva insistió en la contabilidad de los placeres y en el control de los cuerpos, por lo tanto, cuando vinculamos la sexualidad con el arte automáticamente pensamos en la representación del cuerpo sexuado como consecuencia de una operación anátomo-política concebida mediante las marcas que la aplicación de las disciplinas producen sobre los cuerpos generando la posibilidad de que estas técnicas formen una corporeidad conveniente para los diferentes fines de producción, sujeción y en este caso de representación.

Desde este punto de vista, la representación simbólica del cuerpo en las artes, es decir, la interpretación que hacemos cuando vemos un desnudo artístico tiene que ver con el sentimiento fundamental que tenemos con nuestro propio cuerpo, ya que su uso simbólico

está mediado a través de las prácticas discursivas y los dispositivos de poder por medio de los cuales lo percibimos. Así el cuerpo se convierte en el principal medio clasificatorio para el orden social y político. Desde un punto de vista semiótico, el cuerpo al ser un elemento material que tiene un sentido, se convierte en un texto poseedor de un significado. Para poder interpretarlo es necesario pasar por un proceso de intertextualidad, pues un texto por sí mismo no significa si no es en relación con otros. Por tanto, las relaciones que se crean de este proceso forman una constelación infinita que rige tanto la creación como la interpretación del cuerpo. En otras palabras, entender el cuerpo como un texto implica verlo como una construcción que cobra sentido a través de códigos y normas que permiten su control de forma social, y a partir de los cuales decodificamos y generamos juicios de valor. Pero la representación del cuerpo al ser histórica, no es única ni estable porque desde la incurrencia de textos e intertextos diferentes en contextos distintos, el sentido del cuerpo está sometido a un proceso de dinamismo que al mismo tiempo recoge los procesos de los dispositivos de control y afecta su representación.<sup>26</sup>

Por consiguiente, en los procesos de representación del cuerpo en el arte, especialmente en las artes plásticas, encontramos la influencia del dispositivo de la sexualidad que se constituye a partir de un régimen escópico producto de la biopolítica, sobre las representaciones artísticas. La sexualidad en el arte está atravesada por los dispositivos disciplinarios que regulan y posicionan una serie de discursos encargados de legitimar las ideas hegemónicas, planteadas desde la relación poder-saber cómo expuso Foucault. Se plantea en este trabajo que las relaciones de producción y significación en torno de lo sexual, interfieren directamente sobre la valoración de las obras artísticas al momento de representar los cuerpos, de ahí que los términos de moralidad e inmoralidad sean usados como categorías de juicio dentro del arte.

---

<sup>26</sup>Kristeva, J. (2001). *Semiótica I* (4ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 190

## CAPÍTULO 2

### 2. El campo artístico en la Viena de fin de siglo

Para poder establecer el contexto del análisis en torno a la legitimación de la obra de Egon Schiele, a continuación se desarrollará un capítulo que explica el trasfondo social, político y cultural de la Viena de *fin de siècle*. Siguiendo el trabajo del historiador Carl Schorske y de otros historiadores se intentará comprender el nivel social y cultural de una ciudad llena de paradojas que experimentó un increíble fenómeno intelectual en casi todos los campos del conocimiento.

El contexto que presentaba Viena en este momento histórico es bastante agitado, la capital de la monarquía austro-húngara se encontraba en una imprevisible transformación que la llevaría a un resurgimiento material, social y cultural que terminaría convirtiéndola en una gran urbe. La Viena de la “*décadence*”, como también es usual describir aquella época, se encontraba en un momento social en el cual surgirían grandes personalidades artísticas y científicas como desenlace de la insondable transformación social, fruto de la industrialización y las transformaciones políticas. Mediante el análisis de este entorno histórico se reflexionará sobre las tensiones generacionales que emergieron en torno de la sexualidad, el erotismo y la obscenidad dentro de las artes.

#### 2.1. La Viena de 1900

Las últimas décadas del siglo XIX habían dejado un sabor de decadencia en las sociedades europeas, donde se expresaban la rabia y el desencanto. En Francia se hablaba de “el gran malestar” y “la neurosis de fin de siglo”, en el Reino Unido de “la gran inquietud” producida por los desfases entre los cambios tecnológicos, las conquistas materiales y la fuerza de las tradiciones y, en Alemania, Nietzsche proclamaba la muerte de Dios, el fin de los valores y el advenimiento del nihilismo. El Imperio Austrohúngaro, especialmente su capital Viena, fue sensible a las transformaciones que se sentían en toda Europa, allí los temblores producidos por la desintegración social y política, sirvieron como caldo de cultivo para uno de los más fértiles territorios de la cultura en el siglo XX.

El cambio de siglo provocó en Viena un increíble fenómeno intelectual en casi todos los campos del conocimiento, creando una atmósfera única que contribuyó por un lado al desarrollo de la psicología o la filosofía y, por otro, al de las artes y la literatura. Algunas de las paradojas que se vivían en Viena tenían su origen en el desarrollo social y político que la ciudad había experimentado durante el siglo XIX. El panorama político giraba en torno a las condiciones del liberalismo, el cual había empezado allí mucho más tarde que en otros lugares de Europa, desfase que condujo a una temprana y profunda crisis. Como en muchas naciones europeas, el liberalismo austriaco tuvo su “edad heroica” durante su enfrentamiento con la aristocracia y el absolutismo.<sup>27</sup> No obstante, la revolución liberal de 1848 culminó con la derrota de los liberales austriacos frente a la aristocracia imperante, llegando solamente al poder en 1860 a falta de otra alternativa viable. Se estableció un régimen constitucional que estuvo regido en gran parte por el gobierno de la aristocracia y la burocracia imperial del emperador Francisco José I.

Sin embargo, con la llegada de los liberales en la década de 1860, Viena experimentó un gran cambio que la constituyó como el bastión político, la capital económica y el epicentro de la vida intelectual del Imperio. Al tomar los liberales el mando de la ciudad, iniciaron la transformación de las instituciones del Estado de acuerdo a los principios del constitucionalismo y los valores culturales de la clase media. Pero detrás de estas políticas no existían más que el vacío y el caos, debido a que el control sobre las numerosas nacionalidades que conformaban el Imperio estaba decayendo.

Durante veinte años los liberales no lograron consolidar una base social para su gobierno, ya que se limitaron a la clase media de origen alemán o judeo-alemán de los centros urbanos<sup>28</sup>. Viena sufrió un proceso de transformación hacia una gran metrópolis con oleadas de inmigrantes provenientes de diferentes grupos étnicos, estratos sociales e ideologías religiosas, quienes llegaron a la capital buscando las oportunidades laborales que escaseaban en la periferia. Esta migración masiva se observó en el crecimiento demográfico vienés que pasó de quinientos mil a más de dos millones de habitantes entre 1850 y 1900.

---

<sup>27</sup> Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p. 31

<sup>28</sup> Janick, A y Toulim, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Mexico, D.F: Taurus, p.38

Los liberales, cada vez más identificados con el capitalismo, intentaban conservar el poder mediante el método poco democrático del sufragio restringido. Esto generó el rechazo de los demás sectores de la población como el campesinado, los artesanos, los trabajadores de las ciudades y los ciudadanos de origen eslavo, quienes no tardaron en hacer valer su derecho a la participación política. Para 1880 estos grupos ya habían formado partidos políticos de masas que pusieron en jaque la hegemonía liberal e hicieron temblar su estructura. Los nuevos partidos políticos tuvieron un éxito inmediato, y para 1885 habían arrasado con el último bastión liberal en Viena, llevando al nuevo partido social cristiano a obtener el poder.<sup>29</sup> El emperador Francisco José, quien apoyaba la causa liberal, rápidamente actuó para evitar que el electo Kart Lueger se haga cargo de la alcaldía de la ciudad, pero dos años más tarde tuvo que ceder ante el gobierno electo debido a las protestas de los socialcristianos.

La derrota liberal tuvo una profunda repercusión psicológica en la sociedad vienesa, el caos que se vivía en las calles producto de las tensiones políticas propagó un clima de angustia e impotencia<sup>30</sup> cuyas secuelas pudieron observarse en el desarrollo de dos tipos de valores claramente distinguibles en la cultura, por un lado, los moralistas y científicos y por el otro, los estetas. La burguesía liberal, por supuesto, era la poseedora de la cultura moral y científica, constituyéndose como una cultura recta y represora ya que estaba influenciada por las ideas políticas del Estado de derecho, el orden social y los derechos individuales, estas ideas eran transcendentales para ellos, al igual que el resto de la cultura victoriana europea que exaltaba el compromiso intelectual con el dominio del cuerpo por la mente, asegurando que la educación, la ciencia y el esfuerzo eran las vías más directas para alcanzar el progreso social.

A pesar de esto, la clase burguesa vienesa no era poseedora de un carácter homogéneo. El liberalismo al paradójicamente heredero, en parte, del régimen aristocrático estaba rodeado de una antigua cultura sensual, plástica y profundamente católica.<sup>31</sup> Según Schorske, lo que diferenciaba a la cultura burguesa de Viena del resto de Europa, era el no haber tenido éxito destruyendo o fusionándose con la aristocracia,

---

<sup>29</sup>Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p. 31

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.32

<sup>31</sup> *Ibid*, p.33

esto les convirtió en fieles seguidores del Emperador, quien ocupó el lugar de un padre protector del que nunca dejaron de depender.<sup>32</sup>

La asimilación social no fue fácil para los burgueses, ya que la aristocracia no se mezclaba con ellos, ni siquiera con quienes habían adquirido títulos nobiliarios, situación que les llevó a buscar otras alternativas para poder incluirse en la sociedad. La cultura aristocrática austriaca tradicional no era moral, ni filosófica, ni científica, era puramente estética y contrastaba notablemente con la burguesía, la cual tuvo que enfrentarse a una cultura más antigua de sentimiento, sensualidad y gracia; estos dos tipos de valores formaron un compuesto sumamente inestable,<sup>33</sup> que constituye la clave para entender el panorama artístico vienes de entre siglos.

Ante las tensiones políticas existentes dentro del campo de poder, muchos jóvenes vieneses abandonaron con descontento la esfera política y empezaron a interesarse por el arte, la música y todo lo relacionado con la estética, la joven generación encontró en el arte una vía de escape frente al mundo del dinero y de los negocios de sus padres<sup>34</sup>. El arte se convirtió así en una forma de vida que desarrolló una nueva clase de artistas e intelectuales conocida como la Jung Wien (la Viena joven) en donde se seguía devotamente la idea del arte por el arte, y para quienes la única ocupación que merecía la pena era “alimentar al tierno poeta que llevamos dentro”.<sup>35</sup>

Este interés que los jóvenes empezaron a tener en la formación de un *capital cultural*, los llevó a rechazar el sistema educativo tradicional, ya que éste les parecía repetitivo y falto de interés; en su lugar, empezaron a frecuentar los cafés artísticos, en donde hallaron la vitalidad y espontaneidad ausentes en la educación memorística generada en las academias.<sup>36</sup> Bajo este contexto, el *feuilleton*, un tipo de ensayo cultural, empezó a ser utilizado como una forma de expresión sobre los diferentes temas artísticos y culturales que circulaban dentro de estos nuevos espacios de sociabilidad. Schorske afirma sobre esto:

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p.33

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>35</sup> Janick, A y Toulim, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Mexico, D.F: Taurus, p.55

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.55

El escritor de folletones, artista en viñetas, trabajaba sobre aquellos detalles y episodios discretos que tan atractivos eran para el gusto por lo concreto del siglo XIX. Más procuraba enriquecer su material con colores sacados de su imaginación. La subjetiva respuesta que diese el relator o crítico a una determinada experiencia, el tono sentimental que le prestase, adquiriría clara primacía sobre el asunto de su discurso. Lograr un estado de sentimientos se convirtió en la manera de formular un juicio. Según esto, en el estilo del escritor de folletones, los adjetivos abrumaban a los nombres, el tinte personal borraba virtualmente los contornos del objeto del discurso.<sup>37</sup>

A diferencia de la posición estética de la aristocracia, construida con base en el gusto heredado, las tradiciones y los privilegios de clase, la naciente Jung Wien poseía un punto de vista único sobre la modernidad, donde “ser moderno” significaba poseer una sensibilidad ahistórica. Es decir, se pensaban a sí mismos como separados de la historia y de la cultura en la que habían nacido. De ahí que, a la par del desorden político de la sociedad vienesa, la Jung Wien creciera “nihilista, impotente, socialmente sin función y existencialmente desacoplada.”<sup>38</sup>

Esta posición de la juventud, no estuvo exenta de críticas por parte de sus contemporáneos, quienes veían a este nuevo modo de vida como “una mera forma de escapismo autoconsciente que equivalía a una narcisista pseudo-solución del problema.”<sup>39</sup> Uno de estos críticos fue el escritor y filósofo Karl Kraus, quien se consideraba a sí mismo como una persona ética antes que estética; la distinción afirmada por Kraus es de importancia, ya que el esteticismo que se expresaba hacia finales de siglo llegó a influir dentro de las manifestaciones artísticas con Gustav Klimt como abanderado del nuevo arte. De ahí que Kraus apoyara a artistas posteriores a Klimt como Egon Schiele y Oscar Kokoschka quienes a pesar de ser herederos de este, pusieron en tela de duda el esteticismo dentro de la pintura reemplazándolo por una “cruda y febril verdad existencial.”<sup>40</sup> Bajo este mismo criterio, Kraus crítico al *feuilleton*, el cual le parecía un compendio de disparates estéticos; de esta forma podemos observar que la Viena de fin de siglo, no se encontraba solamente enfrentada dentro del pensamiento político, sino que

---

<sup>37</sup>Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p. 35

<sup>38</sup> Schorske, C. (1998) *Thinking with History [Pensando con historia, traducción de la autora]*. New Jersey: Princeton University Press, p. 146

<sup>39</sup> Janick, A y Toulmin, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Mexico, D.F: Taurus, p.81

<sup>40</sup> Schorske, C. (1998) *Thinking with History [Pensando con historia, traducción de la autora]*. New Jersey: Princeton University Press p.135

incluso la producción y circulación de bienes culturales era un territorio de disputa entre los pensadores vieneses.

Es interesante observar que el profundo sentimiento estético de la juventud artística en la sociedad vienesa no se encuentra ligado temáticamente a los problemas sociales y políticos que eran el pan de cada día en la Viena de fin de siglo, (después de la caída de los liberales y la subida al poder de los socialcristianos con Kart Lueger a la cabeza, Viena estaba sufriendo serios problemas a causa del crecimiento poblacional y la industrialización) algo que fue claramente ignorado desde el inicio por los políticos y los artistas. La escasez de viviendas era un problema cada vez más visible, llegado al punto de que en 1910 existían solamente 5.734 viviendas unifamiliares, es decir “solamente el 1.2 por ciento de la población vienesa moraba con su familia bajo un techo”.<sup>41</sup> La mayoría de las personas compartía su vivienda en condiciones deplorables, e incluso a inicios del siglo XX era común encontrar vagabundos sin hogar, gente viviendo en cuevas, terraplenes del ferrocarril y hasta en los árboles de los parques.<sup>42</sup>

Ante el evidente problema de la vivienda, se construyó de forma paradójica la Ringstrasser, un vasto complejo de edificios públicos y residencias particulares que separaba la ciudad antigua de los suburbios. La Ringstrasser nació como una idea del Emperador Francisco José I, quien en un intento por modernizar Viena impulsó la edificación de un anillo enorme alrededor de la vieja ciudad, donde las clases pudientes tenían su residencia, creando un boulevard para nuevas operas, museos, galerías; en definitiva, lugares multimillonarios que constituían un nuevo símbolo de riqueza y opulencia, al mismo tiempo que la pobreza crecía de manera gradual en las periferias de la urbe. Aunque el objetivo original de la Ringstrasse era anunciar el surgimiento de una Viena cosmopolita y sensible a las expresiones artísticas, reveló el esfuerzo inútil de las autoridades por cubrir las deplorables condiciones de vida que se escondían más allá de la fachada de la gloria y riqueza que terminaban con la Ringstrasse.

Como puede verse, la Viena de fines de siglo experimentaba una existencia paradójica, los problemas económicos, políticos y sociales llevaron a la alienación de las generaciones más jóvenes, quienes se refugiaron en un esteticismo que irónicamente los

---

<sup>41</sup>Janick, A y Toulim, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Mexico, D.F: Taurus, p.48.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p50

exoneraba de tomar algún partido por intervenir en la realidad que deploraban. En cambio el arte por el arte, proporcionó un lugar de pertenecía fuerte y seguro que se encontraba ausente en la conflictiva sociedad vienesa.

## 2.2. Normativas del arte de pintar

Dentro del campo artístico vienés a mediados de 1890, la pintura estaba influenciada por dos corrientes estilísticas: el naturalismo y el academicismo; todo aquel que quisiera iniciarse de manera oficial dentro de las artes plásticas debía asistir a la Academia Imperial, donde el pintor Hans Makart representaba la máxima autoridad en la materia y ostentaba el reconocimiento simbólico de “árbitro del buen gusto.”<sup>43</sup> La Academia de Bellas Artes, al ser una institución estatal, representaba los valores estéticos de la aristocracia conservadora que dominaba el gusto bajo criterios tradicionales. Por ésta razón se vivía allí un ambiente rígido y poco propicio para el surgimiento de la creatividad y la innovación, menos aún para que la juventud artística pudiera canalizar sus intereses por medio de ella. Los valores artísticos que se enseñaban a los estudiantes estaban influidos por la excesiva ornamentación, las pesadas alusiones a la mitología, y el respeto a los cánones clásicos propios del trabajo pictórico de Makart, quien era el paradigma del estilo que se exigía a los estudiantes.

