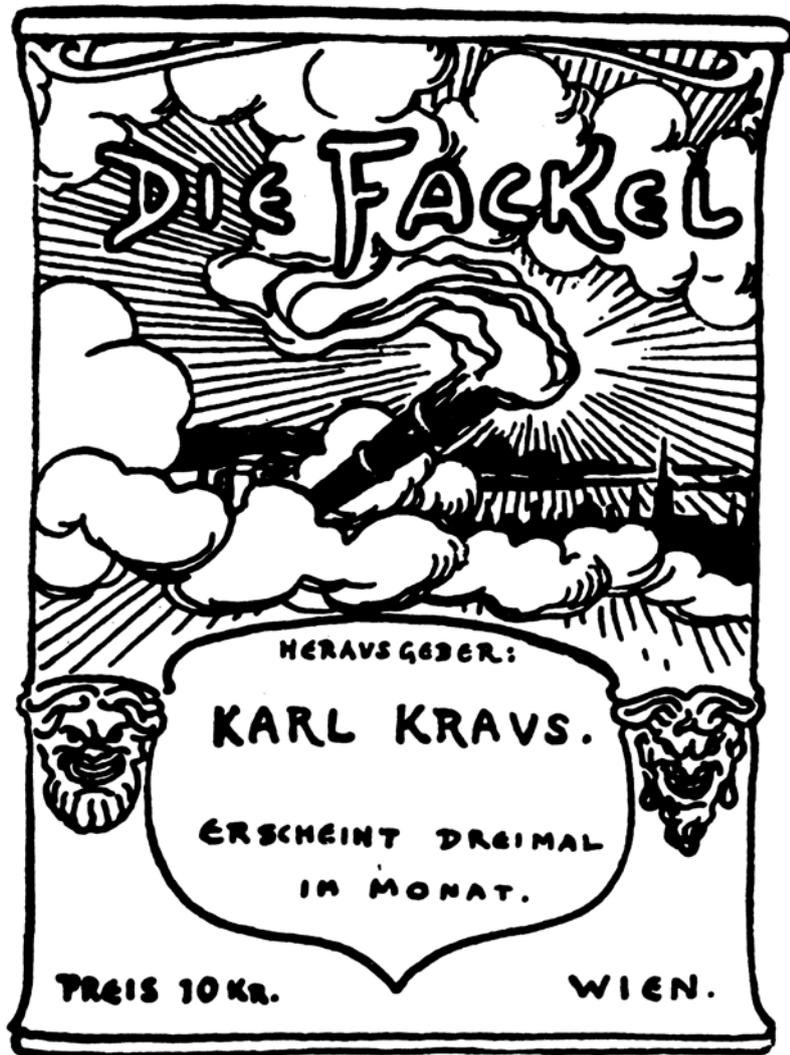


**LA VISIÓN DE KARL KRAUS RESPECTO A LAS
ARTES PLÁSTICAS, DISEÑO Y ARQUITECTURA EN LA
REVISTA *DIE FACKEL***



Trabajo de final del grado de Historia del arte, curso 2020-2021

Christian Zimmermann Elmiger - NIUB 10337401

Tutor: Josep Casals Navas

Facultad de Geografía e Historia

INDEX

INTRODUCCIÓN	3
VIENA 1899 – 1936	3
LA FIGURA DE KRAUS	6
KRAUS Y SU RELACIÓN CON EL LENGUAJE	9
LA VISIÓN ARTÍSTICA DE KARL KRAUS	15
Crítica del arte	16
Democratización del arte y el gusto	16
Materialización del arte	19
Kitsch	19
Arte y definición	21
Diferentes movimientos artísticos	23
El artista	25
PINTURA	28
Gustav Klimt	29
Oscar Kokoschka	31
ESCULTURA	34
DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES APLICADAS	37
Secesión	37
Realismo arquitectónico	39
Joseph Maria Olbrich	41
Josef Hoffmann y Koloman Moser	41
Sandor Járny	41
Otto Wagner	42
Adolf Loos	42
CONCLUSIÓN	44
BIBLIOGRAFÍA	45

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo consiste en indagar respecto a la visión artística de Karl Kraus manifestada durante los 37 años de publicación *Die Fackel* (1899 – 1936) a través del análisis de los artículos publicados que tratan sobre la temática a desarrollar.

La motivación para la elección de esta temática está basada en el contenido de dos asignaturas de la carrera donde apareció Karl Kraus como una figura de mucha importancia como escritor y periodista a finales del siglo XIX y principios del XX siendo de gran importancia para posteriores escritores. Concretamente el objeto de interés en este trabajo era ver si había una visión artística de Kraus en la revista *Die Fackel*.

