



# Egon Schiele:

## Línea creativa

M. A. Janette María Mendoza Márquez  
*“El único medio de comunicación que poseemos,  
el lenguaje, es inservible, no logra pintar el alma,  
y lo que nos entrega son sólo fragmentos desgarrados.”*  
(Orvañanos, 2008).

### Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar el modelo creativo del pintor austriaco Egon Schiele, a quien podemos situar entre los artistas más reconocidos del expresionismo austríaco. Comenzaremos

por indagar en su biografía, de manera que podamos definir como interactuaron los elementos del modelo de sistemas, (formulación para analizar el fenómeno creativo del artista) haciendo que se le considere como un creativo que dejó huella (Csikszentmihalyi, 1998, p.44). Después nos ocuparemos de manera especial, del campo concreto en que trabajó y de sus contribuciones en ese sistema de símbolos; para esto, haremos análisis de algunas de sus obras, y si bien, no podemos adivinar las intenciones del artista en cada obra (con frecuencia ni los mismos artistas lo tienen claro) es importante tomar en cuenta el contexto físico y social de la obra para un mejor estudio. Ninguna interpretación es la correcta, eso es una de las cosas maravillosas en el arte, que las obras de arte se prestan a múltiples interpretaciones (Tishman, s.f.). Por último, nos ocuparemos del grupo de personas entendidas (el ámbito) que juzgó sobre la calidad de los

nuevos trabajos que realizó en el campo del arte.

### **Egon Schiele: su corta estancia por la vida**

Egon Schiele nació en Tulln, Austria el 12 de junio de 1890 en el seno de una familia burguesa (Georg-Fischer, 2004). Fue el tercer hijo del matrimonio formado por el jefe de la estación de Tulln, Adolf Eugen Schiele (1850-1905), procedente de Alemania y su esposa Marie Soukoup (1862-1935), originaria de Krumau. En 1905 su padre muere, es entonces cuando el joven Schiele, de quince años, es enviado a casa de su tío Leopold Czihaczek (1842-1929). Se convirtió en su tutor, pero no en el apoyo de su carrera artística. Una vez aceptado en la Academia de Viena, contra la voluntad de su madre y de su tío, Egon se hace independiente, razón por la que años más tarde el tío abandona su tutelaje, quedando para siempre enemistados. Su madre cuando lo visitaba no le daba otra cosa que reprensiones. Egon subyace en la presión psíquica de su madre, que lo colma de reproches y de su tío, sordo a cualquier intento

de mediación para reconciliarse con él.

En esta etapa de Schiele (como individuo creador), tiene un papel muy significativo (Gardner, 1995), Valerie (Wally) Neuzil (como otra persona del mundo) de 17 años (Georg-Fischer, 2004); no solo fue su amante y modelo preferida, sino una compañera comprensiva y sacrificada. Egon la convence para que pase el verano en una casa que alquila en Krumau (el pueblo de su madre) y a pesar de las conexiones de la familia de Schiele, él y su amante fueron expulsados de la ciudad por los residentes por el profundo desacuerdo con su estilo de vida, incluyendo su empleo de las adolescentes de la ciudad como modelos. Deciden mudarse a la localidad de Neulengbach, cerca de Viena, donde en 1912 es acusado de corrupción de menores. Demostrada la falsedad de la acusación, se le condena a tres días de arresto por difundir dibujos obscenos. Al dictar sentencia el juez quema uno de los dibujos. Heinrich Benesch (1862-1947), se encarga de conseguirle un abogado y después de una breve estancia en la cárcel Schiele volvió a Viena.

Egon decide casarse en 1915, pero no con Wally, sino con Edith Harms, Cuatro días después de contraer matrimonio, Schiele es reclutado en Praga para hacer el servicio militar. Egon, que se queja amargamente tanto de su servicio militar como de la guerra en general, recibe un trato privilegiado, puede mantenerse en la retaguardia, haciendo un servicio sin armas, dibujando el almacén de víveres, en el museo del ejército o en el departamento de prensa de guerra. Gracias a esa posición privilegiada, puede incluso participar en exposiciones.