Hans Makart era un pintor de corte academista, y en su momento fue considerado un artista importante por el uso del color, alcanzando un estatus de celebridad entre la aristocracia de Viena gracias al éxito de una de sus pinturas: “*Romeo y Julieta*”, que fue comprada por el emperador austriaco para el museo de Viena. Sin embargo, como era de esperarse, las reformulaciones críticas y las transformaciones sobre las tradiciones que promulgó la nueva generación de jóvenes artistas, desencadenó en un fuerte rechazo a los valores estéticos oficiales y los estudiantes terminaron por rebelarse contra su maestro. Al respecto mencionan Jallin y Toulim: “Había ya pasado la época en que el objetivo del pintor era la imitación de las formas del pasado y el siglo XX debía tener su propio estilo.”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 117

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 118

Las reacciones dentro del campo artístico no se hicieron esperar, un grupo de creadores que se denominaron a sí mismos antiacadémicos protestaron contra la autoridad de las instituciones dominantes sobre las exposiciones y la política artística mediante la formación de sociedades independientes. Uno de los primeros grupos fundados, partió del mencionado grupo de la Jung Wien, quienes bajo este nombre se enfocaron en la creación literaria. Dentro de las artes pictóricas se gestó una asociación denominada la “Casa de los artistas”, la cual organizó exposiciones para exponer las obras en las que sus miembros habían trabajado. Estas exposiciones contaron con un jurado generalmente formado por los miembros más antiguos del grupo, quienes se encargaban de seleccionar a los participantes. Una de las particularidades de este jurado, es que no permitía la incorporación de obras que no tuvieran una visión diferente, además que no se permitía la exhibición de obras realizadas por artistas extranjeros.<sup>45</sup> Este hermetismo incurrió en el impedimento de una posible canalización de influencias y enriquecimiento cultural, lo que convirtió a las exposiciones en una actividad casi exclusivamente comercial.

La delicada situación del grupo se agravó en 1895, cuando el jurado de la Casa de los artistas rechazó las obras de Theodor von Hoermann y de Josef Engelhart, pintores apreciados por su autonomía y originalidad, generando así controversias entre los miembros más jóvenes. El detonante se dio con la exposición de la obra de la secesión de Munich en la Casa de los artistas de Viena, seguida de la elección del presidente de la asociación, el pintor Eugen Felix perteneciente a la corriente academicista. El resultado de estos eventos fue la salida de más de cuarenta miembros de la asociación, entre los cuales se encontraban Gustav Klimt, Karl Moll, Koloman Moser y Alfred Roller, quienes formarían en adelante el grupo de La Secesión de Viena.

En 1897 el nuevo movimiento afirmaba: “A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad”, intentando de esta forma romper con la tradicional academia y liberar a los artistas hacia el “nuevo arte”, que pretendía ser el reflejo del espíritu del nuevo siglo. La Secesión fue encabezada por Gustav Klimt junto a diecinueve estudiantes de la academia, quienes insistían en que la revolución artística que había iniciado con el Impresionismo francés, veintitrés años atrás, había venido por fin a instalarse en Austria.<sup>46</sup> Como vimos

---

<sup>45</sup> García, A. (2011). *Antiacadémicos: Les vinght, la secesión de Viena y el “mundo del arte”*. Activarte. Revista independiente de arte, p. 10-16

<sup>46</sup> Janick, A y Toulim, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Mexico, D.F: Taurus, p. 118

anteriormenteM la Jung Wien experimentó una extrema dislocación de la generación de sus padres desde la esfera política y la esfera social en general, lo que favoreció la conformación de este nuevo movimiento artístico. Esta revuelta que se instauraba en la búsqueda de una identidad propia llevo a los secesionistas a creer que el arte debía proveer un asilo al hombre moderno frente a la apresurada vida moderna.

Klimt como presidente de la Secesión se encargó de establecer los nuevos objetivos del grupo, en la primera reunión de los secesionistas se delegaron tareas y responsabilidades; el arquitecto Josef Hoffmann y el pintor Carl Moll quedaron como responsables de las exhibiciones, se acordó además realizar un periódico en donde se publicaría contribuciones literarias y diseños por parte de los miembros del grupo. El periódico fue nombrado “Ver Sacrum” (Primavera Sagrada) y su primera edición fue impresa en 1898. El objetivo de la revista era el de informar acerca del deseo de los secesionistas de reinterpretar los estilos clásicos desde una perspectiva fresca y libre. En el primer número del periódico se publicó un estatuto que recogía los intereses de la asociación:

1.-La asociación de artistas austríacos se ha propuesto como tarea fomentar los intereses puramente artísticos y, en concreto, estimular el gusto artístico en Austria.

2.-La asociación pretende alcanzar esta meta uniendo a todos los artistas austríacos dentro y fuera del país; esforzándose por establecer un intenso contacto con los artistas extranjeros más destacados; impulsando en las exposiciones austríacas un espíritu independiente de todo aspecto comercial; poniendo de relieve el arte austríaco en las exposiciones del extranjero; y recurriendo a las aportaciones artísticas más importantes para estimular la actividad creativa nacional y explicar al público austríaco la evolución general del desarrollo artístico.<sup>47</sup>

A pesar de que en un principio la Secesión no aceptaba donaciones de mecenas, eventualmente tuvieron que hacerlo para poder subsistir. El apoyo del alcalde de Viena, Karl Lueger fue muy bien aceptado, quien donó un terreno donde el arquitecto Joseph Maria Olbric construyó un edificio que les serviría de base para todas sus exposiciones posteriores. “El moderno y funcional edificio basado en la combinación de elementos geométricos y la escasa decoración de unos frisos ornamentales con motivos de plantas y

---

<sup>47</sup> Cf. *Ver Sacrum*, n. 1, 1898, pág. 27. Como se cita en: Cubero Val, A. (2001). *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos xvi-xix”. pintura, mujer y sociedad* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

animales y coronado con una esfera calada, sería un punto de encuentro y un símbolo del nuevo aire de los secesionistas”.<sup>48</sup>

La Secesión vienesa tenía cierta influencia de la Secesión de Berlín que comenzó en 1892 denominada la *Jugendstil*, la cual a la vez estaba influenciada por el Art Nouveau y el simbolismo francés. Las directrices acerca de cómo debería ser una pintura giraban en torno al descubrimiento de las “infinitas que estaban latentes en los medios que utilizaban”<sup>49</sup> Por ejemplo, antes de pronunciar algo de manera categórica y cortante se debía sugerir, insinuar, jugar con los matices del medio expresivo, nada era explícito.

En las exhibiciones que organizaron los Secesionistas se tomaron en cuenta a diversos artistas de toda Europa puesto que mantener un elemento internacional en sus exposiciones era un elemento muy importante para el grupo. Así, se podían encontrar desde obras impresionistas o post-impresionistas como Rodin, Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin y Van Gogh, hasta talentos del avant-garde como Knopff, Ashbee y Beardsley. De igual forma, esta nota internacional del grupo fue clave para la exposición de varios secesionistas en el exterior. Vale tomar como ejemplo de esto la primera exhibición de la Secesión, el 15 de marzo de 1898, donde se reunieron un total de 131 obras de artistas extranjeros y 23 de artistas locales. Durante ocho años consecutivos la secesión organizó 23 exposiciones, siendo una de las más importantes la realizada en 1902, la cual estuvo dedicada a Beethoven y en donde Klimt mostró su famosa pintura Friso de Beethoven, la cual fue duramente criticada y descrita como obscena.

---

<sup>48</sup> Janick, A y Toulim, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Mexico, D.F: Taurus, p 13

<sup>49</sup> *Ibíd.* p. 118



Gustav Klimt, *El Friso de Beethoven*, (1902)

En 1903 la *Jugendstil* fue criticada por el Emperador de Alemania Guillermo II, quien insistía en que el grupo de artistas debería adoptar una estética académica y moralizante. Ante esto, Max Liebermann, miembro importante del grupo, respondería con una intervención que provocó una ruptura, argumentando que:

“no corresponde al príncipe, por poderoso que sea, sino únicamente al artista señalar las vías que el arte debe seguir. Lo nuevo, hay que admitirlo, parece a menudo incomprensible. Sin embargo, nosotros, aun corriendo el riesgo de equivocarnos, hemos de atrevernos a mostrar lo que es innovador”<sup>50</sup>

Algo similar sucedió en la Secesión vienesa. Friedrich Jodl, filósofo vienes, publicó una declaración en el periódico “*Neue Freie Presse*” en donde cuestionaba la estética de la obra de Klimt en los siguientes términos: “no es contra el nude art, tampoco contra el arte libre por lo que luchamos, pero sí en contra del arte feo”<sup>51</sup> A pesar de que Klimt continuaría con su trabajo y lograría una carrera exitosa, las críticas recibidas desde la esfera política y tradicional del arte, lo llevarían a la reclusión lejos de cualquier apoyo gubernamental. Paradójicamente, esto permitió que la mejor respuesta de Klimt ante sus críticos fuera una obra autónoma, marcada por la búsqueda de un lenguaje propio y la transgresión de las reglas establecidas.

---

<sup>50</sup> García, A. (2011). *Antiacadémicos: Les vinght, la secesión de Viena y el “mundo del arte”*. Activarte. Revista independiente de arte, p. 10-16

<sup>51</sup>Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p. 234

Otra ruptura en el campo artístico vienés se dio en 1905 cuando algunos de los miembros más conservadores de la Secesión decidieron separarse de las ideas radicales de Klimt y sus seguidores, debido a disputas internas generadas principalmente por la negativa estatal de prestar apoyo económico a los artistas. Klimt junto a otros artistas, dejarían entonces la Secesión para colaborar con la Wiener Werkstätte, (Talleres Vieneses) desde allí el grupo disidente de Klimt empezó a apoyar de forma independiente a artistas como Egon Schiele y Oscar Kokoshka. Se inauguró incluso una nueva galería para exposiciones, además de un teatro al aire libre. Se puede afirmar que las energías de Klimt y su grupo se centraron en descubrir al público vienés lo nuevo, lo revolucionario y lo impactante en el arte contemporáneo.

### 2.3 Lo moral y lo obscuro

No es coincidencia que la corriente psicoanalítica de Sigmund Freud se haya desarrollado dentro del marco normativo de la Viena de fin de siglo, como hemos visto a través de este capítulo la crisis cultural que se vivía en la época estaba cubierta por un halo de incertidumbre y nerviosismo. Karl Schorske hace su acercamiento hacia esta crisis a través de la parábola musical de “La valse” de Maurice Ravel, en donde señala los cambios que sufrió el vals después de la primera guerra mundial, pues representaba la muerte del antiguo mundo decimonónico. Según Schorske, el vals durante mucho tiempo fue el símbolo del clima festivo que se vivía en Viena, pero la composición de Ravel mostró un lado más oscuro del vals nunca antes escuchado, un lado estaba más cercano a una danza macabra que a un ambiente de alegría. En palabras de Schorske:

Ravel celebra la destrucción del mundo del vals (...) la obra inicia con un esbozo de las distintas partes que conforman el todo: fragmentos de temas de vals dispersos en una inquietante calma. Poco a poco, las partes se van encontrando: la fanfarria militar, el trote enérgico, el dulce *obligato*, la arrolladora melodía principal. El todo atrae y subsume los distintos elementos, como si se trataran de un imán. Cada elemento despliega su individualidad y se une a sus compañeros en la danza. El ritmo se acelera casi de manera imperceptible, lo arrollador se transforma en compulsivo, luego en desencadenado. Los círculos concéntricos se vuelven excéntricos, se desconectan del todo, y la armonía se transforma en cacofonía.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p. 30

El estado perturbador que el vals de Ravel transmite al oyente es parecido al estado que se vivía en el cambio de siglo; un ambiente confuso en donde las principales inquietudes giraban en torno a la psiquis de los individuos, quienes por un lado parecían estar en disonancia con el todo social o por otro, parecía que el todo social era el que distorsionaba la percepción de los individuos; o peor aún, que el todo social encargado de llevar el ritmo no era más que una ilusión producto de una articulación de la psiquis de los individuos.

Consecuentemente, se despertó el interés de los intelectuales por descubrir el problema de la naturaleza del individuo, en una sociedad que cada vez se iba desintegrando más, no sólo a través del análisis de las fuerzas externas como la literatura, la música, el arte y la filosofía, áreas tangibles y afectadas por la Viena paradójica de fin de siglo, sino también por medio de otras fuerzas igual de paradójicas, pero internas e intangibles que involucraban cuestiones más sociales, como las relaciones entre hombres y mujeres, las conductas morales en torno a la sexualidad y las opiniones y tendencias en relación con lo obscuro.

A pesar de que la cultura liberal vienesa no difería mucho de las demás culturas europeas tenía una característica particular. Anteriormente hablamos de las dificultades que tuvo el sistema liberal para instaurarse dentro de Viena, ya que no pudieron derrotar a la aristocracia ni fusionarse con ella, por lo que las generaciones que vivieron el cambio de siglo oscilaron entre dos componentes incompatibles: la moralidad y la estética. Por un lado, se mantenían los valores liberales que enarbolaban la racionalidad del hombre, quien dominaría la naturaleza por medio de la ciencia y cuyo autocontrol moral lo llevaría a mejorar la sociedad<sup>53</sup>. Por otro lado, los liberales para poder asimilarse con la aristocracia, cultura amoral y profundamente estética, tuvieron que adoptar el culto a las artes que con el tiempo se fue haciendo cada vez más normal entre ellos. Sin embargo, a pesar de que la sensibilidad estética y sensual ya estaba bastante asimilada por la burguesía, ésta la llevaba a terrenos extremadamente individuales y secularizados, lo que generó una hipertrofia de la vida sentimental convirtiéndose la cultura vienesa en confusamente hedonista, nerviosa y angustiada. Asimismo, la cultura liberal nunca se

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p.30

separó por completo de la veta moralista científica y victoriana, firme pero represora, por lo que la doble moral en la cultura vienesa se evidenciaba en el sentimiento de culpa en el que estaba inmersa.

Carl Schorske señala que a partir del siglo XX el hombre racional cedió su lugar a un hombre más cambiante, el hombre psicológico<sup>54</sup> un ser que aparte de utilizar la razón también está en contacto con sus sentimientos y sus pasiones. Este hombre surgió de la frustración política y de las paradojas culturales que dejaron secuelas en la psiquis de los vieneses. Este fenómeno sin duda influyó en el desarrollo de la teoría psicoanalítica. Sigmund Freud empleó el término de “psicoanálisis” en 1896 y para 1900 ya había publicado “La interpretación de los sueños” La teoría psicoanalítica freudiana y el descubrimiento del inconsciente daban a la sexualidad un papel primordial junto con los impulsos tanáticos que buscaban la destrucción, ya que explicaban muchos de los actos y los deseos de los vieneses mediante un vínculo que unía la sexualidad con la muerte. Esta tesis fue muy criticada en la época debido a la doble moral frente a las relaciones matrimoniales y ante la sexualidad en general, tema tabú que provocaba al mismo tiempo miedo y curiosidad.

Esta doble moral que prevalecía en la sociedad vienesa se daba tanto en los ámbitos públicos como privados. La sociedad para contrarrestar los duros golpes en los sectores económico, político y cultural, experimentaba una intensa vida social; la embriaguez del vals, de los salones donde triunfaban los grandes escotes, las condecoraciones ya sin sentido o los títulos altisonantes, intentaban de un modo escenográfico conjurar la angustia y la impotencia que brotaban de la realidad<sup>55</sup> Paradójicamente se mantenían los convencionalismos victorianos en relación con los valores familiares, esto se observa principalmente en el rol que tenían las mujeres, quienes no solo sufrían el control del esposo sino que su rol principal estaba totalmente limitado al ámbito doméstico. El caso de los hombres era diferente, para quienes el desarrollo de una vida social implicaba una libertad sexual tolerada, puesto que podían tener amantes o pagar prostitutas sin ser objeto de sanciones sociales. Esto generó un cambio en el rol de las mujeres, creando una dicotomía entre esposa y prostituta en la mentalidad de la época donde, solo se podía

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p, 30

<sup>55</sup> Grimoldi, M.I. (sf). *La seductora Viena de fin de siglo*. Obtenido de Teatro: Investigación y crítica. <http://www.inesgrimolditeatro.com.ar/criticas.php?id=3>

concebir a las mujeres bajo esta división, o bien eran esposas y madres, o bien eran prostitutas. Incluso el movimiento feminista que abogaba y argumentaba por el derecho de las mujeres en la época, articuló sus demandas sobre esta dicotomía.

En efecto, a pesar de que ya existía un movimiento por el sufragio a finales del siglo XIX, los movimientos de las mujeres en Austria aún empatizaban con las diferencias de género y seguían viendo a la feminidad como una cura para todos los males, pues su naturaleza y sus cualidades ayudarían a la armonía social y a la justicia; estas eran desde su punto de vista las razones clave para abogar por la entrada de la mujer en la esfera política. El impacto de este tipo de movimientos generó una nueva clase de mujer que no veía al matrimonio como una opción viable y propició la representación popular de esta mujer bajo términos negativos y prejuiciosos como “la mujer sobrante, la solterona que no pudo encontrar marido, la lesbiana y la feminista histérica”<sup>56</sup> A pesar de los grupos feministas, el paradigma masculino era tal que se continuó marginando a las mujeres definiéndolas como indeseables y defectuosas y dejando a la sociedad organizada y liderada principalmente por hombres.