La metodología aplicada en este trabajo parte de un análisis inicial de la bibliografía secundaria, con autores como Timms, Stieg y Marazzi que proporcionaron una primera información y algunas referencias de artículos en *Die Fackel*. El siguiente paso fue obtener a través de una lectura transversal de la obra completa, los artículos que hacían referencia al arte. Finalmente, se realizó una búsqueda en el índice nominal de los artistas y autores, al final del tomo 12 de *Die Fackel*, que habían aparecido en la bibliografía secundaria y en la lectura transversal para así conseguir una información aún más amplia sobre el tema. Para este trabajo recurrí a dos versiones de *Die Fackel*, una de la editorial Zweitausendeins y la otra de la Kösel Verlag. La versión del Kösel Verlag se puede descargar de Internet en formato PDF, pero solo está disponible parcialmente. Estos PDF permitían realizar una búsqueda por palabras claves para recabar información que con los anteriores métodos no era accesible.

VIENA 1899 - 1936

El imperio austrohúngaro, regentado por el emperador de Habsburgo Francisco José I, estaba integrado por diferentes nacionalidades, hecho que fue fuente de una crisis de identidad. Ésta fue generada principalmente por la población germanohablante dominante en el panorama político, que se vio superada en número por las minorías étnicas. Además, un emperador de muy avanzada edad había designado dos capitales imperiales para dividir la responsabilidad - Viena y Budapest – hecho que dificultó aún más la gobernabilidad. De hecho, solo una parte de la problemática radicó en este desequilibrio entre los germanófilos y las demás nacionalidades. Otra parte provenía de una civilización moderna que presentaba una «desorientación ideológica... y una aguda

corrupción de los valores»¹. Es decir, predominaba una gran confusión de valores causada de la ausencia de un modelo de estado congruente que con su carácter medieval había pasado muy tarde por la Ilustración y la reforma, mientras que los estados vecinos como Francia, Inglaterra y otros ya habían evolucionado hacia la modernidad. De esta forma este imperio se vio obligado a realizar esta transformación en un período muy breve de tiempo. Otros elementos que aportaron inestabilidad al panorama político y complicaron la gobernabilidad fueron: la introducción del liberalismo, la creación del movimiento pangermánico (una unión entre Alemania y Austria) y una comunidad judía inmigrante desde los territorios orientales del imperio, que tenía una gran influencia tanto intelectualmente con mentes brillantes, en el sector de la banca, el comercio y el periodismo. En esta complicada situación política el emperador hacía concesiones como el sufragio, aunque el poder efectivo seguía en su persona respaldado por las fuerzas leales a los Habsburgo, mayoritariamente ubicados en los territorios más periféricos del imperio. Paradójicamente, a pesar de este tremendo revuelo político, las décadas anteriores a 1914 se consideran la edad de oro de Viena y que supusieron prosperidad, en los ámbitos comerciales, sociales y culturales.

En el ámbito de la cultura, la dominante cultura burguesa tenía un gusto conservador influenciada por la prensa, pero en oposición existía un movimiento cultural progresista que contó con sus propios seguidores, no tan numerosos pero fieles. Este movimiento cultural convirtió a Viena en la metrópolis cultural de la época. La ciudad era un hervidero de innovaciones en muchos campos como la arquitectura, la pintura, el psicoanálisis de Freud o la Secesión.

Otra fuerza que emergió en esta época fue el movimiento obrero que reivindicó sus derechos con manifestaciones. Entre la burguesía y la clase obrera se acomodó otro grupo muy numeroso constituido por los pequeños comerciantes y negociantes, que encontraron cobijo en el partido socialcristiano de Karl Lueger. Éste gobernó hasta 1910 en el ayuntamiento de Viena con una abierta hostilidad contra los judíos y los socialdemócratas.

Posteriormente, el asesinato en Sarajevo del príncipe Francisco Fernando I en 1914 fue el inicio de la primera Guerra Mundial. Este hecho tuvo sus preliminares en la anexión de Bosnia en 1878 por parte del imperio austrohúngaro que encolerizó gran parte de los serbios que aspiraron a un estado de la gran Serbia. Austria declaró la

¹ TIMMS, E. 1990, p. 26

guerra a Serbia después de un sinfín de errores diplomáticos seguidos por la declaración de guerra de Francia al imperio austrohúngaro. A esto seguía que Alemania se alineó con Austria, Gran Bretaña se unió a Francia como también Rusia e Italia que encauzó la primera guerra mundial².