En 1918, el último año de la guerra, los acontecimientos bélicos parecen estar cada vez más lejos de la vida de Egon. Ese mismo año, el ídolo, promotor y amigo paternal de Schiele, Gustav Klimt (1862-1918) muere de una grave afección gripal que entonces asolaba Europa, la misma enfermedad que lapidará a su joven discípulo meses más tarde y a su esposa Edith Schiele, quien fallece en el otoño embarazada de seis meses. Tres días después, el 31 de octubre de 1918, moría Egon Schiele a la corta edad de 28 años.

### Conocimiento del campo y sus contribuciones

Lo que en un principio nos llevó a indagar en la obra de Egon Schiele, fue la manera en que abordó el tema de la familia, sin saber que ese sería solo el inicio de la madeja de hilo que llevaría a transitar por la totalidad de su obra, descubriendo las contribuciones que realizó. Esa madeja de hilo es la línea que funciona como una guía en el recorrido por su trabajo y es eso precisamente lo que destaca de la obra de Schiele, su línea. En el transcurso de ese peregrinar surge la siguiente interrogante ¿Es un giro importante en el campo el que marcó Egon Schiele formulando nuevos sistemas simbólicos?

La pasión por los ferrocarriles nace para Schiele en la estación de Tull donde vivía la familia, pero

sólo como motivo para realizar sus primeros dibujos con precisión técnica asombrosa. En el boceto *Por Europa de Noche* (1906) realizado a los 16 años, Egon nos deja ver su interés por la línea; es un trabajo en el que se percibe ya un tinte expresionista. Observamos como el joven Schiele, está en la edad en que “los adolescentes se interesan por el tipo de mensaje que pretenden transmitir en una obra, empiezan a utilizar las formas conocidas no sólo para denotar aspectos, sino para simbolizar y comunicar mensajes sobre la paz, la libertad y su propio yo” (Hargreaves, 2002, p. 52). Luego, Schiele empieza a conocer esa serie de reglas y procedimientos simbólicos propios del campo, al ingresar en la Academia de Bellas Artes de Viena en 1906, donde estudió dibujo y diseño.

Conoce también, la nueva teoría artística de la Secesión Vienesa, fundada en 1897, que, como proyecto de renovación artística, trataba de reinterpretar los estilos del pasado ante los embates de la producción industrial que estaba desnudando estructural y estéticamente la realidad del arte y la sociedad de la época. Su primer presidente fue Gustav Klimt, a quien Schiele le muestra sus primeros dibujos en los que se libera de la tradición académica de la copia de yesos clásicos. En relación a este tipo de ejercicios, coincidimos con Baudelaire (1863) en que: “Sin duda es excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero no puede ser más que un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente” (p. 11). Bajo la influencia de Klimt, Schiele pudo abandonar el estilo académico e impersonal practicado hasta entonces. Para Schiele, como señala Rodríguez-Piedrabuena (2002, 35), Klimt fue de los maestros que los artistas necesitan, “maestros que les proporcionaron la capacidad de *insight*, de entender los problemas de su campo, ampliando sus

horizontes. Podemos ver esa influencia de su venerado maestro en los trabajos realizados entre 1908 y 1910, en donde, al estilo de Klimt, renuncia al efecto de profundidad espacial y el motivo se funde con la ornamentación. Para ilustrar mejor esta idea, ejemplificaremos con *Joven de pie con tela de cuadros* (1908-09), donde conserva el estilo llano y ornamental de su maestro, sin embargo, los contornos ya no poseen la línea fluida característica del arte de Klimt, las formas de las manos son rectas y agudas, el motivo es aislado al no trabajar el fondo de la lámina; anticipa ya el estilo expresivo que le caracterizará más tarde.