Más tarde, el surgimiento de un nuevo tipo de mujer diferente al anterior, educada en la universidad y sexualmente independiente generó un profundo malestar en el hombre, pues significaba una combinación peligrosa en muchas esferas. La ciencia y la medicina de la época por ejemplo, advirtió que este nuevo tipo de mujer conduciría a la enfermedad y a la esterilidad social, por lo que la sociedad construyó su imagen en torno a la histeria y el nerviosismo.<sup>57</sup> En Viena, el miedo de los hombres hacia estas mujeres contribuyó a una seria crisis de la masculinidad en el cambio de siglo, creando una situación en donde los hombres se encontraban confusos e inciertos sobre los límites cambiantes del género. A comienzos del siglo XX existía una cantidad considerable de ambigüedades en torno a la sexualidad en Viena, donde se podían ver a mujeres optando por roles masculinos y hombres optando por roles femeninos.

---

<sup>56</sup> Anderson, H. (1992). *Utopian Feminism: Women's Movements in fin de siècle Vienna* [El feminismo utópico: Movimientos de Mujeres en Viena de fin de siglo, traducción de la autora], New Haven: Yale University Press, P. 33

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 39

Uno de los ejemplos más claros de esta crisis de identidad entre hombres y mujeres fue la aparición del “dandi”, término que era utilizado para describir al hombre que frecuentaba los cafés y veneraba el esteticismo. Los dandis se caracterizaban por su apariencia refinada y por su exquisito gusto por la moda y las artes, además de su distanciamiento de la clase burguesa trabajadora. Para muchos liberales y moralistas detrás de esta elegante figura existía un sentimiento profundamente contradictorio ya que según ellos los dandis encarnaban un nervio enfermo de la sociedad, “almas femeninas atrapadas en cuerpos masculinos”<sup>58</sup> Estas figuras representaban una Viena perversa que ponía la lujuria y la voluptuosidad por encima de los valores de la familia y el trabajo. En definitiva, la crisis de la masculinidad tuvo origen en una conciencia colectiva que relacionaba la feminidad con el dolor, la muerte y el placer sexual, de ahí que se culpaba a esta “feminidad masculina” como la causante de la decadencia y el malestar de la Viena de fin de siglo.

Para Elaine Showalter, escritora y activista feminista, las relaciones de género de aquella época se manifestaban como una guerra contra las mujeres por su naturaleza perversa y una de las figuras que más representaba esta perversidad era la prostituta.<sup>59</sup> Sin embargo, la prostitución como problema fue reconocido mucho más tarde en Austria que en otros países europeos, puesto que la prostitución proporcionaba la única salida sexual para muchos jóvenes burgueses y significaba una válvula de escape a la rígida moral victoriana; esto generó una paradoja debido a que la prostitución era considerada inmoral pero al mismo tiempo necesaria socialmente, era ilegal pero al mismo tiempo protegida por la policía.

La iglesia y la esfera política manejada por hombres calificaron a la prostitución como una señal de debilidad moral, y a pesar de la existencia de prostitución masculina, la sanción recaía siempre en las mujeres, pues se creía que los hombres eran unas víctimas desventuradas de las mujeres inmorales. La figura de la prostituta era percibida como un ser inferior que actuaba desde su naturaleza primaria, una naturaleza que le hacía inferior al hombre, pero al mismo tiempo peligrosa por su capacidad de atracción en él ya que lo

---

<sup>58</sup>Benedetto, C. (1934). *History of Europe in the Nineteenth Century* [La historia de Europa en el siglo diecinueve, traducción de la autora], London: George Allen & Unwin, p.46

<sup>59</sup>Showalter, E. (1992). *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de Siecle* [Anarquía sexual: género y cultura en el fin de siglo, traducción de la autora], London: Fontana, p.5

hacía actuar en contra de sus intereses superiores. Aun así, la prostitución también simbolizó el meta-carácter de la modernidad, es decir la mercantilización del cuerpo humano encarnando el *leitmotiv* del capitalismo industrial.

Junto con la reprecación de la prostituta apareció otro tipo de mujer diferente a las anteriores, la mujer fatal, quien al igual que la prostituta poseía un verdadero poder sexual, pero a diferencia de las prostitutas estaría consciente del control total que podía lograr en los hombres. Este tipo de mujer fue representada por artistas y escritores por mantenerse en contacto con su naturaleza depredadora, un ejemplo claro es *La Venus de las pieles* de Leopold von Sacher-Masoch, quien recreó en su personaje Wanda von Dunajew una dominatriz que controlaba totalmente a Severin von Kusiemski, alter ego del mismo autor.

Suzanne Stewart catedrática de la Universidad de Brown, explica en su libro *Sublime Surrender* que la crisis de la masculinidad se personificó en la figura del masoquista de fin de siglo, puesto que en él se convierte en una valoración positiva la crisis y se vuelve constitutiva de la misma masculinidad.<sup>60</sup> Dicho así, el masoquismo abrazaría esta crisis masculina y la convertiría en su mejor característica. De este modo, el masoquismo también representa una paradoja importante en la Viena de cambio de siglo, pues revela no sólo que la identidad masculina se encontraba en un estado de crisis, sino cómo esta crisis se convirtió en la nueva identidad.

Stewart sostiene además que el masoquista masculino se margina a sí mismo a propósito, para que los demás lo vean como él se ve a sí mismo, herido, fragmentado, sometido y esclavizado ante la civilización moderna por sus propios deseos de una necesidad insatisfecha.<sup>61</sup> Sin embargo, Stewart concluye que esta marginación paradójicamente llevó a una reafirmación del control por los hombres, donde lo marginal construyó la nueva norma y “el masoquismo se convirtió en el sitio a través del cual la masculinidad no sólo se redefinió sino retomó su figura hegemónica”<sup>62</sup>. La explicación de la catedrática es que fue siempre el hombre quien cedió el poder sexual a la mujer,

---

<sup>60</sup> Stewart, S. (1998). *Sublime Surrender: Male masochism at the fin-de-siècle* [La entrega sublime: el masoquismo masculino en el fin-de-siècle, traducción de la autora], New York: Cornell University Press, p.54-55.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 171

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 178

permitiéndole tener el control sobre él; de este modo, el hombre fue amo al mismo tiempo que sirviente y la mujer fatal se convirtió en el objeto sublime, funcionando como agente moral y como figura demoníaca<sup>63</sup>. Es decir que esta idea de la mujer se mantuvo siempre como un objeto representado, nunca el creador de la representación,<sup>64</sup> una objetivización de la crisis de la masculinidad ante la independencia femenina.

Finalmente, es indiscutible que el espectro de lo obsceno se mantuvo siempre alrededor de la figura femenina, Freud, representante de la Viena de fin de siglo, refería que la obscenidad tenía una estrecha relación con el pudor que se sitúa como una particularidad de la naturaleza femenina y su influencia intimidatoria sobre el hombre.<sup>65</sup> Como puede verse, la figura de lo obsceno se construyó en torno a lo ofensivo y a lo que iba en contra del pudor, siendo por lo tanto la antítesis de lo moral. En Viena la moralidad estaba relacionada con la reproducción de la vida burguesa, la creación de la familia, el trabajo duro, el control sobre los impulsos y el dominio de la mente. La figura femenina casta, virginal y sumisa, era considerada ejemplar, y un ideal moral que todas las mujeres respetables debían seguir, en el caso del hombre, la moralidad siempre fue más permisiva. La independencia del cuerpo femenino, primero con la figura de la prostituta y luego con la mujer fatal, nos indican cómo la mujer que se salía de la norma era representada en la sociedad vienesa. Estas construcciones intentaban ser moralizantes ya que indicaban las figuras peligrosas que, al cuestionar la maternidad y poner en tela de juicio el orden patriarcal, amenazaban la esfera moral de poder reservada al hombre.

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 178

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 179

<sup>65</sup> Domínguez, V. (2005). *Tabu: La sombra de lo prohibido innombrable y contaminante*, Gijón: Ocho y medio, p. 132

## CAPITULO 3

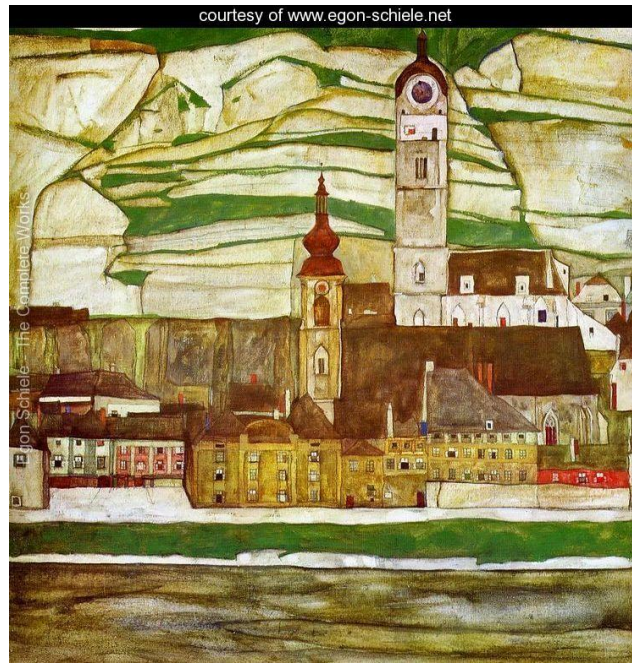
### 3. El proyecto creativo de Egon Schiele

Así como existen palabras claves o referencias sobre una época que logran expresar los ideales y metas de una sociedad, en este caso *la Viena de fin de Siglo* o *la Viena de la Décandence*, también existen imágenes y obras artísticas clave que nos llevan a percibir una sociedad a través de la mirada de un artista. Este capítulo intentará observar la entrada de Egon Schiele dentro del campo artístico vienés, primero por medio de la reconstrucción del *habitus* del artista, luego por medio del análisis de las diferentes interpretaciones de su obra dentro del campo artístico. Finalmente se dilucidará el problema detrás de la legitimación de su obra, a través de la mirada de la moralidad de la época, ya que la obra de Egon Schiele fue censurada en su momento e incluso tildada de pornográfica y obscena, lo que dificultó su trayectoria en el campo artístico vienés. Se han tenido en cuenta dos momentos clave para entender el *habitus* de Egon Schiele. El primero, desde su nacimiento hasta 1908, cuando expone por primera vez en los talleres vieneses y, el segundo, desde 1909, año en el que empiezan sus exploraciones artísticas con la sexualidad como temática dominante desarrollando una estética expresionista, hasta su muerte en 1918.

#### 3.1 Egon Schiele en el campo artístico vienés

Egon Schiele nació el 12 de junio de 1890 en Tulln, sus padres era procedentes de diferentes lugares del imperio Austro-húngaro, su madre Marie Soukup provenía de Bohemia y su padre Adolf Eugen Schiele provenía de Alemania del norte. Schiele tuvo tres hermanas, la mayor Elvira, nació en 1883 pero murió a la edad de diez años, la segunda Melanie nació en 1886, y la tercera Gertrud, a quien Schiele tenía especial cariño, nació en 1893. La familia de Schiele pertenecía a la clase ferroviaria, su abuelo había sido ingeniero de los ferrocarriles, su padre jefe del servicio de Tulln y su hermana trabajó en labores administrativas de la estación. De este contexto social del cual procede el artista, Schiele heredaría solamente una afición particular por los trenes, más no un destino profesional. Según Reihard Steiner, uno de sus principales biógrafos, sus primeros

dibujos infantiles estuvieron dedicados a los trenes y en algunos de sus paisajes, como *Rocas a orillas del Danubio*, las formas que surgen de la sucesión continua de superficies nos dan la misma impresión que causa una imagen observada desde la ventanilla de un tren en movimiento.<sup>66</sup>



*Rocas a orillas del Danubio* (1913)

En 1900, a la edad de diez años, Egon Schiele ingresa a la escuela secundaria de Krems con rendimiento académico bajo, el único interés que muestra es por el dibujo, refugiándose en él y evadiendo toda responsabilidad académica. En 1902 Adolf Schiele envía al pequeño Schiele a la escuela regional secundaria y de enseñanza superior en Klosterneburg. Este periodo estará marcado por la tragedia en la familia de Schiele que empieza con la muerte de su padre, quien padecía de sífilis y con sus facultades mentales degenerándose de manera gradual. En uno de sus ataques de demencia, el padre, quemó todas las acciones en el ferrocarril que poseía dejando a toda su familia en la miseria. Según las crónicas de la familia, el padre de Schiele contrajo la enfermedad durante su luna de miel en un burdel de Trieste, al parecer su reciente esposa huyó del dormitorio en la noche de bodas y el matrimonio no se consumó hasta el cuarto día, cuando Adolf la contagio a ella también.<sup>67</sup>

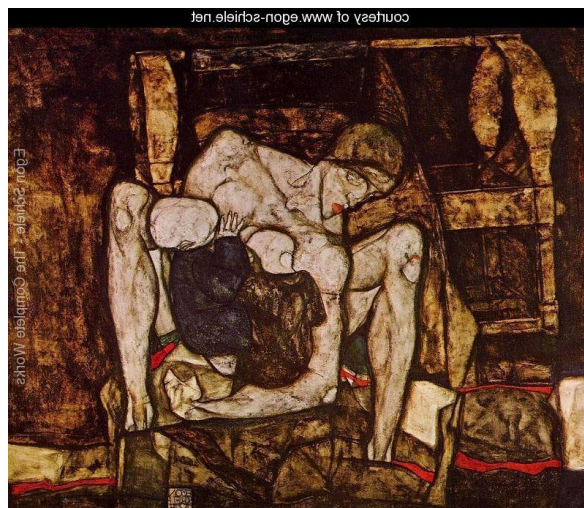
---

<sup>66</sup>Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 21

<sup>67</sup> Bade, P. (2011). *Egon Schiele [traducción de la autora]*, London: Parkstone international, p. 10

El padre de Schiele finalmente falleció el día de año nuevo de 1905. Algunas biografías señalan que el joven Schiele tenía un vínculo muy cercano con su padre y que su muerte significó un duro golpe cuando aún tenía quince años. En una carta que envía a su cuñado y amigo Anton Peschka ocho años después de la muerte de su padre este escribe: “No creo que haya nadie que recuerde a mi noble padre con tanta tristeza. No creo que haya quien pueda comprender que yo visité los lugares donde mi padre solía estar y en donde puedo sentir con más fuerza mi dolor.”<sup>68</sup> Es evidente que la muerte de su padre por una enfermedad venérea lo marco artísticamente, pues la muerte y el sexo son temas que se topan muy a menudo en el desarrollo de su obra.

Por otro lado, la relación que mantuvo con su madre fue muy accidentada, Schiele la describía a menudo como una mujer extraña y fría con quien nunca tuvo una buena relación y de quien nunca sintió afecto<sup>69</sup>, lo que produjo una profunda herida en sus primeros años. El espacio que le dedicó a la maternidad dentro de su obra ha dado lugar a muchas interpretaciones, títulos como *Madre ciega* o *Madre muerta* hacen referencia a la relación que tuvo con su madre. El desencanto en su relación fue recíproco ya que su madre se sintió abandonada por él, llegando a maldecirlo, la respuesta de Schiele todavía como incipiente artista, fue una dura carta, en donde le mencionó que debería sentirse feliz por haber dado a luz a un genio como él y que ella debería estar dispuesta a sacrificarlo todo por su carrera.

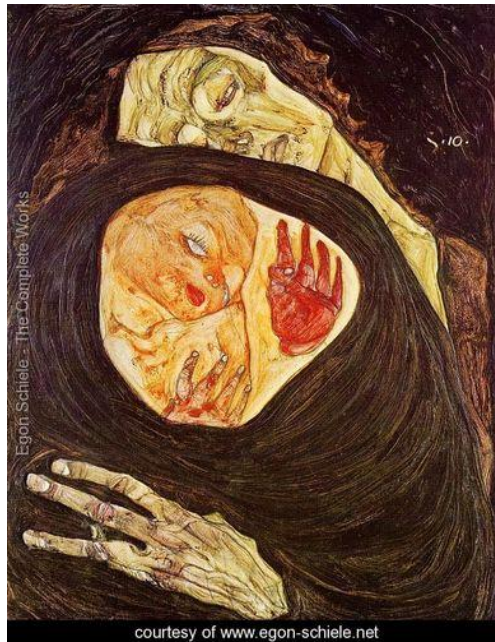


---

<sup>68</sup> Como se cita en: Saenz, M. (2005). *Schiele en cuerpo y alma*. En: catálogo de la exposición del museo de Arte abstracto español, Cuenca. Fundación Juan March, p. 9-10

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. 10

*Madre ciega (1914)*



*Madre muerta (1910)*

Después de la muerte de su padre, su tío Leopold Czihazek, quien era inspector jefe del ferrocarril, asume la custodia de Schiele y de su hermana Gertrud. La idea del tío era formar a su sobrino para que sea el heredero de la tradición ferroviaria de los hombres de su familia, pero es su hermana mayor quien hereda el oficio y finalmente se hace cargo de su madre. Schiele en su educación secundaria nunca demostró ninguna ambición llamativa ni ningún talento académico especial, incluso tuvo que repetir un curso.<sup>70</sup> Ludwig Karl Strauch uno de sus profesores en Klosterneuburg al darse cuenta de que el joven Schiele solamente mostraba empeño por el dibujo, junto con el pintor Max Kahrer y el historiador de arte y cultura de la academia de Viena Wolfgang Pauker apoyaron la solicitud de Schiele para entrar en la Academia de Bellas Artes en 1906 a pesar de la oposición de su familia.<sup>71</sup> De esta forma Schiele con sólo 16 años logra ingresar a la clase de arte general de la Academia.