Después de la primera guerra mundial, el tratado de Saint Germain representó consecuencias territoriales para Austria, la abdicación del emperador Carlos I a causa de una revolución y una polarización entre las fuerzas políticas. Todo ello condujo el camino político hacia el inicio de la primera República y el final de la monarquía. En los comienzos de la República apareció nuevamente el deseo de los fundadores de integrarse en la República de Weimar, pero fue desestimado por los aliados. Este intento provocó dificultades políticas que perduraron hasta 1933. Durante la unificación del plan territorial, implementado por los aliados, se añadió Bohemia y parte de Hungría a la República Austríaca, mientras que el Tirol del Sur fue asignado a Italia con gran polémica. En 1919 se organizaron las primeras elecciones con los socialistas como ganadores, seguidos de los socialcristianos y ambos gobernaron después en una coalición. En estos primeros años después de la guerra la recuperación y normalización de la vida fueron los objetivos primordiales de la política.

1920 fue la fecha clave de la ruptura de la coalición entre los socialistas y los socialcristianos, producida por la radicalización de ciertas fracciones de los socialistas. Aunque en un primer momento había una confianza en la nueva República, este hecho generó una desconfianza y una división entre la sociedad y el Estado. Una constitución aprobada en 1920 estableció el estado de la República Federal de Austria, compuesto por 9 “*Länder*” (estados federados), que debería haber solucionado esta división, pero no tuvo el éxito esperado. En esta constitución, el poder legislativo de la República fue instituido por encima del presidente y los ministros. En las consiguientes elecciones de 1920 después de la implementación de la constitución los socialcristianos salieron ganadores y gobernaron con ayuda de pequeños partidos burgueses.

La nueva República austriaca se vio enfrentada a una situación económica con una tremenda inflación, que ni siquiera con la ayuda externa de 1922 y la nueva moneda del Schilling se consiguió reconducir. Esta economía descompensada se empobreció aún más por las especulaciones en bolsa y las grandes crisis financieras asociadas a un alto porcentaje de paro. Esta crisis provocó una división en dos grandes bloques: por un

² IBIDEM, p. 26-33

lado, los socialcristianos con los pequeños empresarios y por otro los socialistas con los trabajadores donde ambas formaciones crearon servicios por separado con formaciones paramilitares y militares. Un enfrentamiento en 1927 a gran escala entre los dos bloques se saldó con 89 muertos y 1000 heridos. Los socialcristianos, con su formación militar, salieron reforzados de esta contienda y se convirtieron en la fuerza principal. En 1930 intentaron una aproximación al fascismo italiano mediante un golpe de estado que fracasó. La siguiente crisis de estado representó la crisis mundial del 1930 a la que se añadió una crisis agraria con un gran aumento del desempleo de larga duración. La incapacidad del estado para pagar el subsidio provocó conflictos y una completa desconfianza en las instituciones estatales. En 1932 después de una modificación de la Constitución, Engelbert Dollfuss (socialcristiano) subió al poder con la ayuda de los partidos derechistas. Después de declarar la disolución del Parlamento, Dollfuss gobernó de forma ilegal, reduciendo los salarios de los obreros y eliminando el derecho a huelga. En 1933 se produjo un enfrentamiento con el nacionalsocialismo alemán que fue prohibido en Austria. El sucesor de Dollfuss, Kurt Schuschnigg, consiguió apaciguar el descontento de Hitler, aunque más tarde, el 12 de marzo de 1938, se produjo la anexión de Austria a Alemania sin ninguna resistencia por parte de los austriacos³.

LA FIGURA DE KARL KRAUS

Karl Kraus nació el 28 de abril de 1874 en una pequeña ciudad llamada Gitschin en Bohemia. Su familia se trasladó 3 años más tarde a Viena donde Kraus realizó sus estudios primarios y secundarios entre 1880 y 1892 terminándolos con la Matura (título de Bachiller). Después se matriculó en la universidad para estudiar derecho y luego en filosofía, sin terminar ninguna de las dos carreras. A partir de 1892 empezó a trabajar como periodista, frecuentando, como era habitual para este colectivo, el Café Griensteidl donde se fraguaban las noticias de actualidad. En 1899 empezó con la publicación y edición de su revista *Die Fackel* y se dedicó a su divulgación, las lecturas públicas, libros y también al teatro. Su primera relación con el teatro fue como actor, pero al ver que por esta vía no podía prosperar actuó como crítico y escritor.

Sus grandes obras son la revista *Die Fackel* (*La antorcha*), el libro *Die dritte Walpurgisnacht* (*La tercera noche de Walpurgis*) y su tragedia en 5 actos *Die letzten Tage der Menschheit* (*Los últimos días de la humanidad*)⁴.

³ MARIZZI, B., MUÑOZ, J. 1998, p. 15-28

La revista *Die Fackel* fue el medio donde Kraus formuló todas las críticas a su época. Estas críticas iban sobre todo en contra de la prensa, con su lenguaje desnaturalizado, y constituyeron una batalla principal en múltiples frentes. Otras de las luchas de Kraus fueron contra las injusticias de cualquier índole y la moralidad hipócrita de la burguesía en relación con la prostitución.