Es en 1909 que, al no ver progreso académico y frustrado por el ambiente conservador y cerrado, Schiele muestra abiertamente la necesidad de ir en otras direcciones, los sistemas simbólicos convencionales ya no le bastan. Es entonces que abandona la Academia en la que se seguía un plan de estudios establecido 200 años atrás. “[A] nadie le resulta atractivo ni fácil alterar todo el legado de un campo, que puede haberse construido laboriosamente durante décadas incluso siglos” (Gardner, 1995, p. 52), sin embargo Egon da los más importantes pasos de su emancipación artística, pone a prueba su temple como creador y con otros correligionarios que se muestran insatisfechos y no contentos con mantener un nivel alcanzado, funda la academia Neukunstgruppe (Grupo del Arte Nuevo), demandando una total independencia de los cánones tradicionales en pintura.

Otro de los referentes para Schiele, es Vincent van Gogh (1853-1890). Entre otros cuadros contempla *La habitación de Vincent en Arles* (1889). Años más tarde pintaría el mismo tema (*El dormitorio del artista en la Neulengbach*, 1911). A diferencia de la obra de Vincent, que muestra una profundidad espacial, la de Egon se vuelve casi

## Sección HUMANITAS

abstracta, ya que descompone el motivo en superficies cromáticas.

En la corta estancia en la cárcel, Schiele prosigue su trabajo donde vemos los objetos de su entorno en dibujos y acuarelas que contienen también frases escritas en los que refleja el drama de una visión de desgracia. La vida alucinatoria de los objetos es al mismo tiempo una manifestación de deterioro emocional del encarcelado. Se retrata como víctima y desesperado acusador de la sociedad; autorretratos (los únicos realizados sin la ayuda de un espejo) a los que les da títulos denunciadores como *¡Reprimir al artista es un delito, es asesinar la vida cuando germina!* (1912), *¡Preso!* (1912), *¡Resistiré tenazmente por el arte y por mis amores!* (1912). En ellos lo vemos distorsionado, cubierto con túnicas o mantos que nos remiten a una camisa de fuerza, prueba de la desesperación de sentirse atrapado.

La ciudad de Krumau se convierte en el tema de paisaje más importante para el artista. Es en esa localidad que acuña el término de ave rapaz con la que se equipara.



Egon Schiele – Yellow City 1914  
Artística di Stampa

“Quisiera sobrevolar la ciudad como un ave de presa” (Georg-Fischer, 2004, p. 47), diría Schiele. La perspectiva a vista de pájaro es la forma, radicalmente nueva, que tiene Schiele de reproducir objetos, ciudades y desnudos. Atendiendo a su curiosidad de artista, Egon se valía de una escalera para captar el ángulo exacto de sus modelos. Para las panorámicas urbanas, el pintor sube a un monte cercano, desde donde contempla angulosos tejados, muros y callejuelas y ve cumplido su deseo de abarcar de una mirada el mundo que se extiende a sus pies.

En los primeros cuadros de paisaje elaborados por Egon, se aprecia la influencia de Klimt cuando recurre al formato cuadrado tan utilizado por los secesionistas; son totalmente planos, pero lo que caracteriza la obra de Schiele son las líneas nerviosas y quebradas y los fuertes contrastes entre motivo y fondo. Es atraído principalmente por el otoño, que refleja la vida en declive y la proximidad de la muerte. El pintor utiliza todos los materiales de los que se ha colmado su memoria: “prefiero pintar imágenes del recuerdo, [...] observo [...] el movimiento corporal de los montes, del agua, de los árboles y flores. Todo ello me recuerda a otros movimientos semejantes del cuerpo humano, a movimientos semejantes de alegría y dolor en las plantas” (Georg-Fischer, 2004, p. 177).

“La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son” (Deleuze, 2002. p. 63). La mirada de un ave, el hacer visible el miedo, ¿no son acaso esas fuerzas a las que Deleuze nos hace referencia? Si, Schiele logró plasmar esas fuerzas, hizo visible la mirada de un ave con la que podemos recorrer los motivos que el pintor nos presenta. La perspectiva a vista de pájaro permite deslizarnos sobre las misteriosas y desoladas ciudades, para contemplar patios, callejones, casas y puentes en sombrías panorámicas urbanas.