Una vez dentro de la Academia en 1906, Schiele tomó la clase del retratista y pintor Christian Griepenkerl, uno de los tradicionalistas más intransigentes del ámbito artístico, quien le sometió a una disciplina que había sido practicada por varias generaciones, la

---

<sup>70</sup>Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 22

<sup>71</sup> *Ibíd.* p. 22

cual consistía en el estudio del desnudo en un modelo vivo y el de los ropajes, además de la exactitud en los ejercicios de composición. Estos ejercicios Schiele los realizó en contra de su voluntad, al considerarlos aburridos e innecesarios, pero sin embargo, perfeccionaron su talento para el dibujo, aunque apenas dejarían huella en su posterior estilo personal<sup>72</sup>. De los artistas contemporáneos en Viena el único que logró llamar su atención fue Gustav Klimt, a quien consideraría un modelo artístico y espiritual.

Egon Schiele conoce personalmente a Klimt a mediados de 1907, para ese año el artista había utilizado ciertos elementos derivados de la pintura de Klimt como primer acto de rebelión contra su profesor Griepenkerl y el dogmatismo de la formación académica.<sup>73</sup> Esta influencia artística se puede observar en la versión que hace Schiele de *Serpientes acuáticas II* de Klimt, a la cual nombra *Espíritus acuáticos I*. Realizada entre 1907 y 1908, en ella el artista utiliza la superficie preciosista de Klimt, pero en lugar de la ondulada línea sensual de los cuerpos naturalistas klimtianos, Schiele utiliza formas y superficies cromáticas abstractas. Según Steiner, a pesar de que el motivo de la obra es casi idéntico, la diferencia se halla en que mientras la obra de Klimt tiene un carácter erótico la obra de Schiele es más cercana a lo espiritual.

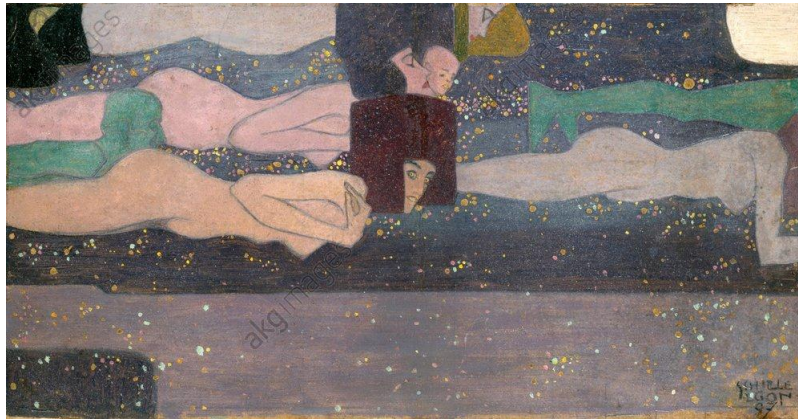


*Serpientes acuáticas II (1904-1907)*

---

<sup>72</sup> *Ibíd.* p. 23

<sup>73</sup> *Ibíd.* p. 25



*Espíritus acuáticos I (1907)*

Por medio de su aproximación a la obra y a la figura de Klimt, Schiele conoce también al grupo disidente de la Secesión, a quienes frecuenta y quienes le permiten su ingreso al campo artístico vienés mediante su participación en los *Wiener Werkstatte* o Talleres vieneses. El grupo se había formado en 1903 por Josef Hoffmann y Koloman Moser con la ayuda del industrial Fritz Waerndorfer, eran los encargados de revivir el espíritu de la *primavera sagrada*, definición que les servía para abogar por la revitalización de la artesanía y la transformación de la vida en un reino de belleza<sup>74</sup>. Klimt lo introdujo en el nuevo grupo y en él. Schiele realizó un boceto nombrándolo *Dos hombres con nimbos*. En el boceto Schiele expresa su admiración por Klimt, y lo toma a él y a sí mismo como modelos representando dos figuras masculinas vistiendo túnicas y con aureolas haciendo referencia a un par de santos o iluminados.



*Dos hombres con nimbos (1909)*

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 25

En 1908 Egon Schiele es invitado por Klimt a participar en la exposición de Kuntschau. Allí puede ver por primera vez lo mejor del último arte de Klimt, obras como *El beso* y *Dánae*, además de los retratos de Fritza Reder y Adele Bloch-Bauer, los cuales constituyen una revelación para Schiele acerca de la verdadera labor del artista. En 1909, Schiele vuelve a participar en la segunda exposición de Kuntschau, en donde su participación constó de cuatro retratos que estuvieron expuestos junto a dibujos de Oscar Kokoschka. A pesar de que su trabajo no logró la atención necesaria, debido a la semejanza con el trabajo de Klimt, tuvo la oportunidad de conocer a la vanguardia europea. Obras de artistas como Paul Gauguin, Henri Matisse, Vincent van Gogh o Edward Munch le sirven a Schiele de inspiración para elegir sus instrumentos expresivos.

Lo que llama la atención de la obra de Schiele tras este periodo es el cambio radical en su concepción del arte, algo que no se logra apreciar en las primeras exposiciones de 1908 y 1909 debido a la semejanza con su mentor, el mismo incluso se autodenomina el “Klimt de plata”. Es a partir de 1910 cuando el arte de Schiele da un giro, al dejar los decorativos fondos klimtianos por un vacío que aumenta la expresividad de sus obras<sup>75</sup>. Pero podemos preguntarnos ¿qué fue lo que sucedió con la concepción del arte secesionista? Como vimos en el anterior capítulo, Klimt junto a los secesionistas abogaban por el ideal de un arte que debía abarcar todos los ámbitos de la vida y dejar su impronta en todas sus manifestaciones de la existencia humana. Cuando Klimt se separó de la Secesión junto con algunos de sus amigos y contribuyeron con los Talleres vieneses, quería llevar a cabo esta concepción dentro de una estrecha relación entre productor y consumidor; así la pieza única hecha a mano debía contribuir a realizar este pensamiento universal de armonía. Las exposiciones de 1908 y 1909 configuraron la renovada presentación del programa de los estilistas, todos los ámbitos vitales pensados debían ser representados al más alto nivel por productos de arte contemporáneo<sup>76</sup>. En otras palabras, todo tenía que estar sometido a los dictámenes de lo decorativo. Justamente esta concepción de una fuerza conformadora y estilística que debía regular todos los ámbitos de la vida, tuvo como consecuencia que ninguna afirmación ni mensaje fueran posibles sin un revestimiento estético, lo que implicaba una limitación de las posibilidades de la

---

<sup>75</sup>Koja, S. (1995). *Klimt, Kokoschka, Schiele, elementos de una relación*, [Artículo] : en la Fundación Juan March, p.16

<sup>76</sup> Koja, S. (1995). Ciclo: En torno a la exposición "Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienés (1898-1918)". [podcast] Klimt, Kokoschka, Schiele: coincidencia y confrontación. Available at: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22264&l=1> [Accessed 22 Nov. 2015].

expresión. Este hubo que ser superado por la nueva generación de pintores, reto que Schiele entendió y aceptó gustosamente.

Es comprensible el impacto que sufrió Schiele al estudiar el trabajo de Klimt, luego de realizar los vacíos ejercicios que la academia le exigía. Desde los primeros años de su infancia podemos determinar que su *capital económico y cultural* heredado no es de mayor riqueza, al ser hijo de una familia humilde y trabajadora, ajena a los gustos estéticos de las familias adineradas de Viena. Al parecer, el gusto por el dibujo lo heredó de su padre al igual que la afición por los trenes como ya se mencionó anteriormente. El *capital cultural* que hasta ese momento poseía le servía más para dedicarse a las labores ferroviarias que para convertirse en artista. A pesar de que pasó por institutos educativos nunca tuvo un interés particular por la vida comercial o burocrática. Su paso por la Academia de Bellas Artes es un inicio conflictivo que lo expone ante las tensiones del campo artístico, y desde el cual forma la primera concepción de la pintura, relacionándola con la ruptura y la expresión. El momento clave para entender su adquisición de *capital cultural* es cuando conoce a Gustav Klimt, a través de él comienza su formación en la pintura y desarrolla sus habilidades, copiando ciertas técnicas que usaba éste en su obra. De la misma forma, el participar en las dos exposiciones de la Kuntschau ayudaron a que Schiele realizará su introducción en el conflictivo campo artístico vienes, adquiriendo de esta forma el *capital simbólico* necesario para consolidarse como artista, este proceso permitió a Schiele, con diecinueve años de edad, comprometerse seriamente con el arte y creer en un destino de artista esto explica que a partir de entonces Schiele comience a verse a sí mismo como un visionario encargado de percibir y manifestar las cosas inaccesibles al hombre normal.

En el primer periodo de su vida artística, Klimt significaba para Schiele el gran ejemplo, incluso una figura paterna y un punto de referencia del cual aceptaba innumerables sugerencias en términos de composición y temas. De ahí que se autodenominara “El Klimt de plata”, su cercanía con el maestro representa una inversión tanto de capital cultural como simbólico. En este periodo Schiele se ve a sí mismo como un sucesor del maestro, paradójicamente Schiele entiende que este movimiento, antes que llevarlo a la legitimidad buscada, lo relega al lugar de un copista. Su exposición ante la pintura contemporánea del momento, es clave para que se pueda separa de la influencia de Klimt y construya su propio lenguaje pictórico. Este movimiento de autonomía hacia

la expresión individual hace que Schiele pierda interés en lo mitológico o alegórico como temas y construya la base de su obra enfocándose en sí mismo y sus experiencias. En este nuevo movimiento toma lo adquirido en su formación no como modelos, sino como herramientas que le permitan expresarse. Lo dicho hasta aquí supone que a partir de 1910 Egon Schiele había adquirido dos elementos importantes, el primero, un *capital cultural incorporado* muy valioso fruto de su relación con su mentor y de su interacción con la vida cultural de Viena, y el segundo, un *capital social* generado gracias a su acercamiento posterior con el campo artístico vienés.

En el segundo periodo de su vida, el círculo social de Schiele creció rápidamente, había conocido a varias personalidades decisivas del campo artístico vienés. Se hizo amigo de Arthur Roessler, escritor y crítico de arte que se convirtió en uno de sus promotores, de Eduard Kosmack editor de revistas, de Carl Reininghausen arquitecto y uno de los coleccionistas más importantes de Viena y de Heinrich Benesch también coleccionista, quien más tarde le dedicaría un libro a Schiele. Todas estas personalidades influyeron en su carrera y le ayudaron a aumentar su *capital social*. El mismo Klimt reconoce con gusto el trabajo que Schiele empieza a desarrollar a partir de ese momento. En la biografía escrita por Steiner, se cuenta la anécdota de un encuentro entre Schiele y Klimt, el primero le propone al segundo un intercambio de dibujos, y éste le contesta: “¿Por qué quiere intercambiar sus dibujos conmigo? Al fin y al cabo usted dibuja mejor que yo”<sup>77</sup> Sin duda la relación de ambos era muy cercana, al parecer Klimt compraba dibujos de Schiele para ayudarlo económicamente. Admiraba sobre todo la fuerza expresiva de las figuras de Schiele, en especial los gestos y la mímica. Arthur Roessler señaló alguna vez que en una de las visitas de Klimt al taller de Schiele, éste le dijo: “envidio la expresión de las caras que usted ha pintado en estos cuadros.”<sup>78</sup>

Según Koja, a Klimt le gustaba mucho ayudar a los jóvenes artistas, se consideraba a sí mismo como un mentor de jóvenes talentos y se mostraba extraordinariamente generoso con ellos.<sup>79</sup> Del mismo modo que le proporcionó la ayuda necesaria a Schiele

---

<sup>77</sup> Koja, S. (1995). *Klimt, Kokoschka, Schiele, elementos de una relación*, [Artículo] : en la Fundación Juan March, p. 33

<sup>78</sup> S. Koja, (1995). Ciclo: En torno a la exposición "Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienés (1898-1918). [podcast] Klimt, Kokoschka, Schiele: coincidencia y confrontación. Available at: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22264&l=1> [Accessed 22 Nov. 2015].

<sup>79</sup> *Ibíd.* Podcast. 1995

para que se presentara en las exposiciones de la *Kunstschau*, en 1912 trató de conseguirle un subsidio del Estado. En ese mismo año Schiele convertirá el boceto *dos hombres con nimbos* (1909) en un gran cuadro, pero con una variante, cambia la atmosfera casi religiosa por una más psicológica, en lugar de santos las figuras masculinas se asemejan a un par de *Ermitaños* (1912). Lo que une ahora a los dos hombres es un equilibrio inestable, desapareciendo el misticismo anterior y apareciendo un estado de melancolía y soledad. El más viejo que representa a Klimt se asemeja a un muerto, y el más joven, Schiele, está representado con un gesto sombrío. La imagen intenta manifestar el papel del artista solidario que la sociedad obliga a sufrir.<sup>80</sup>



*Ermitaños* (1912)

Todo esto parece indicar que la trayectoria de Schiele dentro del campo artístico es una búsqueda incesante por adquirir el suficiente *capital cultural* y *social* para encontrar un lugar como creador y obtener mediante sus obras el *capital simbólico*, que le confiera el estatus de “artista”. Cabe destacar que su inversión de *capital cultural* la realiza por sus propios medios para de esta forma cumplir su objetivo de plasmar su proyecto artístico personal, dentro de un campo artístico fuertemente influenciado por una lógica tradicional del arte, ante la cual se opone. Su intención consiste en convertirse en un “sacerdote del arte” y enfrentarse al artista académico que le intentaron inculcar en la Academia de

---

<sup>80</sup> Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 28

Bellas Artes. De hecho, esta concepción del arte se observa claramente en un manifiesto firmado por el artista y publicado en la revista “*Die Aktion*”, tras abandonar la Academia y formar con otros artistas un grupo de oposición contra ella; allí un Schiele contestatario califica al artista como un “elegido” y afirma: “El artista moderno es y tiene que ser él mismo, tiene que ser creador, tiene que ser capaz de construir por sí mismo la base, directo y sin utilizar todo lo pasado y lo heredado. Entonces será un artista moderno.”<sup>81</sup> En definitiva, Schiele encuentra su razón de ser en el arte; crear desde sí y para sí mismo se vuelve el tema principal de su desarrollo personal y artístico.

En 1911 Schiele conoce a Valerie “Wally” Neuzil, una joven de 17 años que vivió junto a él en Viena y le sirvió como modelo para algunas de sus pinturas más sugestivas. Poco se conoce de Wally excepto que también fue modelo de Gustav Klimt y tal vez su amante. Schiele y Wally dejaron Viena para instalarse en Krumau, una ciudad pequeña de dónde provenía la madre del artista. La producción artística de Schiele durante su estancia en Krumau se basó principalmente en desnudos eróticos femeninos. Pintó retratos de muchachas muy jóvenes e incomodó a los residentes de Krumau, quienes se encontraban escandalizados por el estrepitoso estilo de vida que llevaba la pareja. Se vieron pues obligados a moverse hacia Neulengbach, a 35 km al oeste de Viena, donde Schiele siguió con su exploración del arte erótico. Una vez en Neulengbach, Schiele desarrolló una filosofía de vida solipsista que le ayudó a eximir tanto su arte como su existencia de artista de todos los malos entendidos y ataques. En algunas cartas que le escribe a su tío o al coleccionista Oskar Reichel, Schiele hace algunos comentarios en forma de aforismos que exaltan su función como artista: “Los artistas siempre vivirán. Creo que los grandes pintores siempre pintaron figuras...yo pinto la luz que proviene de los cuerpos. La obra de arte erótica también tiene santidad... Una única obra de arte viva es suficiente para lograr la inmortalidad del artista. Mis cuadros debería colocarse en edificios similares a templos.”<sup>82</sup>

Pero la santidad de sus obras eróticas no le eximieron de la censura de la época. Al igual que en Viena, el estudio de Schiele se convirtió en un lugar de reunión para los niños delincuentes de Neulengbach, que descansaban en el estudio y se dejaban pintar. Esto generó un gran escándalo que condujo al encarcelamiento del pintor bajo cargos de

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p.28

<sup>82</sup> *Ibíd.* p.41

inmoralidad y seducción de menores. Principalmente porque una de las niñas que visitaban el estudio pidió a la pareja que la llevaran a Viena ante esto, su padre realizó la denuncia por secuestro y abuso sexual; aunque la niña regreso al siguiente día a su domicilio, la policía registro el estudio de Schiele e incauto sus cuadros. El artista estuvo retenido por veintiún días, una vez en el juicio y a pesar de que fue absuelto de los cargos de secuestro y abuso, se lo acusó de inmoralidad, además de producción y distribución de material pornográfico a menores de edad. El juez mandó a quemar uno de sus cuadros y lo condenaron a pasar una temporada en la cárcel, pero habiendo pasado ya los veintiún días salió muy bien librado con una condena de solo tres días más de prisión.<sup>83</sup>

Mientras estuvo retenido Egon Schiele produjo una serie de doce cuadros describiendo las dificultades y el malestar que le generaba el encierro, pero no cambió su estilo radical y lascivo. Cuando salió de la cárcel decidió regresar a Viena para restablecerse bajo el apoyo de Gustav Klimt. El mismo Klimt había sufrido antes una reacción de censura en torno a su obra, cuando le encargaron que representara las diferentes facultades (Filosofía, Medicina y Jurisprudencia) en el techo del Aula Magna de la Universidad de Viena, por lo que entendía muy bien a su protegido. Schiele pasó algunos meses sin pintar después de su temporada en la cárcel, pero escribió en cambio poemas en donde exploraba la identificación del artista con un profeta repudiado y maldito, es decir, el lugar del artista dentro de la sociedad y el sacrificio que sufre en ella por revelar lo esencial. Aquí uno de sus poemas:

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,

---

<sup>83</sup> Saenz, M. (2005). *Schiele en cuerpo y alma*. En: catálogo de la exposición del museo de Arte abstracto español, Cuenca. Fundación Juan March, p. 7-8

lo dicen,  
tiene que ser así  
porque son superdotados.  
Son los reveladores.<sup>84</sup>

En este periodo Schiele se dedicó a viajar por Carintia y Trieste para recuperarse del malestar de la prisión, más tarde con ayuda de Klimt, la popularidad de Schiele comenzó a crecer a pesar de sus detractores moralistas. Muchos de los coleccionistas adinerados empezaron a interesarse por la obra de Schiele, uno de ellos fue August Lederer, quien bajo la recomendación de Klimt lo invitó a pasar la temporada de navidad con su familia para que en ese tiempo pintara el retrato de su hijo Erich.<sup>85</sup> Después de ver su obra concluida, Lederer se convirtió en un fiel coleccionista del pintor.