Durante los 37 años de difusión de la revista nunca desistió de esta labor, que le generaron muchos enemigos e incontables juicios por difamación. Con todo esto se puede llegar a la conclusión de que Kraus debió ser una persona solitaria, siempre dispuesto a criticar de forma satírica cualquier acontecimiento con un «permanente pesimismo respecto a la sociedad»⁵ o como comenta Josep Casals «un individuo enfrentado al mundo»⁶. Si además se tienen en consideración la inmensa cantidad de escritos y libros que editó a parte de la revista parece que estamos ante de un hombre que solo vivía para escribir⁷.

Sin embargo, esta descripción difiere mucho de los comentarios de sus amigos que lo definían como un hombre afable. «El Kraus de la vida privada es descrito como una persona sin máscara ...relajado, alegre o serio, pacífico o apasionado, pero siempre completamente natural»⁸.

Aparte de las amistades con diferentes personalidades Kraus mantuvo algunas intensas relaciones amorosas con mujeres; en una primera época con diferentes actrices de teatro como Annie Kalmar y Bertha Maria Denk pero, sobre todo hay que destacar a Sidonie Nádherny con la cual mantuvo una relación intermitente desde 1913 hasta su muerte. Sidonie Nádherny era una mujer aristócrata con un gran bagaje cultural pero anclado en la tradición que le impedía casarse, por ejemplo, con Kraus, que era de clase inferior. Este amor siempre se mantenía en secreto, pero no obstante ella era su gran amor y al mismo tiempo máxima confidente⁹.

⁴ La obra completa representado en el teatro tardaría unas 10 sesiones y fue declarada por Kraus como imposible de representar. Existe una versión reducida de 90 minutos en Youtube registrado por la cadena alemana NDR de esta obra. Esta filmación de 1964 fue realizada dentro de la *Wiener Festwoche im Theater an der Wien*.

En la página Web de Wikipedia hay una lista de las representaciones completas, parciales e intentos que se hicieron de esta obra como también lecturas, grabaciones de lecturas o las representaciones radiofónicas. https://de.wikipedia.org/wiki/Die_letzten_Tage_der_Menschheit

⁵ TIMMS, E. 1990, p. 182-184

⁶ CASALS, J. 2015, p. 85

⁷ *Die Fackel* tenía en sus mejores tiempos una tirada de 30.000 ejemplares por revista

⁸ TIMMS, E. 1990, p. 184

⁹ IBIDEM, p. 259 – 262. De esta amistad con Nádherny hay una amplia correspondencia recogida en la obra de Friederich Pfäfflin en dos volúmenes con el título *Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin 1913-1936*, editorial Wallsstein, Göttingen 2005.

Su relación con las mujeres no solo se mantenía en el ámbito de estas amistades sino uno de sus temas recurrentes era la doble moral burguesa delante de la prostitución o las injusticias que se perpetuaron en los tribunales austriacos contra las mujeres. En *Die Fackel* se presentaron incontables juicios con unas sentencias más que dudosas.

No solo en la revista *Die Fackel* trató ampliamente este tema sino también en su libro de *Sittlichkeit und Kriminalität* (Moralidad y criminalidad) donde constata que en los territorios germanoparlantes reinaron unos hábitos misóginos con una moralidad represiva¹⁰.

Su orientación política era marcada por un acentuado antiliberalismo que se oponía al derecho de sufragio del año 1907 y su conservadurismo describe Stieg con: «su convicción política se había estancado en 1789..., [y] era un signo ejemplar de su posición apolítica.»¹¹. La postura política krausiana evidencia «una jerarquía basada en el nacimiento, el rango y el mérito y revela unas simpatías conservadoras solo modificadas bajo la presión de los acontecimientos»¹². También su relación entre el conservadurismo y el pacifismo se mostró como una cuestión bastante compleja. Su inicial apoyo al militarismo y a la primera guerra mundial cambió rápidamente a un escepticismo y a una tremenda oposición visible en la obra *Los últimos días de la humanidad*¹³.

Ya durante la primera guerra mundial se apartó del conservadurismo para alinearse con el partido socialdemócrata no por convicción sino por una gran decepción hacia la monarquía de Habsburgo. El apoyo a las fuerzas democráticas fue considerado por él la opción menos nefasta. Kraus durante toda su vida no dejó nunca de ser conservador, aunque atípico y particular, con algunas ideas muy avanzadas¹⁴.