Despojadas de todo lo accesorio (coches, personas, caballos, etc.) son “ciudades muertas” (título que le diera a varias de sus obras) que simbolizan tempestad, contingencia, guerra. Ciudades desprovistas de habitantes, donde las ropas colgadas son su única huella. En obras como *Manzana de casas en Krumau -La pequeña ciudad V* (1915) y *Casa con ropa secando* (1917) igualmente se hacen visibles fuerzas que no lo son al ver el viento que sacude la ropa de colores. Estos cuadros pertenecen a vistas urbanas más preclaras y coloristas, que convienen interpretarse como “símbolos de esclarecimiento anímico” (Georg-Fischer, 2004, p. 183), donde la vida retorna a las ciudades, conserva la vista de pájaro, ropas al aire y sin seres humanos, sin embargo, no estamos ante ciudades muertas donde gran parte de la paleta es limitada a colores tierras oscuras. Los girasoles pintados por Egon Schiele, carecen de profundidad. Hojas, tallos y flores secas en los que emplea un lenguaje simbólico: otoño, caducidad y muerte; nacer, madurar y morir, son evidentes con el manejo de colores marchitos y otoñales. La forma y el contenido de la naturaleza tratada por Schiele, coinciden con el estado del alma, melancólico y desolado. Comparemos las fuerzas que se hacen visibles con el mismo motivo: en la obra de Van Gogh la fuerza que se hace visible es la exaltación de la vida, “la fuerza inaudita de una semilla de girasol” (Deleuze, 2002, p. 64), en los óleos de Egon Schiele dedicados a esta misma planta, hace visible la fuerza del transcurrir y la muerte.

A los niños los pinta, contra toda usanza, con extrema fealdad. Los rasgos del rostro son ajenos al de los niños antes representados en el arte. De la juventud le atraen especialmente las huesudas articulaciones, presenta a jóvenes que no muestran alegría, con miembros angulosos, que nada tienen que ver con las formas

femeninas antes practicadas en la pintura. Prescinde de todo sentimentalismo en la representación de sus púberes modelos. Duplicación de motivos, mutilación del cuerpo, efectos fantasmales que logra aplicando una línea blanca en el contorno, representación consciente e intencionada de la fealdad, lo extremo al concepto de belleza del modernismo vienés, son característicos de la obra de Egon Schiele.

Schiele se suma a los demolidores de tabúes con la representación de las llamadas perversidades, como la homosexualidad o la masturbación, que se consideraban en aquella sociedad infracciones desagradables. Toma como modelos a los marginados sociales, que obviamente era más sencillo que posaran, que los de la clase burguesa cuya moral se protegía socialmente. En algunas de sus láminas, como *Mujer con medias negras* (1913), *Desnudo femenino acostado con las piernas separadas* (1914) entre otros, el recorrido visual nos lleva al centro de la composición en donde coloca los genitales sin tapujos ni embellecimientos, de ésta manera destaca e intensifica aspectos eróticos y sexuales. A Schiele no le interesa dejar al espectador únicamente en el papel de voyeur; en las representaciones de los momentos íntimos del placer solitario o en las atrevidas instantáneas del acto sexual, las figuras de Egon Schiele miran abiertamente al espectador y de esta manera lo hace partícipe de la escena. Contemporáneos revolucionarios como Oskar Kokoschka (1886-1980), se muestran en contra de ésta faceta del artista. Sin embargo, gracias a la perfecta interacción de todos sus recursos pictóricos, Schiele logra moverse por la estrecha frontera que separa el arte de la pornografía.

Hacia 1917, las características de la obra de Schiele que en el recorrido de este trabajo



han sido mencionadas, parecen suavizadas. El trabajo cambia después del estallido de la Primera Guerra Mundial, podemos ver como sus composiciones se vuelven más conservadoras y algunas láminas son tratadas con cierto pudor, vuelve la mirada a lo clásico, es más suave; contrastando con los dramas destructivos y sangrientos que se desarrollan en el frente. Los contornos son menos angustiados; parece ser un homenaje tardío a su formación académica una vez despreciada. Los rostros son esquemáticos, estilizados, carecen de personalidad, pero resalta la presencia corporal. De los colores empleados sobre superficies geométricas, que llegan a interpretarse como composiciones abstractas, pasa a la elaboración de aspectos corporales que producen profundidad, aplicando de manera somera el color aumenta la plasticidad, de forma que los cuerpos parecen esculpidos en piedra. ¿Sería éste tipo de abordaje en la obra de Egon Schiele un aviso de su intención de incorporarse al campo de la escultura? Sólo se tiene el conocimiento de un vaciado en yeso con aspecto irregular e inacabado, *Autorretrato -Busto-* (1918), sacado de un desaparecido modelo de barro como primer ensayo escultórico.