El momento decisivo de Egon Schiele dentro del campo artístico vienés se da finalmente en 1913 cuando lo aceptan en la Liga de Artistas Austriacos dirigida por Klimt. Este hecho le abrió las puertas para participar en varias exposiciones importantes dentro de Viena y en algunas internacionales como la exposición internacional Blanco y Negro de la Secesión de Viena, en el Folkwang Museum en Hagen o en la galería de Hans Goltz en Munich. Sus obras fueron expuestas en Hamburgo, Breslau, Dresde, Stuttgart o Berlín<sup>86</sup> llamando la atención del editor de la revista expresionista “Die Aktion” Franz Pfemfert, quien le concedió varios encargos, muchos de ellos de naturaleza literaria y teórica. Finalmente en 1916 dedicó un número completo de su revista a la obra de Egon Schiele.

Sin duda, uno de los objetivos de Schiele era poder gozar del estatus de artista y adquirir un alto *capital simbólico* dentro del campo artístico. Pero también tenía como objetivo ascender en la escala social, es así que intenta llamar la atención de Edith y Adele Harms, dos jóvenes hermanas provenientes de una familia burguesa que vivía frente a su casa.<sup>87</sup> Finalmente, valiéndose de actitudes excéntricas, el artista conoce a las jóvenes a quienes invita a su casa y con quienes realiza excursiones. A pesar de que llevaba viviendo cuatro años con Wally, Schiele estaba muy decidido a contraer un matrimonio

---

<sup>84</sup> Schiele, E. (2005). *Yo, eterno niño*. Vigo: Maldoror, p. 65. Junto a la traducción (del francés por Jorge Segovia) se ofrece el poema en alemán. Nebehay recoge el original alemán en Nebehay, CH. M. (1979). *Egon Schiele / Leben Briefe Gedichte*. Salzburg: Residenz Verlag, p. 144.

<sup>85</sup> Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 57

<sup>86</sup> *Ibíd*, p.57

<sup>87</sup> *Ibíd*, P. 70

ventajoso, lo que sucedió cuando Edith Harms correspondió al interés de Schiele casándose con el artista el 17 de junio de 1915. Wally había sido la modelo preferida de Schiele siendo retratada en la mayoría de sus dibujos eróticos, había sido además su compañera en los momentos más duros de la vida del artista. Soportó la humillante expulsión de Kramau y el proceso de Neulenbach<sup>88</sup> pero en esa época las modelos eran consideradas como prostitutas por lo que la relación con Wally no era de mucha ayuda para el ascenso social de Schiele.

Schiele intentó mantener aún casado su *affaire* con Wally, según las memorias de Roessler, Schiele la citó en el local de Hietzinger para entregarle una carta en donde se comprometía a emprender todos los veranos un viaje de recreo con ella<sup>89</sup>. Wally rechazó la propuesta del artista. Tras la separación, Wally se incorporó a la Cruz Roja y falleció durante la guerra en 1917 a causa de la escarlatina, sin volver a ver nunca más a Schiele.<sup>90</sup> A pesar de que éste no hiciera comentario alguno sobre su separación con Wally, el cuadro denominado *La muchacha y la muerte* expresa su tristeza por medio de la representación de una pareja donde la mujer se une al hombre en un abrazo desesperado. Así manifestó lo inamovible y la falta de esperanzas de una relación amorosa.<sup>91</sup> A partir de este momento se puede apreciar una disminución en la fuerza expresiva de su obra y el erotismo en ella se torna menos violento. Posteriormente tras ser llamado al servicio militar en Praga, su producción artística se limitaría notablemente, ya que cae como prisionero de guerra en el campo ruso en Mühlung cerca de Wieselburg. Un año más tarde Schiele puede regresar a Viena en donde trabajó en el museo del ejército y vuelve a pintar.

En 1918, tras la muerte de Klimt, Schiele expone en la 49va exposición de la Secesión de Viena diecinueve de sus grandes pinturas y veinticuatro dibujos con gran éxito. Schiele alcanza finalmente entonces la posición de artista legitimado; tras la muerte de Klimt, es él quien encabeza el movimiento artístico de Viena, de ahí que su obra empiece a ser valorada por el campo artístico. Durante la exposición, Franz Martin Haberditzl adquirió para la Moderne Galerie el retrato de la esposa del pintor, siendo esta la primera compra importante que recibió Schiele mientras vivía. Con el dinero que obtuvo pudo adquirir un

---

<sup>88</sup> *Ibíd.* P. 70

<sup>89</sup> *Ibíd.* P. 70

<sup>90</sup> *Ibíd.* p. 71

<sup>91</sup> *Ibíd.* P. 71

taller más grande y adecuar el viejo en una escuela de arte. Desde el año anterior, Schiele tenía en mente la formación de un centro que impartiera talleres de diversas disciplinas, literatura, música, artes visuales, etc. Los miembros fundadores serían Schönberg, Klimt, y el arquitecto Hofmann, sin embargo estos planes no se cumplirían. La gripe española acabó con Schiele el 31 de octubre de ese año, solamente tres días después de que su esposa embarazada de seis meses falleciera por la misma causa.

### **3.2. Análisis de la obra de Egon Schiele**

Varias han sido las interpretaciones de la obra de Schiele a través del tiempo, desde la época en que vivió hasta la actualidad. Su trabajo estuvo compuesto por diferentes temas: retratos de amigos y familiares, paisajes sombríos en una composición de estilos modernistas y medievales, nerviosas alegorías sobre la vida, el amor y la muerte, pero sobre todo cuadros y dibujos que exploraron los temas del desnudo y el erotismo. Estos últimos fueron los que más fama e infamia le dieron al pintor. Por su exploración directa de la sexualidad y el cuerpo desnudo, su obra fue calificada por unos como el fruto de un genio incomprendido de la expresión, mientras que sus críticos la tildaron de obscena, exhibicionista y pornográfica.

El cuerpo desnudo en la obra de Schiele, ya sea femenino o masculino, se presta para dos posibles interpretaciones: la primera, explora el uso de movimientos y posturas contraídas como un elemento estilístico del expresionismo y, la segunda, analiza su obra como producto de la crisis de la masculinidad y el temor por el sexo femenino de fin de siglo. En cualquiera de las dos situaciones, la obra de Schiele claramente muestra cuerpos desnudos que no se comparan con los desnudos que realizaron sus contemporáneos.

Si de expresionismo se trata, muchos historiadores de arte han hablado sobre la fuerza expresiva en la obra de Schiele, pero dentro de la historia del arte este término no siempre ha sido usado de manera consciente e incluso su significado no está muy bien dilucidado debido a que es un concepto cambiante y dependiente de varios factores en los cuales la idea del arte vigente en cada periodo suele ser fundamental. El término adquirió relevancia en la época del Romanticismo como un recurso que servía para ilustrar “como

los movimientos del alma se exteriorizan en la obra de arte.”<sup>92</sup> Los dibujos que realizó Schiele en Neulengbach, por los que le tildaron de obsceno y pornográfico, son un claro ejemplo de los ejercicios expresivos que realizaba el pintor, ya que se caracterizan principalmente por “poses escenificadas por un rico repertorio de gestos y mímica muy exagerados.”<sup>93</sup> Incluso Roessler, amigo y crítico del artista en la época, se refirió a ellos como un “monólogo demoníaco”, pues según él algunos de los cuadros de Schiele son “materializaciones de revelaciones que se han aclarado en la oscura conciencia”<sup>94</sup>. Estos responden a una “mitología” propia y privada del autor, ya que este deforma su figura de forma consciente para no hacer hincapié en las condiciones externas de la existencia física, sino en penetrar en su ser por medio de las diferentes expresiones faciales y corporales, hasta el punto de someterse a extrañas poses y gestos distorsionados.

Esta misma técnica utilizó Schiele con sus modelos exigiéndoles, a posar de tal forma que se pueda apreciar “el uso de ángulos visuales y perspectivas que desfiguran a las figuras mostrándolas contraídas y deformadas.”<sup>95</sup> El resultado fue un cambio total del sentido en la exhibición del desnudo. Al contrario de Klimt, lo que le interesa a Schiele no es hacer del espectador un voyeur, sino más bien “un testigo responsable de la poses forzadas que hacen que la modelo se exponga radicalmente y se muestre indefensa”<sup>96</sup> Estos desnudos femeninos no respondían a ningún código místico o histórico como en las obras de Klimt, por el contrario, la expresividad del cuerpo humano y su estudio provocador del mismo eran el objetivo principal de Schiele.

Los gestos y mímica que utiliza en sus obras, por poco comprensibles que puedan parecernos muestran rasgos característicos que tienen su origen en las condiciones sociales y culturales que terminaron inspirándolos. Según Roessler, Schiele tenía una predilección por las exóticas figuras del teatro de sombras de Java, las cuales al ser estilizadas y angulosas creaban una sensación mágica y persuasiva. Schiele admiraba la destreza de la expresión del movimiento de las figuras de Java y las comparaba con la expresión de los movimientos de la danza, e incluso en cierta ocasión afirmó que estas

---

<sup>92</sup> Millar, P. y Vial, M. (2008). *El dibujo de desnudo: Visión y concepto*. Santiago de Chile: Ril editores, p. 251

<sup>93</sup> *Ibíd.* p. 41

<sup>94</sup> *Ibíd.* p. 42

<sup>95</sup> Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 34

<sup>96</sup> *Ibíd.* p. 36

figuras “podían mucho más que las mejores bailarinas de la época y que frente a ellas Ruth Saint Denis era torpe.”<sup>9798</sup> Sin duda, la expresión del movimiento del cuerpo, la pantomima y en general el dramatismo, ejerció una influencia notable en la obra de Schiele.

En sus autorretratos, Schiele, muestra su gran obsesión por la expresión del Yo, analizando su propia psique a través de su cuerpo desnudo con honestidad brutal. En *Autorretrato masturbándose* (1911), por ejemplo, podemos observar la búsqueda de las sensaciones tanto físicas como emocionales que se experimentan durante la masturbación. Las expresiones que Schiele demuestra en el cuadro son de abandono, abatimiento, culpabilidad y hasta de ambigüedad sexual, pues sujeta sus genitales de tal forma que se distorsionan asemejándolos a una vulva. Por otro lado, en *Autorretrato desnudo mirando al frente* (1910) el autor dibuja su cuerpo escuálido y envejecido, en su rostro se dibuja una mueca de rechazo, rechazo de su propio ser, mientras sus genitales cuelgan flácidos y desgastados.

Schiele en sus exploraciones del cuerpo humano, nos indica su interés por explorar todos los resquicios de su ser de una forma tan introspectiva que muchas veces resulta difícil de entender. Se enajena a sí mismo destruyendo la unidad de su persona, creando una tensión entre el Yo real y el Yo representado, se despersonaliza y se exhibe. Es así que “se trata de un doble mirar hacia dentro: no le bastaba su mirada, requería también de la nuestra.”<sup>99</sup> Pero su necesidad de mostrar y de mostrarse, sirvieron para que en su momento sea criticado como exhibicionista o pornográfico. Aunque en algunas de sus obras, especialmente las figuras en donde aparece masturbándose como es el caso de *Eros* (1911) en donde Schiele muestra unos genitales con exageradas proporciones, sí pueden resultar exhibicionistas, no todas sus pinturas y dibujos pueden interpretarse de la misma manera. Si bien Schiele representa una genitalidad clara en sus obras, “la mayoría de sus desnudos pertenecen a un terreno del exhibir muy diferente,”<sup>100</sup> por medio de sus autoretratos Schiele no busca exhibir su cuerpo sino mostrarnos su alma.

---

<sup>97</sup> Ruth Saint Denis fue una bailarina estadounidense, pedagoga y pionera de la danza moderna.

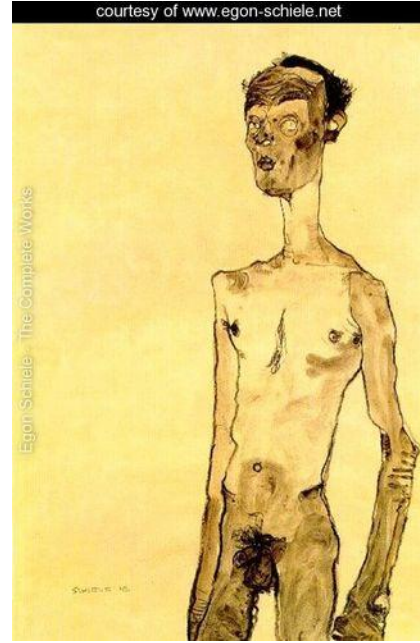
<sup>98</sup> Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlín: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 42

<sup>99</sup> Carmona Escalera, C. (2012). *La idea pictórica de Egon Schiele: un ensayo sobre lógica representacional*. España: Genuve Ediciones, 2012. ProQuest ebrary. Web. 20 January 2016. P.55

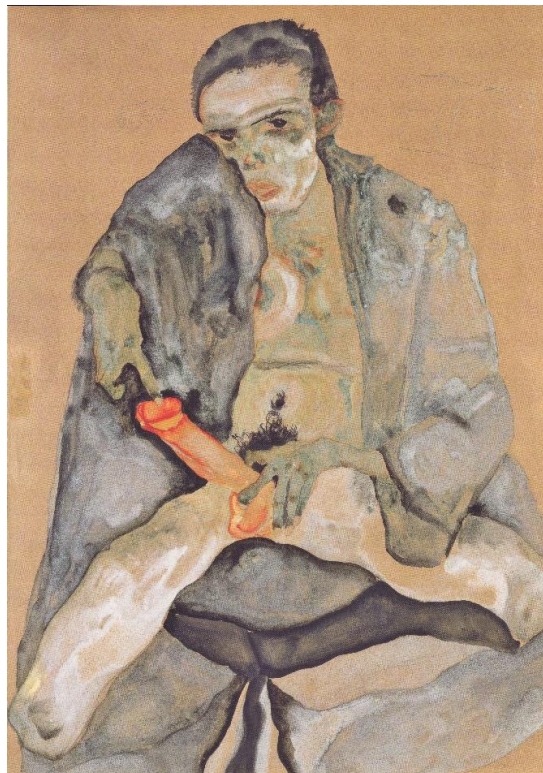
<sup>100</sup> Ibid. P. 56



*“autorretrato masturbándose 2” (1911)*



*“Autorretrato desnudo mirando al frente (1910)*



*“Eros” (1911)*

Por otra parte, Schiele no sólo se interesaba por expresar sus emociones, también le interesaba mostrar las emociones de terceros, experimentando en primer lugar con su hermana Gertude Schiele, pintándola desnuda y escandalizando con esto a todos. Tanto en *Desnudo con brazos cruzados* (1910) como en *Desnudo femenino sentado con brazo derecho levantado* (1910), Schiele quería impregnar la fuerza expresiva de sus autorretratos en el cuerpo femenino. Sin embargo no logra conseguir esto en sus primeros intentos, si comparamos los dos desnudos realizados de Gertrude con el desnudo de Schiele en el autorretrato *Desnudo masculino sentado* (1910), encontramos que “al igual que la figura masculina en el último, ambas figuras femeninas se encuentran en un fondo vacío con el que nada las conecta.”<sup>101</sup> Pero la contorción de la figura femenina en la primera pintura no logra expresar la sensación que trasmite el autorretrato, cosa que en la segunda pintura no pasa, puesto que la postura de la figura logra crear un asiento acercándose a expresar la potencia del autorretrato.