¹⁰ IBIDEM, p. 84

¹¹ STIEG, G. 1976, p. 136

¹² TIMMS, E. 1990, p. 353

¹³ IBIDEM, p. 340

¹⁴ IBIDEM, p. 357

KRAUS Y SU RELACIÓN CON EL LENGUAJE

La labor principal que llevó a cabo Karl Kraus durante toda su vida fue la purificación y recuperación de la lengua alemana de su época. La consideró muy castigada y deformada sobre todo por la prensa y algunos escritores. Para recobrar el valor original de las palabras inició una lucha que se convirtió en la finalidad principal de la revista *Die Fackel*. En ella arremetió sobre todo contra el periodismo de su época por su banalidad y utilización tendenciosa de la palabra. Este enorme trabajo no solo lo realizó a través de su revista *Die Fackel* durante los 37 años de su existencia con más de 23.000 páginas escritas. También realizó más de 700 veladas de lectura donde pretendía «devolver a la lengua su virginidad perdida»¹⁵, presagiando que esta deformación la llevaría hacia una «era glacial para el espíritu.»¹⁶. Para remarcar esta deformación de la lengua alemana, Kraus publicó en la revista un apartado que él denominó los escritos lapidarios. Estos se basaban en textos publicados sobre todo en el diario *Neue Freie Presse*, con textos copiados, muchas veces sin comentarios, lo suficientemente explícitos como para notar superficialidad o mala redacción¹⁷. Se pueden encontrar frases como la siguiente:

«*Dreyfuss entfernte sich aus dem Hôtel, wo er das Zimmer nicht verließ, durch den Hof, der direct an den Bahnhof stößt, bestieg sofort das Coupé und ließ die Verhänge herab.*»¹⁸.

(Traducción: Dreyfuss se alejó del hotel, donde no abandonó la habitación, a través del patio que daba directamente a la estación, entro inmediatamente a su cupé y bajaba las cortinas.).

Esta redacción, de una simplicidad pavorosa con incongruencias, fue publicada en un periódico que en 1901 llegó a su máximo esplendor y tenía una tirada de 55.000 ejemplares. Estas publicaciones eran según Kraus el producto de una prensa que había evolucionado técnicamente a través de la nueva maquinaria, pero el lenguaje del periodismo había quedado en el pasado recurriendo a la misma fraseología una y otra vez. Entre la obligación de mantener la sociedad informada a un ritmo trepidante y esta técnica moderna que pedía nuevas noticias a diario, el periodismo convertía el lenguaje en algo plano. Este lenguaje deformado servía a una sociedad plana y superficial y se

¹⁵ CASALS, J. 2015, p. 85

¹⁶ IBIDEM, p. 87

¹⁷ Esta forma de citación será utilizada después por muchos otros escritores como por ejemplo Ingeborg Bachmann y Elfriede Jelinek para criticar y denunciar.

¹⁸ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 1, revista 18, p. 31 - En todas las citaciones en alemán se mantiene el texto tal como aparece en *Die Fackel* que ortográficamente no corresponde con la ortografía actual.

convertía en una retroalimentación entre la sociedad y la prensa. Kraus caracterizó este lenguaje como pervertido y convertido en un medio manoseado y estereotipado.

Para devolver a la lengua nuevamente su esplendor original, Kraus partía desde el origen de la palabra, una palabra sin las connotaciones de la época y sin deformaciones. Para este fin buscó apoyo en sus dos mentores, Goethe y Kant, los dos polos de la Ilustración alemana y su “Massstab” (norma). Goethe, al cual llamó metafóricamente dios, le ayudó a llegar a lo que él llamó *Ursprung – Kanon* (canon origen) para volver al origen de la lengua alemana¹⁸.

Para esclarecer esto empezó a publicar unos artículos que él llamó la “*Sprachlehre*” (doctrina de la lengua) donde explicó su acercamiento a la palabra y lo inició con una frase indicativa de Goethe:

«*Ein jeder, weil er spricht, glaubt auch über die Sprache sprechen zu können.*»¹⁹.

(Traducción: Cualquier persona, porque habla, cree tener también la potestad de poder hablar acerca la lengua).

Con estos artículos Kraus pretende enseñar la lengua alemana para poder hablar sobre ella. En estos artículos explica lo que significa volver al origen de la palabra con un profundo acercamiento a la semántica y la sintáctica, para poder llegar así a su sentido original y a su posición dentro de la frase. En estos artículos empezó con el análisis de *Redewendungen* (expresiones hechas / fraseología) en las cuales explica su significado de forma extensa, como pueden y deben ser aplicados. Ejemplos son «*Wieso kommt es*» (porque pasa o porque viene) o «*Nicht einmal*» (ni siquiera).

Otra temática que trató en estos artículos de gramática es el tema de las *Fremdwörter* (palabras que provienen de una lengua extranjera). En una buena redacción estas palabras deberían ser sustituidas por una palabra alemana. Para los puristas y eruditos de la lengua estas palabras eran una aberración. Kraus sin embargo defiende que hay casos donde estas palabras describen mejor su finalidad y función que las equivalentes en alemán. Otro error recurrente en los escritos de la época era la puntuación, a los cuales dedicó un apartado, ya que colocándola de forma equivocada podía hacer cambiar el sentido de la frase. Esto puede parecer obvio para nuestra época, pero en la suya no lo era²⁰.