Otro camino (como el de la escultura) que quedará interrumpido por la temprana muerte del artista, es el del estilo, que parece anunciar un cambio más en la obra de Schiele. Lo percibimos en el *Retrato del pintor Paris von Güterloh* (1918), colega de Schiele, que es sacudido por un movimiento vibrante, "como si fuerzas invisibles abofeteasen" (Deleuze, 2002, p. 65) la figura, que destaca por la gesticulación expresiva y por la aplicación trémula del color. Es un cuerpo inerte que posee energía, tal como sugiere Einstein en su teoría de la relatividad.

Llama nuestra atención el gran número de autorretratos que el artista realizó (situado después de Rembrandt respecto a la cantidad

## Sección HUMANITAS

de autorretratos) en el transcurso de su corta vida (cerca de cien), en los que nos hace visible ese conflicto del yo. Muestra su interés por la representación de sí mismo desde muy temprana edad, en *Autorretrato en escorzo a la derecha* (1907) realizado después de su ingreso a la Academia, Schiele aplica las reglas y procedimientos ahí aprendidos. Disfruta de la auto-representación, auxiliándose con un gran espejo, investiga una y otra vez su propio cuerpo, el que utiliza como vehículo de expresión. También se vale de la fotografía en la que ensaya las posturas de su cuerpo y prueba la fuerza expresiva de sus manos (como muestra, la imagen fotográfica *Egon Schiele –en una pose de las manos-* 1914) que posteriormente traslada a sus pinturas. Tomemos para ejemplificar lo mencionado, el *Autorretrato con vasija de barro negra y los dedos extendidos* (1911), donde nos presenta un expresivo lenguaje corporal, su cuerpo en postura distorsionada y las manos en una colocación practicada. La figura de mirada melancólica es desplazada al lado izquierdo del cuadro y logra el equilibrio con las zonas libres del lado derecho. Espejo, fotografía y pintura para Schiele son lo que el estanque es para Narciso, un medio en el cual puede reflejarse y contemplarse. Se coloca en los más variados disfraces en los que podemos ver su desarrollo, desde lo académico, pasando por la influencia de su maestro Gustav Klimt, el estilo que lo caracterizó, hasta la calma formal de los últimos años. Aparece como un modelo, observador, mártir, santo, víctima y acusador de la sociedad, duplicado para representar la vida y la muerte, o la reducción a un simple torso; aunque también se muestra con actitud amable y jovial en otros. Anula casi cualquier distracción al prescindir del fondo del cuadro. Podemos compararlo con Dionisos, ya que su nacimiento ocurre varias veces y en cada caso es un verdadero triunfo. “La vida y

la muerte cruzan su experiencia. Dionisos [como Schiele], representa la inevitable dualidad, con todos sus conflictos. Nada en él excluye el juego de las oposiciones. Como ninguna otra figura, encarna el encuentro de realidades diferentes” (López-Pérez, s.f., p. 27).

La obra *Pareja humana en cuclillas* (1918) fue realizada en el año en que ocurrió la muerte del artista y una vez fallecido se le puso el nombre de *La familia*. El cuadro de composición triangular es conmovedor: parece plasmar una visión del futuro y está colmado de esperanza, al contrario de otros trabajos de Schiele, en el que el tema de la madre y el hijo muestran una concepción pesimista, en la que pudo influir la relación con su madre y que logramos distinguir en obras como *Madre muerta I* (1910) y *Madre ciega* (1914) en las que simboliza la proximidad entre la vida y la muerte. Madres con hijos que no reflejan la alegría de vivir.