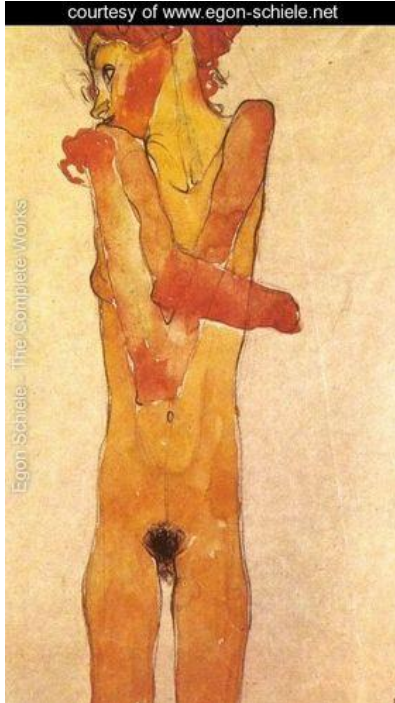
Schiele quería dar un efecto tridimensional a sus pinturas y la forma para hacerlo fue por medio de las incómodas posturas y contorciones a la que se sometía a sí mismo como modelo. No podía exigir estos sacrificios a su hermana, de ahí que no lograra conseguir la sensación espacial y de volumen esperada. Schiele estaba muy apegado a su hermana menor y por eso era mucho más delicado con ella que consigo mismo, esto se puede apreciar en su pintura, ya que a los retratos de su hermana no fueron mutilados, además guardó un poco más de compostura a la hora de mostrar sus genitales. En la figura femenina que está sentada, y es más cercana a su autorretrato, podemos observar que la dejó posar con las piernas cerradas y en un primer plano se puede observar un par de rodillas que tapan los genitales. El uso de los colores que hace en estos cuadros también nos ayudan a revelar el cariño que sentía por ella, a pesar de que utiliza una misma paleta en los tres cuadros, amarillo, naranja, y verde, en los retratos de Gertrude predominan los colores cálidos, mientras que en su autorretrato el uso del verde es más notorio, dándole un tono severo.

Algo que casi nadie toma en cuenta, en la obra de Schiele, es la manera diferente como muestra a sus seres queridos y a los niños, pues a ellos más que revelárnoslos nos

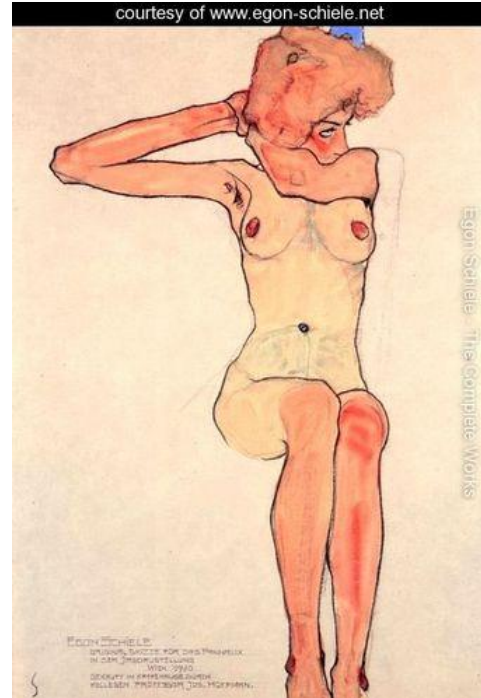
---

<sup>101</sup> *Ibíd.* p. 72

los presenta. Carla Carmona Escalera es una de las pocas personas que toma en cuenta esta peculiaridad, en su ensayo sobre “La idea pictórica de Egon Schiele” claramente nos explica las singularidades del tema.



*“Desnudo con brazos cruzados” (1910)*



*“Desnudo femenino sentado con brazo derecho levantado” (1910)*



*“Desnudo masculino sentado” (1910)*

La manera como Schiele retrató a su esposa Edith Harms evidencia el cuidado que éste tenía con sus seres queridos. El artista nos la presenta de una forma que llama la atención, pues el todo de la pintura es tratado de una forma plana. El *Retrato de la mujer del artista, de pie* (1915) aunque no es un desnudo, nos sirve para ejemplificar el cuidado del pintor. Se puede observar a Edith de pie luciendo un colorido vestido que contrarresta el color de su piel, la expresión de su rostro es risueño y sus brazos caen relajados mientras sus manos juegan con su falda. Carla Carmona señala que el cuidado es entendido gracias a los siguientes tratamientos de la pintura:

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).<sup>102</sup>



“Retrato de la mujer del artista, de pie” (1915)

Esto es algo que no sucede en sus autorretratos, el fondo de *Desnudo masculino sentado* (1910) que vimos anteriormente no presenta ningún tipo de interacción con la

---

<sup>102</sup> *Ibíd.* p. 36

figura, pues no posee sombras. Además la figura de su esposa es mucho más sencilla, no está sometida a posturas forzosas e incómodas, más bien es todo lo contrario a lo que normalmente Schiele suele pintar. Carmona interpreta la posición frontal de la figura de su esposa en la pintura de la siguiente manera:

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).<sup>103</sup>

A partir de esto encontramos una de las claves para comprender gran parte de la obra de Schiele, ya muchos de sus cuadros no están interesados en el “presentar” pues el pintor solamente presenta lo que le es querido, ya que “para presentar hay que respetar, y solamente se respeta cuando se deja ser a las cosas o en este caso a las figuras.”<sup>104</sup> Este “presentar” nos indica la relación de protección y cuidado que tenía Schiele con sus seres queridos. En el retrato que Schiele hace de su sobrino *Anton Peschka, Jr.* (1916), podemos observar que la figura no está de frente ni en el centro de la composición, sin embargo se utilizan instrumentos de apoyo como la ropa del niño que es mucha más grande que él para centrarla. El solo hecho de que la presentación de los infantes en los retratos de Schiele, no sea frontal nos habla mucho del cuidado que tiene con ellos pues no pretende incomodarlos con su labor. Algo similar sucede en el retrato *Muchacha pequeña de pelo rubio y vestido rojo* (1916) donde la figura de la niña se encuentra de lado, pero los pliegues de la falda en la parte delantera de la figura hacen que la composición se equilibre.

---

<sup>103</sup> *Ibíd.* p. 37

<sup>104</sup> *Ibíd.* p. 39



“Anton Peschka, Jr”. (1916)

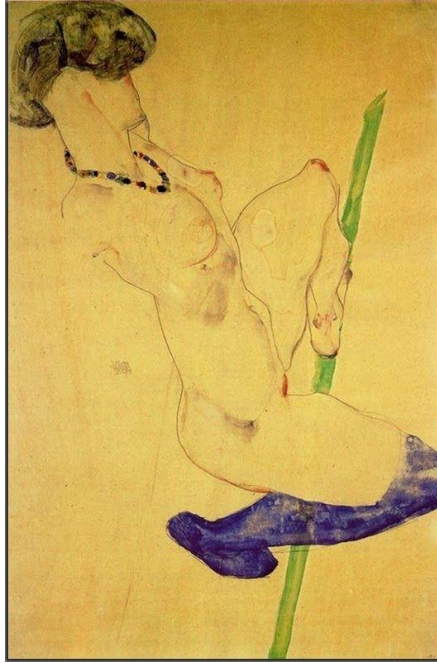


“Muchacha pequeña de pelo rubio y vestido rojo” (1916)

Retomando el tema de mostrar y exhibir, como habíamos establecido anteriormente, a Schiele le interesaba mostrar las emociones de los otros de una manera introspectiva, tal como lo hizo en sus autorretratos. En el caso de la exhibición más explícita que realizó del cuerpo desnudo, la introspección de sus modelos es explorada a través de poses artificiales y forzadas con el objeto de descubrirlas. En palabras de Carmona: “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 cual iniciar la introspección que él llevó a cabo en sus autorretratos.”<sup>105</sup> Además de las posiciones forzadas, otros recursos que ayudaban a la exhibición eran el contraste de la desnudez con una superficie de color y las diferentes perspectivas que exhibían las imágenes. Un ejemplo claro es la pintura que hizo de una joven en 1912 titulada “*Funámbula*” en referencia a la acrobacia que aparece en la figura.

---

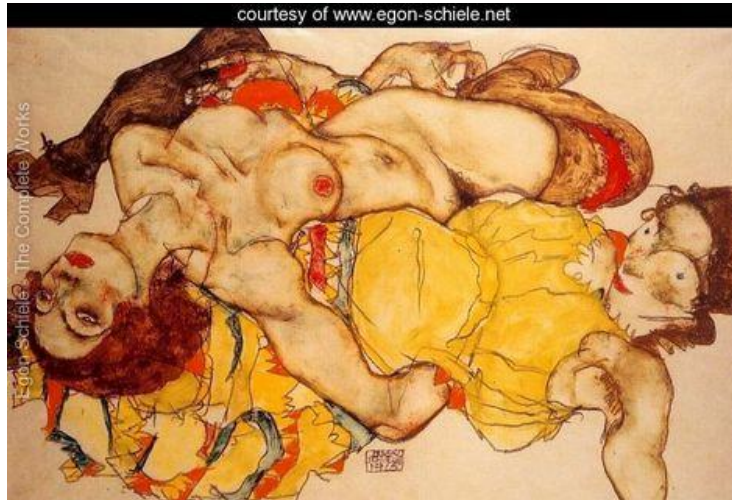
<sup>105</sup> *Ibíd.* p. 76



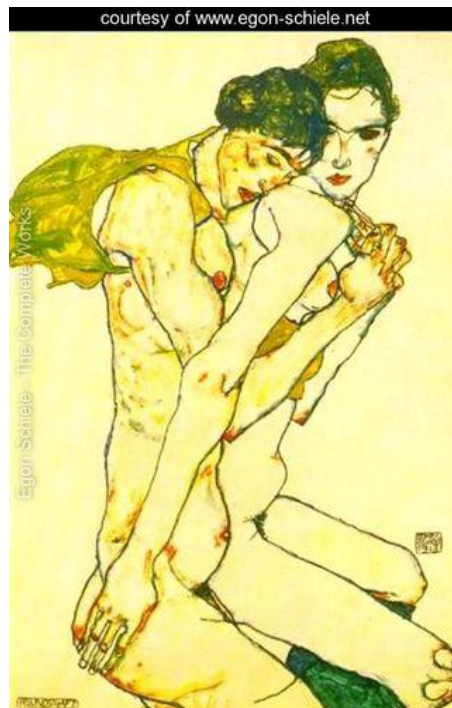
*“Funámbula (1912)”*

Aquí la figura es exhibida en su totalidad, gracias a la perspectiva en la que vemos a la acróbata. El uso del color de su media y de la superficie en donde camina hacen que resalte su desnudez, los brazos no son dibujados en señal de la incapacidad de la equilibrista o de su inexperiencia.

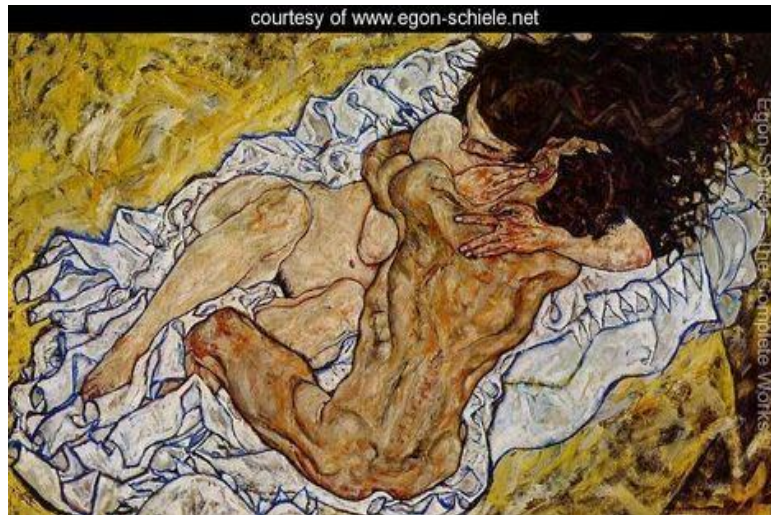
La exhibición de varios tipos de desnudos, los cuales incluso abordan temas explícitamente sexuales, podrían ser interpretados como pornográficos, sin embargo para escapar de esta simplificación de su obra es importante señalar que Schiele, al considerarse a sí mismo un “sacerdote” del arte, intentaba revelar la verdad de los cuerpos en medio de su sociedad. De ahí que las composiciones y las temáticas de los cuerpos en su pintura, constituyan un enfrentamiento directo en contra del conservadurismo y la doble moral de su época; retratar temas socialmente controvertidos como la sexualidad, las condiciones de la mujer, la crisis de la masculinidad o el lesbianismo a través de su estilo expresionista, es una de las marcas de autor que Schiele deja en pinturas como *Amantes* (1915), *Amantes II* (1915) o *Dos muchachas yaciendo entrelazadas* (1915).



*“Dos muchachas yaciendo entrelazadas (1915)”*



*“Amantes (1915)”*



“(Amantes II 1917)”

En *Dos muchachas yaciendo entrelazadas* (1915) se retrata a dos mujeres, la primera yace desnuda con una mirada sensual tumbada sobre su compañera quien luce un vestido amarillo y aparece inexpresiva. Una inspección minuciosa del dibujo hace que nuestra atención recaiga en la complementariedad de la composición realizada por Schiele. Mientras que la primera mujer rebosa libidinosidad y su mirada es de éxtasis, los ojos de la segunda mujer se asemejan a dos botones cocidos sobre una muñeca; de hecho, la disposición del cuerpo de la segunda mujer es totalmente inerte, se podría afirmar incluso que esta se encontraría en completo reposo de no ser por el abrazo de la primera mujer que la sujeta. El cuerpo femenino de la primera mujer, cercano a la vitalidad mediante la sexualidad, contrastan con la inercia y la cercanía a la muerte de la segunda mujer. Como se había afirmado, la cuestión de la muerte y la sexualidad es un tema que recorre la obra de Schiele y que se encuentra presente en este cuadro, incluso este doble impulso de vida y de muerte, de libidinosidad y de quietud que aparece en el cuadro. Podría entenderse como la doble vida experimentada por la mujer en la época, una muñeca inerte en su rol social, mientras que su rostro oculto y revelado por Schiele la acerca al goce de la sexualidad.

Este tipo de interpretaciones que se vislumbran en la obra de Schiele nos dan muestra de los matices simbólicos que recorren su pintura. En *Amantes* (1915) podemos observar a su esposa Edith con los brazos alrededor del pintor, mientras él se inclina hacia ella. El rostro de Edith expresa afecto al mismo tiempo que tristeza, contrastando con la inexpresividad en el rostro de Schiele que tiende a asemejarse a un maniquí con las

extremidades sobresaliendo de su cuerpo. La tercera pieza *Amantes II* (1917) fue realizada casi al final de la vida de Schiele, por lo que representa una de sus obras más poderosas, tanto en el uso del color como en la técnica de sus trazos. Aquí Schiele ya aparece como un maestro de la expresión y en su trabajo se observa una transformación dentro de su lenguaje pictórico, a diferencia de las composiciones con un fondo limpio que son características de sus retratos. Schiele nos descubre un momento íntimo de ternura junto a su esposa, por medio de un cuadro donde todo, incluso el fondo o la tela donde yacen los amantes, se encuentra representado, expresando una sensación de totalidad y de pasión que se conjuga con las líneas de los cuerpos de los amantes que al entrelazarse logran una imagen conmovedora.

### **3.3 Disputa por la legitimidad artística**

#### *3.3.1 El desnudo en la historia del arte occidental*

La exploración del cuerpo desnudo dentro de las artes se ha venido dando desde la época de los griegos en el siglo V constituyéndose en una forma de arte. Sin embargo, el desnudo no es de aquellos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa, pues los espectadores tienden a identificarse con el mundo natural y animal que normalmente observan a su alrededor generando un sentimiento de empatía. Con el desnudo esta empatía no funciona, pues observamos al cuerpo como un ideal humano y lo que normalmente se activa en nosotros cuando lo observamos es un sentimiento de perfeccionamiento. No deseamos imitar, deseamos perfeccionar. Un ejemplo claro son los griegos quienes desde la época de Sócrates y Platón establecieron el ideal del cuerpo humano en semejanza al del Dios Apolo porque aquel representaba la perfecta proporción matemática.

En el caso de representaciones femeninas en Grecia, a las figuras “se las desproveía de su feminidad y de las características propias de su sexo dando lugar a figuras robustas y masculinizadas.”<sup>106</sup> Más tarde en Atenas surge una importante evolución de las formas y el concepto de belleza cambia totalmente, el canon de belleza pasa a ser representado

---

<sup>106</sup>Prieto, C y Rodríguez, M. (2010). *El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX*. Granada: El genio maligno: Revista de humanidades y Ciencias Sociales, No. 7, p. 70

por la Diosa Afrodita; aunque se mantiene el gusto por la proporción, las figuras se tornan más estilizadas. Así un ejemplo de la figura del cuerpo femenino ideal, lo encontramos en las Tres Gracias, tema que varios artistas como Rafael o Canova exploraron para poder captar la esencia del cuerpo femenino.<sup>107</sup>

Durante la Edad Media, los artistas de la época ignoraron la belleza del cuerpo rechazando el desnudo principalmente por razones religiosas ya que se lo consideraba un símbolo del mal. El arte medieval estaba repleto de simbolismos que enaltecían el amor y el temor a Dios utilizando el desnudo solamente como alegoría del pecado, incorporándole en cuadros que representaran el juicio final o alguna escena del infierno. De este modo, los espectadores al observar las grotescas imágenes de desnudos, los asociaban con el pecado y el mal. Con la llegada del Renacimiento se vuelve a despertar el interés del desnudo ya que la recuperación de la cultura grecorromana en el período influyó notablemente a las artes. De esta forma los artistas retoman la búsqueda de las proporciones matemáticas del cuerpo humano para hacer del desnudo el protagonista de sus obras. Artistas como Tintoretto o Corregio son reconocidos por pintar con excelencia la desnudez del cuerpo femenino. Al mismo tiempo que “renace la figura de Afrodita o de la romana Venus que Botticelli nos la representa como una joven tímida y virginal, pero también como la mujer seductora y voluptuosa de Tiziano”<sup>108</sup> de igual forma, la figura masculina es representada por Miguel Ángel en su obra *El nacimiento de Adán* en donde Adán y Dios son representados en la misma postura en alusión a la sentencia bíblica de que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza.