A parte de este trabajo semántico y sintáctico, sus textos reflejan además una ortografía esmerada. Walter Benjamin en su artículo sobre Karl Kraus afirma que en sus

¹⁸ STIEG, G. 1976, p. 244

¹⁹ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 8, revista 572-576, p. 1

²⁰ IBIDEM, Tomo 8, revista 572-576, p. 1-76

escritos no se podía encontrar ningún error ortográfico²¹. Este era el camino trazado por Kraus para depurar la lengua alemana y devolverle su esplendor.

Su libro *Sprüche und Widersprüche (Dichos y contradichos)*²², escrito en 1909, está publicado parcialmente en la revista. En estas publicaciones parciales explica su relación con la lengua alemana, como invade sus pensamientos y como se desarrolla esta interrelación entre pensamiento y lengua, de donde surgen después los escritos:

*Ich beherrsche die Sprache nicht; aber die Sprache beherrscht mich vollkommen. Sie ist mir nicht die Dienerin meiner Gedanken. Ich lebe in jener Verbindung mit ihr, aus der ich Gedanken empfangen und sie kann mit mir machen was sie will. Ich pariere ihr aufs Wort. Denn aus dem Wort springt mir der junge Gedanken entgegen und formt rückwirkend die Sprache, die ihn schuf. Solche Gnade der Gedankenträchtigkeit zwingt auf die Knie und macht allen Aufwand zitternder Sorgfalt zur Pflicht. Die Sprache ist eine Herrin der Gedanken, und wer das Verhältnis umzukehren vermag dem macht sie sich im Hause nützlich, aber sie sperrt ihm den Schoss*²³.

(Traducción: Yo no domino la lengua, sino la lengua me domina por completo. Ella no es la sirvienta de mis pensamientos. Vivo en unión con ella [lengua] y de esta unión recibo mis pensamientos y ella puede proceder conmigo como quiere. Yo obedezco en el acto. Pues de la palabra surge el joven pensamiento que respectivamente da forma al lenguaje que lo ha engendrado²⁴. Esta gracia de gestación de pensamiento me obliga a ponerme de rodillas y convertir todo el esfuerzo en una obligación con un tembloroso cuidado. La lengua es la dueña de los pensamientos y él que invierta esta relación [con la lengua] se le hace útil, pero le deniega el regazo.)

Para Kraus la lengua y la naturaleza, así como la fertilidad de la mujer forman lo que él determina como creación. A esta creación en forma de una relación libre es a la que él se somete. Esta relación es la que genera los pensamientos fructíferos. Sin embargo, la utilización de la lengua de forma forzada pierde el carácter del regazo

²¹ BENJAMIN, W. 2011, p. 229

²² Kraus, K. *Dichos y contradichos*, traducido por Adan Kovacsics y Sigurd Paul Schleichl, Barcelona Editorial Minuscula, S.L.U. 2003

²³ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 272-273, p. 48

²⁴ CASALS, J. 2015, p. 93

materno y con él la creación. Estas dos formas de concebir el trato de la lengua representan la dicotomía, que comenta Kraus en sus escritos, entre la lengua como creación y la lengua como comunicación.

Según Kraus la recuperación de la lengua alemana pasaba por reestablecer nuevamente la unión entre naturaleza, lenguaje y hombre²⁵. Estos tres elementos eran indispensables para establecer la unión original entre el lenguaje y el hombre puesto que existe una identidad profunda y natural entre ambos²⁶. El restablecimiento del lenguaje para Kraus no era solo por su poder comunicativo sino por su poder creativo²⁷.

En este sentido Casals remarca a parte otro elemento importante para Kraus: la fantasía e imaginación, un elemento esencial para acercarse a la realidad²⁸. Esta fantasía e imaginación son comentadas por Kraus en el artículo – *Brot und Lüge* (Pan y mentiras) – que escribió en julio de 1919 y que se inicia con la frase:

«Es wäre mithin zum inneren Aufbau der Welt unerlässlich, ihr das wahre Rückengrat des Lebens, die Phantasie zu stärken.»

(Traducción: Es indispensable para la organización interna del mundo reforzar la fantasía, la verdadera columna vertebral de la vida)²⁹.

Para entender la importancia de esta fantasía o imaginación hay que tener en cuenta que la vida pública vienesa antes de la primera guerra mundial en el ámbito burgués estuvo marcada por una extrema superficialidad. Kraus la escenifica y critica en su obra *Los últimos días de la humanidad* donde los personajes principales son caracterizados por el gruñón/criticón que lo ve todo negativo y el optimista que lo ve de forma positiva. El crítico o gruñón, con una visión muy objetiva de los acontecimientos, se opone continuamente a todo con sus comentarios satíricos, que a menudo se decantan hacia un tono triste y apocalíptico. En el lado opuesto, encontramos los comentarios y las afirmaciones del positivista que intenta quitar importancia a estos acontecimientos.