*Pareja humana en cuclillas* (1918)

## La respuesta del ámbito

Para Schiele, la relación con Gustav Klimt será crucial a lo largo de su desarrollo. Howard Gardner señala al respecto: “Los [...] mentores influyentes han mostrado habitualmente a los jóvenes creadores qué técnicas pueden ayudarles a influir en el ámbito” (Gardner, 1995. p. 261). Es así que, al presentarle algunos ricos mecenas, Klimt le asegurará una cierta estabilidad financiera como debutante en la escena artística vienesa.

Christian Griepenkerl (1839-1916), profesor extraordinariamente conservador de la Academia de Bellas Artes de Viena, se avergüenza a tal punto de su alumno, que le otorga el aprobado final a cambio de que no mencione a nadie que ha estudiado con él. Se puede percibir que no fue muy afortunado su primer contacto con el ámbito, el cual está constituido por expertos (entre ellos los profesores de arte) cuyo trabajo es emitir un juicio sobre lo que se realiza en un campo determinado (Csikszentmihalyi, 1998).

La exposición colectiva realizada en el Salón Pisko en 1909, es decisiva para el futuro de Schiele que empieza a influir en el ámbito, ya que conoce a Arthur Roessler, escritor y crítico de arte del *Arbeiterzeitung* (Periódico de los Trabajadores). Roessler apoya al joven pintor y lo da a conocer a importantes coleccionistas. Expone en la Muestra Internacional de Arte de Viena, en la que Josef Hoffmann presenta el arte vanguardista de la época en una arquitectura creada expresamente para esta exposición y es por medio de Hoffmann, que entabla contacto con los Talleres Vieneses. Además conoce al funcionario de ferrocarriles y coleccionista de arte, Heinrich Benesch, que aunque no disponía de muchos medios económicos, fue uno de los más fieles partidarios del

artista. Gracias a la mediación de Roessler, logra dar el gran salto a Alemania.

Un paso importante en el reconocimiento del ámbito, se lo debe Schiele al director de la Modernen Galerie de Viena, el Dr. Franz Martin Haberditz (1882-1944) que adquiere para su museo varios dibujos y la versión definitiva del *Retrato de la mujer del artista sentada* (1918), de la que realiza numerosos estudios preparatorios que si analizamos, son más suaves y acariciantes que el final, sólo que antes exige a Schiele que retoque la falda de cuadros escoceses de Edith, ya que ese estampado se consideraba indigno y bohemio, impropio de un museo estatal, o en este caso, todavía imperial.

Al morir Klimt, el liderazgo de la vanguardia vienesa pasa automáticamente a Egon Schiele, sabemos que no únicamente por el factor suerte (Csikszentmihalyi, 1998, p. 66), también es el resultado del trabajo acumulado. La élite intelectual y financiera se ha fijado en él y cada día son más los miembros de esas capas sociales que quieren ser retratados por él. Un mes más tarde, en ocasión de la cuadragésimo novena exposición de la Secesión de Viena que es un logro artístico y material. Schiele que cuenta con 28 años de edad, logra dar el salto a la fama, las puertas del éxito parecen abrirsele de par en par. “El trabajo, fuerza progresiva y acumuladora, reporta intereses, como el capital, tanto en las facultades como en los resultados” (Baudelaire, s.f.).

### Para seguir discutiendo

“[L]a máxima creatividad tiene lugar habitualmente entre los treinta y cinco y los treinta y nueve años, aunque los perfiles varían sensiblemente de unos campos de conocimiento a otros”; señalan los hallazgos de investigadores historiométricos como Dean Keith Simonton (citado en Gardner, 1995, p. 45), tras extensas colecciones de datos que

los conducen a determinar la década en que los individuos creativos son más productivos. ¿Logró entonces, Egon Schiele hacer contribuciones trascendentales al campo del arte, antes de esta edad sugerida por los investigadores historiométricos?, ¿Serán esas contribuciones por las que el nombre de Egon Schiele es recordado hoy en día y no solo por las imágenes eróticas en el papel como algunos piensan?