Tras el Renacimiento, con el Barroco y a pesar de que el desnudo sigue siendo cultivado, retornará a las artes el fervor religioso. Rubens será el pintor de la época que representará el cuerpo desnudo, sobre todo femenino, de acuerdo a un ideal de belleza más carnal que despierta el deseo y la sexualidad, “por otro lado Rembrandt se aleja de la voluptuosidad para dotar al desnudo de un halo de espiritualidad.”<sup>109</sup> Artistas como Velázquez y Goya también incursionaron en las representaciones del cuerpo desnudo; siguiendo la tradición de los cada uno se destacó en su versión de la figura de Venus, el primero, con su celebrada *Venus del espejo* y el segundo, con su famosa *Maja desnuda*.

---

<sup>107</sup> *Ibíd.* p. 70

<sup>108</sup> *Ibíd.* P. 71

<sup>109</sup> *Ibíd.* p. 72

Lo que se intenta aquí es mantener la sensualidad de los desnudos profanos en los desnudos de las obras sagradas. A partir del siglo XIX la representación del cuerpo humano pasa por una evolución que cambia la percepción antigua de la belleza y la idealización del cuerpo desnudo. Uno de los principales movimientos artísticos que no se limitó a un período de tiempo determinado fue el Academicismo o pintura decimonónica que se caracterizaba por su ideal realista desde el cual idealizaban las figuras como contraposición a la naturalidad, es decir, sus figuras y paisajes eran tomados de la realidad como fotografías, pero mucho más elevadas. Las pautas que seguían estaban estrictamente marcadas por la Academia, haciendo énfasis en el correcto uso de la perspectiva, composiciones equilibradas y dibujo sobre color.

El desnudo dentro del Academicismo es explorado en temas mitológicos e históricos, los que eran considerados como “los grandes temas”, cargados de sensualidad pero aceptados por la naturaleza de su representación. Pintores como William-Adolphe Bouguereau representan muy bien el estilo academicista pues sus figuras mayormente femeninas están caracterizadas por su perfección anatómica, sus movimientos elegantes y sus cabellos largos; es decir absoluta belleza ante todo. *Las Oreadas* es un claro ejemplo de esto, en la pintura se pueden apreciar varias figuras femeninas desnudas que representan a las ninfas que siguen a la Diosa Diana, de igual forma, los desnudos masculinos son representados en Dioses, héroes o dramas históricos, por ejemplo, en su pintura *Dante y Virgilio* donde las figuras están llenas de fuerza y dureza.

En el siglo XIX dentro de la pintura se dio paso al Realismo, el cual comienza a desvincularse de la Academia y sus normas, creando nuevas formas de expresión mucho más libres como el Romanticismo, el Impresionismo o el Simbolismo; con ellos se lleva el desnudo a terrenos mucho más libres en la representación. En el Imperio Austrohúngaro como conocemos, se mantuvo el arte decimonónico como corriente hegemónica hasta 1890, una década antes de que termine el siglo para pasar luego al Esteticismo por medio de una ruptura artística.

Lo que llama la atención de todo esto, es la forma cómo se han ido formando ciertas concepciones entorno al cuerpo desnudo y cómo estas han ido estableciendo formas de entenderlo en el transcurso de la vida cotidiana. Es importante notar que en la época el desnudo cuando aparece, lo hace por medio de espacios que tienden a estar previamente

delimitados, como el campo artístico, en donde las reglas que lo conforman le brindan la posibilidad de ser o de existir sin el sobresalto o la sorpresa que causaría su contemplación en lugares donde no se lo espera.

¿Pero qué sucede cuando el desnudo aparece en lugares donde en realidad no se lo espera? Lo que sucede es que se abre la posibilidad de una reestructuración del espacio, primero por medio de la reestructuración de estructuras independientes, es decir las conciencias y voluntades de los agentes individuales grupales o sectores (las estructuras objetivas) y en los esquemas de percepción, de pensamiento o aquellas cosas que componen socialmente nuestra subjetividad (las estructuras subjetivas)<sup>110</sup>. Sabemos que los griegos tuvieron la idea de ofrecer el cuerpo desnudo a la mirada pública, basándose en una relación que nada tiene que ver con lo natural, sino más bien desde una redefinición de la relación del cuerpo desnudo con un sinnúmero de significados que se concentran en la aprobación de su aparición, es decir imaginarios de virtud y belleza que dan al desnudo un carácter heroico por la potencial disciplina del cuerpo, el dominio por sobre lo sexual y el equilibrio mental.

Lo mismo sucede con el uso del desnudo a través de la historia del arte, funciona como un condensador de imaginarios que lo regularizan o normalizan dependiendo el paradigma en el que se encuentren. En este punto es necesario hacer una diferenciación entre desnudez y desnudo, para lo cual nos acercaremos al estudio de Kenneth Clark, quien establece la diferencia a partir de unas bases teórico-analíticas distintas:

Según la propuesta de Clark, la desnudez sería el mero hecho de estar sin ropas que recubren el cuerpo con lo que la desnudez como tal no entra en el ámbito artístico al designar una forma de estar en los espacios, mientras que el desnudo, por el contrario, sí sería una construcción propiamente artística toda vez que está concernido con el modo reflexivo en que se produce y exhibe un cuerpo despojado de recubrimientos.<sup>111</sup>

De ahí que el desnudo en las artes no responda a un estado de vulnerabilidad por su exposición, sino que más bien responda a un conjunto de técnicas que van más allá de la inmediatez de un cuerpo que carece de recubrimiento. El peso que esta diferenciación

---

<sup>110</sup> Barrera Sánchez, O. (2011). *El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault*. México. D.F.: Iberoforum, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana. No. 11, P. 121-137

<sup>111</sup> Mendioloa, I. (2010). *Desnudo y desnudez: lecturas biopolíticas del cuerpo exhibido y expuesto*, en: Aguiluz, M. y Lazo, P. *Corporalidades*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 133-158.

contiene, recae en la conceptualización de lo que es considerado como una expresión artística, una determinada estética y una forma de representación. Por tanto la visión artística del desnudo está condicionada a no alcanzar nunca la desnudez convirtiéndose en una forma más de vestido.<sup>112</sup> Desde ese punto de vista, el desnudo viene a tomar una categoría de objeto de contemplación que desde la visión occidental es central y es percibido como medio transmisor de una esencialidad, es decir, la imagen de lo que representa ser hombre o mujer -dependiendo el caso- desde una perspectiva idealizada y separada de una visión que deviene de lo cotidiano.

Dado que la representación del desnudo fue cambiando de sentido al mismo tiempo que el arte fue variando de funciones, respondiendo a ciertos códigos estéticos y de representación generados desde una teoría del arte y de la belleza, de lo permitido y de lo prohibido, de lo sano y de lo enfermo... se infiere que la proliferación de discursos occidentales para acceder al ser del hombre y la mujer son estrategias de control y regulación las cuales además de una dimensión epistemológica poseen también una dimensión de género que contextualiza la construcción y experimentación del desnudo. En el Renacimiento por ejemplo, la imagen del desnudo funcionaba como un dispositivo de regulación que establecía las diferencias entre las representaciones de los cuerpos desnudos femeninos y masculinos, dejando a los primeros como privilegiados en la representación, ya que los segundos dejan de ser objeto de representación para pasar a ser sujetos creadores, quedando el desnudo femenino como el único objeto de contemplación proyectado desde un imaginario de género que se interioriza tanto en hombres como en mujeres.

### *3.3.2 El contexto vienés*

En Viena al igual que en todo el Imperio Austrohúngaro, lo permitido y lo sano dentro del terreno del arte tenía que ver con una pasión desmedida y un deleite irreal por el esteticismo representado por el esplendor superficial de la ornamentación de objetos cotidianos. Al ser el desnudo un objeto de contemplación artística que sublima el cuerpo cotidiano, se lo representa no solo a partir de un imaginario de género sino también de un estricto control del cuerpo ejercido desde las instituciones de poder. No es casualidad la

---

<sup>112</sup> *Ibíd.* p. 133-158.

afinidad que existía en el momento entre la ornamentación y el esplendor superficial de las instituciones del Imperio Austrohúngaro, pues los dos deslumbraban a una sociedad nerviosa, angustiada y excesivamente represora que impulsaba principios de autoritarismo, militarismo, puritanismo escondidos bajo las etiquetas del “buen gusto”, la belleza y el culto al arte. Sirva de ejemplo el caso de Klimt, su éxito personal estuvo de la mano de su propuesta artística basada en el uso a gran escala del oro y la plata como complemento decorativo a sus estilizados desnudos, convirtiéndolos en íconos modernos. Sin embargo, tuvo un polémico inicio cuando le negaron el nombramiento como catedrático en la Academia de Arte de Viena ya que su pintura era considerada como subversiva pues la alta sensualidad que emanaba atemorizaba a muchos. Como nos hemos referido antes en este trabajo, *Filosofía, Medicina y Jurisprudencia* fueron encargos que la Universidad de Viena le hiciera al pintor para decorar el techo de su Aula Magna, obras que luego fueron acusadas de pornográficas debido a que el mundo académico no aceptaba el simbolismo del mundo representado por Klimt, el cual parecía ser extraído del de Schopenhauer, un mundo de energía ciega carente de significado, totalmente opuesto al positivismo dominante. El problema en el caso de Klimt dentro del campo artístico vienés, se da porque el artista en lugar de elevar los logros y aciertos de las ciencias, enfatiza las inclinaciones oscuras y deshabitadas de lo humano, además de las pulsiones del destino a las que está expuesta la existencia.

Como vimos en el segundo capítulo, la intelectualidad liberal austriaca nunca abandonó por completo la veta moralista-científica del imperio de la ley, como resultado la clase burguesa que cada vez iba en ascenso gracias al advenimiento del capitalismo, adoptó el padrinazgo del arte, pues al vivir en una atmosfera saturada de valores estéticos, encontraron en el arte un instrumento de educación en la verdad metafísica y moral. Así se fue conformando en el momento lo que Foucault llama una “sociedad disciplinaria” en la cual la obediencia se lograba a través de reglas y mecanismos dicotómicos de exclusión, difundidos por instituciones como academias, hospitales, prisiones, etc.

Bajo estas circunstancias, la relación de dicotomía que encontramos se da entre un desnudo artístico, permitido y sano frente a la mera desnudez, obscena, prohibida y enferma. Tanto Klimt como Schiele y Kokoschka construyeron su proyecto artístico en una sociedad cuya identidad estaba alienada y llena de paradojas principalmente en asuntos de índole sexual, por lo que tuvieron que enfrentarse a las profundidades oscuras

y salvajes de los individuos. Sin embargo, las interpretaciones de cada una de sus obras son muy diferentes llegando a influir en la percepción y aceptación de sus trabajos.

En su libro “Egon Schiele”, Esther Selsdon y Jeanette Zwingerberger, comienzan citando la sentencia que lanzó Oscar Kokoschka en 1964 contra la obra de Schiele expuesta en Londres, señalándola como pornográfica.<sup>113</sup> Como hemos visto el estilo expresivo de Schiele, su idea del arte y la idea del oficio del artista logró tener sentido en las representaciones que hizo del cuerpo humano y su desnudez. Schiele quería mostrar la verdad del mundo a través de sus ojos un mundo hostil y amenazador; y siguiendo su idea del oficio del artista, debía alejarse del esteticismo de sus antepasados para manifestar las inclinaciones ocultas que actúan en el hombre, la obra de arte debía “abrir los ojos” a una mirada introspectiva, este es el paso que lo lleva al Expresionismo, al igual que los artistas de finales del siglo XIX se opone a la Academia y empieza a manipular el color, la línea, la forma y el espacio en sus obras para transmitir sus sentimientos internos.

Si bien la distorsión de las convenciones sociales que representa Schiele en su obra tiene un claro origen: Oscar Kokoschka, quien se abrió paso en el campo artístico vienés al igual que Schiele con la ayuda de Klimt. Precisamente en la exposición de 1908, en donde se había propuesto hacer una muestra de la visión en conjunto de la creación artística de los estilistas, se produjo su primer distanciamiento de esta corriente y se percibieron los albores de una concepción totalmente nueva. Mientras que Klimt exponía su obra cumbre, Kokoschka exponía bocetos para tapices que tenían una fuerza expresiva muy diferente a la de Klimt. El crítico Adalbert F. Seligmann de la revista “Neue Freie Presse” señala: “Hay que entrar con cuidado en una sala secundaria con supuestas pinturas «decorativas» de Kokoschka. Las personas con gusto se exponen aquí a sufrir un ataque de nervios.”<sup>114</sup> Su propuesta era tan radical que hasta el moderno Ludwing Havesi lo denomina como un “gabinete salvaje” y se refiere al libro de cuentos de Kokoschka llamado *Muchachos soñadores* como no apto para niños burgueses. En el mismo grupo de Klimt se advirtió sobre los riesgos de provocar a los críticos y al público, pero Klimt

---

<sup>113</sup> Selsdon, E y Zwingerberger, E. (2011). *Egon Schiele [traducción de la autora]*, New York: Parkstone Press International, p. 7

<sup>114</sup> Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 30

respondió diciendo que era necesario tomar ciertos riesgos, ya que estaban obligados a proporcionar a un gran talento la oportunidad de expresarse<sup>115</sup>.

Schiele conocía muy bien el libro de Kokoschka y observó muy de cerca la obra de su colega aprendiendo de él el lenguaje de los gestos en los personajes retratados, esto se puede observar al comparar la lámina *El barco de vela de los muchachos soñadores* con los retratos presentados en la exposición por parte de Schiele, especialmente el de su hermana Gerti, pues además de la influencia del estilo decorativo de Klimt se encuentra la línea angulosa de Kokoschka. He ahí el origen de la obra provocativa de Schiele y la antipatía de Kokoschka al haberle arrebatado el título de “artista salvaje”. No debemos confundirnos cuando hacemos esta comparación entre Schiele y Kokoschka, a pesar de que el primero utiliza la línea angulosa del segundo, lo que hace cada uno de ellos con sus proyectos artísticos parte hacia caminos distintos y personales. En aquellos tiempos Kokoschka quería traspasar la piel de la burguesía con sus dibujos y hacerla estremecer, pero seguía utilizando un velo, o mejor dicho, un maquillaje ornamental característico de la época, por el contrario, Schiele lo hace de forma directa y sin ningún tipo de censura.

Por otro lado, Klimt retrataba la elegancia y la belleza de los cuerpos con mucho color y ornamentación usando el esteticismo como una técnica que disimulaba sus verdaderas intenciones, el mensaje que se escondía debajo de la decoración manifestaba no solo la confusa búsqueda de una nueva orientación de la vida en la forma visual sino en todos sus aspectos incluyendo elementos de la sexualidad humana y las percepciones del cuerpo femenino, estaba consciente de la fijación sexual que tenía la culturalmente incestuosa sociedad vienesa. Con otra perspectiva, Schiele también afectado por la ambigüedad cultural de su entorno, reacciona de una manera más dura. A diferencia de Klimt y su tendencia esteticista, Schiele saca a la luz los sentimientos reprimidos de la sociedad vienesa y los plasma en el lienzo dejando que el cuerpo hable por sí mismo, mostrando la desnudez, en el sentido íntimo y no el desnudo en el sentido académico. Schiele cuando encuentra su lenguaje expresivo rompe con la belleza y perfección de los cuerpos de Klimt, en su mayoría femeninos, para mostrarnos los cuerpos cotidianos femeninos y masculinos en la desnudez de su expresividad interior. Reafirmando la existencia de

---

<sup>115</sup> *Ibíd.* p. 30

relaciones dicotómicas sobre lo obscuro y lo permitido en el campo artístico, muchos catalogaron el trabajo de Klimt como algo hermoso mientras que el de Schiele como feo.

Desde la dimensión de género y como producto de la crisis de la masculinidad, como vemos en el segundo capítulo, las mujeres comienzan a ser vistas como predadores sexuales dominantes y sumisas e inocentes a la vez; por ejemplo, en la pintura *Pallas Athenea* que realizó Klimt en 1898, ya podemos encontrar el cambio que se estaba generando en la percepción del cuerpo y la figura femenina en general, ya que esta deja de encarnar la feminidad virginal para ser representada con un cuerpo erotizado y una fuerza sexual latente, al mismo tiempo que es la portadora del símbolo *Nuda Veritas* que representaba a la Secesión. Aquí ya se pueden ver los primeros intereses en representar el terror producido por la crisis de la masculinidad característica de la época bajo la figura de la peligrosa *mujer fatal*. Estas actitudes también se combinaron con la idea naturalista de que la mujer estaba más en contacto con los impulsos irracionales que conectan al ser humano, con sus raíces primigenias, e incluso se las ubicaba en un estado de minoría de edad kantiana que las hacía depender del hombre; esta ambigüedad se vio reflejada en el arte por medio de la fascinación por pintar cuerpos adolescentes.