La prensa alimentó a la sociedad del momento, a través de la publicación de lo que Kraus denominó la opinión pública, contra la cual tenía una profunda aversión. Como remarca Benjamin, la sociedad debería estar interesada solo en los juicios y no en opiniones públicas las cuales inhabilitan la capacidad de juicio y la responsabilidad de crear una opinión propia³⁰.

²⁵ IBIDEM, p. 91

²⁶ IBIDEM, p. 107

²⁷ IBIDEM, p. 94

²⁸ IBIDEM, p. 90

²⁹ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 8, revista 519-520, p. 1

³⁰ BENJAMIN, W. 2011, p. 217

De hecho, la opinión es una manifestación de contenido privada y muy subjetiva y cuando se convierte en pública es cuando se transforma en una falsa subjetividad. Esta opinión se convertía en una opinión estereotipada que no es una opinión propia, sino inculcada por la prensa³¹.

Esta opinión pública influyó a la sociedad, que dejó de pensar y opinar por sí misma, y perdió la capacidad de recurrir a la fantasía. Los textos escritos externos sustituyeron a esta fantasía, convirtiéndose en una conducta habitual el hecho de consultarlos y produciendo que, en lugar de recurrir a la fantasía y la imaginación, la sociedad acudiese a esta información masticada, uniforme y monótona.

Esta falta de fantasía o imaginación tuvo otras consecuencias que caracterizaron el ámbito cultural de la sociedad vienesa y se manifestaron en su forma de acercarse a obras literarias o artísticas. En una obra escrita o literaria lo más importante para esta sociedad era la percepción estética. El valor del gozo era importante y la obra solo se entendía de forma estética. Pero no solo esta falta de fantasía provocó que el acercamiento a la obra fuera muy superficial, había otro elemento: el hecho de valorar la posesión. Esta posesión se convirtió a formar parte de una propiedad que se oponía a la profunda comprensión de la obra que desaparecía por completo³². Esto confirma nuevamente lo que Kraus explica en *Sprüche und Widersprüche (Dicho y contradicho)* referente a la posesión y su utilización de la lengua y a dónde la lleva.

No solo la lengua y su purificación eran importantes sino también la forma en que Kraus se comunicaba con sus lectores en la revista. El joven Kraus aplicó en los inicios de la revista una retórica de denuncia patética, pero al ver los escasos resultados cambió a la citación y glosa de carácter satírico³³.

La glosa era su instrumento preferido para atacar el mal uso de la lengua en la prensa y un elemento que se podía encontrar en la revista a lo largo de toda su existencia. Pero no solamente con la cita y la glosa criticó a la prensa o a cualquier escrito mal redactado. También utilizó la sátira porque no veía otro modo para hacer frente a este deficiente lenguaje. Sin embargo, ésta también tiene sus inconvenientes como el hecho de que solo se puede aplicar en escenarios con un público suficientemente formado, que sea capaz de apreciar esta «referencia indirecta y el chiste esotérico.»³⁴. Kraus lo había aprendido sobre todo de Johann Nestroy, que integró en

³¹ CASALS, J. 2015, p. 90

³² KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 8, revista 519-520, p. 1

³³ MARIZZI, B., MUÑOZ, J. 1998, p. 114

³⁴ TIMMS, E. 1990, p. 20

sus comedias estas burlescas parodias. Otra fuente para la sátira, utilizada en folletos satíricos, fue Daniel Spitzer, a quien Kraus consideró su predecesor³⁵.

Siendo el principal medio tanto para rectificar escritos mal redactados, artículos de prensa, innumerables ataques a políticos o también dictámenes de tribunales, Timms declara que la sátira es representativa de una sociedad en desintegración interna³⁶ porque en el fondo la sátira no acepta nada de lo que hay, ni tampoco propone nada nuevo. Kraus caracteriza el empleo de la sátira con las siguientes frases:

«Der satirische Künstler steht am Ende einer Entwicklung, die sich der Kunst versagt. Er ist ihr Produkt und ihr hoffnungsloses Gegenteil. Er organisiert die Flucht des Geistes vor der Menschheit, er ist die Rückwärtskonzentrierung. Nach ihm die Sintflut»³⁷.

(Traducción: El artista satírico pertenece al final de un desarrollo [evolución] que se niega al arte. Es a la vez su resultado y su desesperada contradicción. Éste organiza la evasión del espíritu de la humanidad, es la concentración de energía al revés. Tras él el diluvio.)