Libre de reglas, Egon Schiele más allá de sus años, logró una madurez artística, sin olvidar la favorable conjunción entre ámbito y campo (Csikszentmihalyi, 1998, p.55). En corto tiempo dejó una inmensa producción de obras y recorrió a gran velocidad varias etapas creadoras, desde un academicismo llegó hasta una radicalización total en la fuerza expresiva. Es evocado por su trabajo, por sus significativas aportaciones al campo como hemos podido observar en el desarrollo de este trabajo, lo que hace que ocupe un lugar en la historia del arte y que no sólo sea recordado por sus imágenes eróticas como algunos opinan. Redujo su universo pictórico a escasos motivos: retratos, múltiples desnudos, un gran número de autorretratos, en los que el cuerpo entero es portador de expresión, así como paisajes y otros temas que en cuanto a fuerza expresiva no son menos importantes. No trató de copiar del natural, sino de mostrar aquello que el objeto despertaba en él, al fin y al cabo, a sí mismo. Resultaría vano preguntarnos qué habría pasado en la vida, en la obra o en el modelo creativo de Schiele si no hubiera muerto a la temprana edad de 28 años. “Como decía Freud en una oportunidad, ya nos es bastante difícil entender clínicamente por qué algo sucedió como sucedió para preguntarnos además como hubiera sido si...” (citado en Orvañanos, 2008).

Para finalizar, cito las palabras de Heinrich Benesch, quien tuviera la oportunidad de ver trabajar al artista:

*Su dibujo era algo único. La seguridad de su mano era casi infalible. Y todo era correcto y fijo. Si alguna vez cometía un fallo, lo que ocurría raras veces, tiraba la hoja... Schiele creaba sus dibujos sólo del natural... Realizaba el coloreado siempre sin modelo y de memoria (Calamanda, 2010).*



### Referencias

- Baudelaire, C. (1863). El pintor de la vida moderna. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/7758786/ baudelaire-charles-el-pintor-de-la-vida-moderna>
- Baudelaire, C. (s.f.). Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo, (Trad. Rafael Alberti). Buenos Aires: Bajel. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/9728752/ Charles-Baudelaire-Diarios-intimos>
- Bourdieu, P. (1990). Sociología y cultura. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Calamanda. (2007). Egon Schiele: Expresionismo Austríaco. Calamanda y Le Désespéré de Gustave Courbet. (ed. abril 2010). Recuperado de <http://calamandayledesesperedegustavecourbet.blogspot.com/2010/04/egon-schiele.html>
- Csikszentmihalyi, M. (1998). Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, D. (2002). Francis Bacon: Lógica de la sensación. (Traducción Isidro Herrera). Madrid: Arena libros.
- Elger, D. (2003). Expresionismo. México: Numen.
- Gardner, H. (1995). Mentes Creativas: Una Anatomía de la Creatividad. Barcelona: Paidós.
- Georg-Fischer, W. (2004). Egon Schiele (1890-1918). México: Numen.
- Hargreaves, D.J. (2002). Infancia y Educación Artística. (Trad. P. Manzano). S.L.: Morata.
- López-Pérez, R. (s.f.). Diccionario de la Creatividad: Conceptos y Expresiones Habituales de los Estudios Sobre Creatividad. Recuperado de <http://blog.pucp.edu.pe/media/avatar/255.pdf>
- Orvañanos, M.T. (2008). Sobre Excesos y exabruptos. Recuperado de <http://elpintordehierro.blogspot.com/2008/04/el-autorretrato-en-egon-schiele.html>
- Rodríguez-Piedrabuena, J. L. (2002). La mente de los creadores: Un estudio de los procesos creativos desde la neurociencia y la psicología. Madrid: Biblioteca Nueva, S. L.
- Tishman, S. (s.f.). Razonamiento en las Artes. Tomado de "Artful Reasoning" Module in the Art Works for Schools curriculum. Massachusetts: DeCordova Museum and Sculpture Park.
- Walther, I.F. & R. Metzger. (2003). Van Gogh: La Obra Completa - Pintura. México: Océano.