Así la mujer sexual y la mujer inocente fueron amalgamadas en la mujer-niña como una paradoja de la madurez y la inocencia, lo que proporcionó una representación única de las diferentes actitudes hacia las mujeres en el cambio de siglo. Todos estos elementos que yacen en el cuerpo femenino encontraron su camino en los proyectos artísticos de Klimt y de Schiele, ambos artistas utilizaron este efecto ambiguo en imágenes sexualmente cargadas de mujeres masturbándose o participando en relaciones sexuales. Pero a pesar de que ambos artistas abordan temas oscuros e impúdicos, Klimt se preocupa por la belleza y el refinamiento, construyendo sus pinturas de forma agradable para la vista de cualquier espectador, mientras que Schiele muestra no sólo cuerpos, sino la psiquis enferma de la sociedad vienesa. Schiele se limita a representar el cuerpo sin restricciones locales y temporales sin querer agradar a nadie, pues para él no existía el arte moderno sino el arte eterno y original. Es así como se va en contra de los clichés y criterios relativos a la belleza y se inclina por el descubrimiento de los mecanismos de repulsión y atracción por medio de la examinación tanto de su propio cuerpo como el de sus modelos, demostrado así su autonomía frente al campo artístico.

¿Pero qué sucede con su legitimación como artista? Como sabemos, Schiele logra alcanzar una posición importante en el campo artístico vienés mediante la adquisición de un *capital simbólico* considerable. Obtiene el reconocimiento de los agentes que interactúan en el campo, es decir de sus pares y de la crítica, además de que logra participar en diferentes exposiciones nacionales e internacionales. El análisis del *habitus* de Schiele nos lleva a entender la trayectoria que siguió desde el momento en que fue aceptado en la Academia de Artes de Viena, lugar en donde pudo tener su primer acercamiento con el campo artístico. Sin embargo, la adquisición notable de *capital cultural* es alcanzada por sus propios medios, a través de la obra de Klimt y de los demás artistas de la Secesión y de los Talleres Vienés, por lo tanto, su autonomía frente al campo artístico vienés se vuelve relativa, pues si bien desarrolla una propia posición ética y estética en su obra, la legitimación la logra gracias al reconocimiento que obtiene de Klimt y de su opinión dentro del campo, además de que sus exposiciones más exitosas las realiza de la mano de la Secesión. Pero a pesar de la legitimación obtenida ante el campo, especialmente tras morir Klimt cuando el artista ocupa el lugar simbólico de estar al frente de la Secesión, la obra más radical de Schiele seguía siendo censurada, esto hizo que Schiele cambiara su enfoque artístico del desnudo hacia temas menos escandalosos como paisajes espirituales y retratos de personajes de la elite austrohúngara, ya que ellos eran sus principales compradores. El músico Otto Wagner fue quien aconsejó a Schiele el dedicarse a retratar a la alta sociedad, ya que esta actividad le representaría una fuente constante de ingresos. Erwin Mitsch estudioso de la obra de Schiele señala que “mientras la obra tardía del autor iba ganando simpatizantes, sus primeras obras solo recibieron una apreciación más amplia de forma gradual,”<sup>116</sup> proceso que como explica Bourdieu, sucede con las obras de ruptura, y que puede observarse en el trabajo del mismo Klimt, quien tras ser criticado en un inicio, pasó a ser aceptado con posterioridad. En el caso de Schiele, por mucho tiempo fue visto como un “outsider” y duramente criticado por algunos de sus pares. Es así que a pesar del éxito y legitimidad que obtuvo en 1918, después de su deceso no logró pasar a la posteridad como se esperaba, siendo prácticamente olvidado en los años veinte y treinta del siglo pasado, especialmente por la censura del régimen nazi que al igual que lo consideró posteriormente como un artista degenerado.

---

<sup>116</sup> Mitsch, E. (1988) *The Art Of Egon Schiele*, 2nd ed [El arte de Egon Schiele, 2da edición, traducción de la autora], Oxford: Phaidon Press, p. 5

Sin duda la técnica del artista era lo que más llamaba la atención, sus principales instrumentos artísticos fueron la línea y el dibujo, siendo la primera la más autónoma de sus herramientas, ésta en cierto sentido es inmaterial y nos oculta valores emocionales y expresivos<sup>117</sup> que enriquecen la dimensión psicológica de su obra. Al mismo tiempo que Egon Schiele desarrollaba su técnica, el pintor Wassily Kandinsky escribía su obra teórica sobre el arte, justamente sobre la dimensión psicológica de la línea, el pintor explica: “el carácter de los tres ángulos principales que forman la línea: el ángulo recto es el más objetivo, frío y moderado; el ángulo agudo es el más tenso y cálido, pero también el más aguzado y activo; por último el ángulo obtuso tiene algo de torpeza, es débil y expresa pasividad”<sup>118</sup> Para Kandinsky los grados del ángulo son un indicador de la actividad artística y cada uno evoca la agudeza y la actividad suprema de la visión, la frialdad y la moderación; la sensación de la debilidad tras terminar un trabajo. A pesar de que Kandinsky nunca tuvo contacto alguno con Schiele, las observaciones que hizo en sus estudios teóricos nos ayudan a comprender el valor de la obra de Schiele, lo que nos lleva a pensar que el problema de la legitimación y aceptación de su obra estaba más allá de las técnicas de pintura, más bien el problema se encuentra en sus temáticas.

El cuerpo humano al ser un organismo biológico y funcional muchas veces es utilizado como metáfora de la sociedad a la que pertenecen, en consecuencia la modelación y la disciplina son necesarias para esculpir y jerarquizar al cuerpo en función de un ideal que posee perteneciente al todo social. Así se instauran las diferencias entre ricos y pobres, hombres y mujeres, sanos y enfermos etc. Este proceso surge de los discursos pluridireccionales del poder/saber que se interiorizan e incorporan en los individuos y que son percibidos como naturales; cuando un sujeto sale de las leyes del sistema es puesto en evidencia por medio de la mirada disciplinaria que está asociada a la legitimidad de unos actos y la prohibición de otros.

La representación del cuerpo masculino en la obra de Schiele rompe totalmente con la dimensión de género que se instauró desde el Renacimiento y dibuja el cuerpo masculino desnudo al igual que el femenino, sexuado y con sus respectivas

---

<sup>117</sup>Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlag GmbH, p. 26

<sup>118</sup> *Ibid.* p.26

ambigüedades, generando una ruptura del canon hegemónico de la masculinidad sublime, separándola de las representaciones heroicas y divinas para convertirlo en el protagonista de una escena donde el sexo es la fuerza motivadora y destructora, fuerza que solamente tiene lugar en la decadencia junto con la voluptuosidad y placer.

Ante esto la sociedad vienesa no estaba dispuesta a confrontar y mucho menos a aceptar estas imágenes que ponían en jaque los valores tradicionales de la Modernidad cultural que entiende al cuerpo solamente desde monismos especulativos y comprensibles. En la obra de Schiele la identidad vienesa es explorada desde un expresionismo violento que disecciona y saca a la luz el malestar corporal que hace temblar al hombre cuando intenta liberar sus pulsiones reprimidas. Esta traslación de los valores tradicionales que realiza Schiele dentro del campo artístico vienés para instaurar su visión profética del arte, fue sin duda alguna el componente que llevó a que sus obras de desnudos tengan dificultad en ser legitimadas como verdaderas obras de arte en su momento.

## 4. Conclusiones

Al iniciar esta investigación, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿Qué criterios de legitimación del campo artístico vienes negaron el estatuto de obra de arte al proyecto artístico de Egon Schiele? Para ello, nos propusimos hacer un análisis histórico de las condiciones políticas, económicas y estéticas que han estado presentes dentro del campo artístico vienes, para comprender de esta forma, los distintos acontecimientos y transformaciones que dieron lugar a un particular estado del campo en el cambio del Siglo XIX al Siglo XX, momento en el que Schiele intervino en él de forma importante. De igual manera se estudiaron las condiciones del *habitus* de Egon Schiele, su trayectoria artística y las interpretaciones de su obra.

Los resultados obtenidos señalan que Egon Schiele durante toda su trayectoria dentro del campo artístico, estuvo en un permanente proceso de construcción de su figura como artista autónomo e independiente, mediante la adquisición de *capital cultural y simbólico* lo cual, como ya señalamos anteriormente, lo realizó con la ayuda de Gustav Klimt y su cercanía con la Secesión y los Talleres vieneses. La construcción de un lugar como artista dentro del campo es una labor colectiva, ya que la inserción de nuevos agentes se la realiza por medio del apoyo de los agentes con más antigüedad y experiencia de tal forma que la transmisión de conocimientos y de técnicas que hacen del nuevo agente un genio creador en un tiempo determinado es resultado de un proceso histórico. Sin embargo, no debemos confundirnos y afirmar que la autonomía no existe, en el caso de Schiele su autonomía es relativa ya que desarrolló su proyecto artístico desde su propia idea sobre el arte y la ética que un verdadero artista debe asumir.

A pesar de que Egon Schiele llega a tener reconocimiento en el campo artístico después de la muerte de Klimt, logrando exhibir diecinueve de sus pinturas y veinticuatro de sus dibujos en la cuadragésima novena exposición de la Secesión, en donde “*Retrato de la esposa del artista sentada*” (1918) es vendida a la Modern Galerie, esto no significa que haya obtenido la legitimidad para toda obra, si bien esta pintura representa la maestría de la técnica del artista en la línea y el uso del color, no representa la verdadera intención del proyecto artístico de Schiele, su potencial artístico y su proyecto original se encuentran en los primeros desnudos por los cuales fue encarcelado en Neulengbach y en donde el *leit motiv* del artista es exponer y radicalizar la noción del arte en el siglo XX a

través del rechazo de los cánones y los principios artísticos tradicionales usando al cuerpo humano desnudo como fuente de inspiración. Esto nos lleva a confirmar la hipótesis de la que partimos: que tanto la vida de Schiele, como su trayectoria dentro del campo artístico vienés, es la historia y la construcción constante de una crítica y denuncia contra los estrictos cánones sobre belleza, moralidad y sexualidad imperantes dentro del arte, los que impidieron el reconocimiento y la valoración de gran parte de su obra.

A partir de la teoría de Foucault, hemos analizado la incidencia de discursos hegemónicos a la hora de valorar un producto artístico, en ese sentido, el uso del cuerpo desnudo por parte de Schiele para desarrollar su proyecto artístico nos llevó a examinar los procesos de representación del cuerpo en el arte, mediante el cual se puede afirmar que los criterios de legitimación que se conjugaron para valorar su proyecto artístico, estuvieron más allá de la innovación en las técnicas. En el caso de Schiele, los discursos en torno a lo estético se centraron más en el uso de la imagen del desnudo y los simbolismos que se generaron tras su representación por medio de la influencia de un discurso de la sexualidad condensado en la dimensión de género.

Esto nos remite a pensar en las funciones sociales que posee el arte y a su estatuto intrínsecamente contradictorio en el momento, ya que el hecho de que Schiele haya sido sancionado por exponer la realidad de una sociedad reprimida, nos indica que no existía en el campo artístico de Viena una autonomía suficiente para establecer un proyecto de que enarbole “el arte por el arte” sino que se entendía al arte mediante su función ideológica, que otorga el reconocimiento y la valoración artísticas dentro de ciertos límites asegurados desde la misma sociedad o cultura.

Sin duda la metodología planteada para realizar esta investigación nos ha servido de gran ayuda para revelar la realidad tras los discursos de legitimación en torno al arte, además de esto nos abrió una interrogante significativa sobre los problemas de género. El uso del cuerpo desnudo en la historia de la pintura occidental revela una expresión compleja de poder que se ha ejercido sobre las mujeres. Si bien los desnudos ya sean masculinos o femeninos han tenido diferentes funciones sociales a través de la historia, es el cuerpo femenino el que más ha pasado por los procesos de subjetivación acerca de los que Foucault nos habla en su *Historia de la sexualidad*, ya que como sabemos, el cuerpo atravesado por los dispositivos de género, ya sea como representación o auto representación es el producto de varias tecnologías sociales como discursos

institucionales, epistemologías, materializaciones político-culturales y producciones artísticas.

## 5. Bibliografía

### *Libros*

Anderson, H. (1992). *Utopian Feminism: Women's Movements in fin de siècle Vienna* [El feminismo utópico: Movimientos de Mujeres en Viena de fin de siglo, traducción de la autora], New Haven: Yale University Press, P. 33

Bade, P. (2011). *Egon Schiele [traducción de la autora]*, London: Parkstone international, p. 10

Benedetto, C. (1934). *History of Europe in the Nineteenth Century* [La historia de Europa en el siglo diecinueve, traducción de la autora], London: George Allen & Unwin, p.46

Bourdieu, P. & Padró, M. (2012). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, p. 178.

Bourdieu, P. (1984). Espacio social y la génesis de las “clases”. Actes De La Recherche En Sciences Sociales, 52(53), p. 4.

Bourdieu, P. (1995). *El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural*, en: P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura de los campos de producción cultural*. Barcelona: Anagrama, p.334

Bourdieu, P. (2000) *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, p. 147

Bourdieu, P. (2003) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, p. 104.

Bourdieu, P. (2003). *El mercado de los bienes simbólicos* en P. Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Aurelia-Rivera, p.90

Bourdieu, P. (2003). *Pero, ¿Quién creó a los creadores?* En P. Bourdieu, *Cuestiones de Sociología* (E. M. Criado, Trad.). Madrid: Editorial Istmo, p. 207

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, p. 342

Carmona Escalera, C. (2012). *La idea pictórica de Egon Schiele: un ensayo sobre lógica representacional*. España: Genuève Ediciones, 2012. ProQuest ebrary. Web. 20 January 2016. P.55

- Dominguez, V. (2005). *Tabu: La sombra de lo prohibido innombrable y contaminante*, Gijón: Ocho y medio, p. 132
- Foucault, M. (1985). *El juego de Michel Foucault*. En: M. Foucault. *El discurso del poder*. Buenos Aires: Folios, p. 184
- Foucault, M. (1996). *Historia de la Sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. México D.F: Siglo XXI, p.45
- Foucault, M. (2003). *Dichos y escritos Vol. 4*. Madrid: Editorial Nacional, p. 229
- Foucault, M. (2003). *Historia de la Sexualidad. Tomo 2: El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 33
- Janick, A y Toulim, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Mexico, D.F: Taurus, p.38
- Kristeva, J. (2001). *Semiótica I* (4ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, p. 190
- Mendioloa, I. (2010). *Desnudo y desnudez: lecturas biopolíticas del cuerpo exhibido y expuesto*, en: Aguiluz, M. y Lazo, P. *Corporalidades*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 133-158.
- Millar, P. y Vial, M. (2008). *El dibujo de desnudo: Visión y concepto*. Santiago de Chile: Ril editores, p. 251
- Mitsch, E. (1988) *The Art Of Egon Schiele*, 2nd ed [*El arte de Egon Schiele, 2da edición, traducción de la autora*], Oxford: Phaidon Press, p. 5
- Schorske, C. (1998) *Thinking with History* [*Pensando con historia, traducción de la autora*]. New Jersey: Princeton University Press, p. 146
- Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo: política y cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, p. 31
- Selsdon, E y Zwingerberger, E. (2011). *Egon Schiele* [*traducción de la autora*], New York: Parkstone Press International, p. 7
- Showalter, E. (1992). *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle* [*Anarquía sexual: género y cultura en el fin de siglo, traducción de la autora*], London: Fontana, p.5
- Steiner, R. (1992). *Egon Schiele 1890-1918 El alma de media noche del artista*, Berlin: Benedikt Taschen Verlang GmbH, p. 21
- Stewart, S. (1998). *Sublime Surrender: Male masochism at the fin-de-siècle* [*La entrega sublime: el masoquismo masculino en el fin-de-siècle, traducción de la autora*], New York: Cornell University Press, p.54-55.

### *Revistas y catálogos*

Barrera Sánchez, O. (2011). *El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault*. México. D.F.: Iberoforum, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana. No. 11, P. 121-137

Cf. Ver Sacrum, n. 1, 1898, pág. 27

García, A. (2011). *Antiacadémicos: Les vinght, la secesión de Viena y el “mundo del arte”*. Activarte. Revista independiente de arte, p. 10-16

García, A. (2011). *Antiacadémicos: Les vinght, la secesión de Viena y el “mundo del arte”*. Activarte. Revista independiente de arte, p. 10-16

Grimoldi, M.I. (sf). *La seductora Viena de fin de siglo*. Obtenido de Teatro: Investigación y crítica. <http://www.inesgrimolditeatro.com.ar/criticas.php?id=3>

Koja, S. (1995). *Klimt, Kokoschka, Schiele, elementos de una relación*, [Artículo] : en la Fundación Juan March, p.16

Prieto, C y Rodríguez, M. (2010). *El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX*. Granada: El genio maligno: Revista de humanidades y Ciencias Sociales, No. 7, p. 70

Saenz, M. (2005). *Schiele en cuerpo y alma*. En: catálogo de la exposición del museo de Arte abstracto español, Cuenca. Fundación Juan March, p. 9-10

### *Podcast*

Koja, S. (1995). Ciclo: En torno a la exposición "Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienés (1898-1918). [podcast] Klimt, Kokoschka, Schiele: coincidencia y confrontación. Available at: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22264&l=1> [Accessed 22 Nov. 2015].