Aunque la sátira era su principal arma para denunciar el mal uso de la lengua, también percibía una estrecha relación entre el lenguaje y la ética. Una de las personas que ejercía una gran inspiración sobre Kraus era John Ruskin, que, en una de sus lecturas habló sobre esta relación y Kraus lo publicó en la revista dentro de uno de sus apartados de la *Sprachlehre* (doctrina de la lengua).

Al inicio de esta lectura Ruskin afirma que el arte es representativo del estado ético de una nación. «Es la expresión, pero no la raíz o la causa, porque en todas las artes hay una cosa más profunda»³⁸. Para Ruskin, uno de los errores principales de nuestra civilización radica en suponer que una expresión adecuada o noble puede aprenderse a través de la gramática y que representa el resultado de una expresión esmerada de un pensamiento correcto. Sin embargo, todas las excelencias de una lengua radican en su moralidad. Las preferencias de un lenguaje no pueden ser adquiridas por el arte de entender la gramática. Entender profundamente el significado de las palabras requiere entender la naturaleza de la mente de la persona que lo ha creado. Concebir la lengua se basa en una empatía profunda solo accesible a unos pocos³⁹.

³⁵ TIMMS, E. 1990, p. 20

³⁶ IBIDEM, p. 33

³⁷ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 6, revista 349-350, p. 23

³⁸ IBIDEM, Tomo 8, revista 697-705, p. 92

³⁹ IBIDEM, Tomo 8, revista 697-705, p. 92-93

LA VISIÓN ARTÍSTICA DE KARL KRAUS

A finales del siglo XIX y principios del XX la ciudad de Viena se había convertido en una capital artística donde la música y el teatro eran las artes más célebres acogidas sobre todo por la burguesía vienesa. Este público admiraba las obras de Johan Strauss, pero en cambio la música de Schönberg o Bruckner topó con una gran incomprensión llegando a una manifiesta hostilidad. Esta misma oposición se podía percibir en la arquitectura donde todos los estilos de épocas pasadas eran bienvenidos mientras que las edificaciones de Otto Wagner o Adolf Loos padecieron la más severa disconformidad. En pintura, los que sufrían este reproche eran los artistas Kokoschka, Schiele y Klimt, aunque este último fue respaldado por la crítica artística de la prensa⁴⁰.

En este agitado ambiente de novedades artísticas Kraus comenzó con su revista *Die Fackel* donde su especial interés artístico se concentró sobre todo en el teatro y en la música. Su contacto con el arte se articuló siempre a través del lenguaje como vehículo principal en todo lo relacionado con la sociedad y la época. Aplicó sus ofensivas no solo a la prensa diaria sino también en el arte donde los críticos de arte fueron su objetivo por sus artículos superficiales o tendenciosos. La estrategia de estos críticos se caracterizaba por la declaración con poco fundamento partidaria de un estilo para poder alabar a otro estilo después de un tiempo, si convenía. Uno de los objetivos fue el crítico de arte Hermann Bahr⁴¹ que apoyó primero el Secesionismo y cuando éste perdió el apoyo de la bolsa alabó el Expresionismo. Éste fue el comportamiento periodístico que no realizaba una crítica a un artista individualmente o a una de sus obras, sino que la aplicaba a grupos. Para el público vienes de esta época el criterio de la prensa artística era su consejero en cuestiones artísticas, dejándose influenciar por ellos y obviando que existían intereses externos que guiaban a los críticos⁴².

Kraus mostró su disconformidad principalmente en cómo se realizaban los escritos, los artículos o comentarios, pero aún más por su incapacidad de juzgar una obra, percibir ciertos elementos y por la superficialidad. Ejemplos de estos artículos se podían observar en muchos casos. Estos artículos fueron realizados por críticos que no aplicaron el suficiente esmero en comprobaciones propias, sino que utilizaron documentación de terceros⁴³.

⁴⁰ TIMMS, E. 1990, p. 22

⁴¹ Hermann Bahr, (1863-1934), empieza a estudiar filología clásica, pero en 1893 lo abandonó para actuar después en Viena como periodista, crítico de arte, escritor de ensayos, prosa y dramas.
<https://www.univie.ac.at/bahr/ereignis/38835>

⁴² KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 1, revista 30, p. 9-17

⁴³ IBIDEM, Tomo 2, revista 63, p. 24

Crítica del arte

Para indagar en las posibilidades que ofrece una crítica del arte tan desacreditada por Kraus, Franz Josef Maria Grüner⁴⁴ publicó un artículo en *Die Fackel* con el título *Sachlichkeit und Kunstkritik* (Objetividad y crítica del arte) en el cual desarrolló los límites de la crítica. Grüner manifiesta que en estos artículos se repiten un esquema de descripciones que detallan los objetos del contenido en clave formalista, una clasificación de importancia o la descripción de la vida del artista. Además, estos artículos incluyen un intento de explicar con palabras el contenido de una obra que acaba en un fracaso y deja una sensación de una cierta arbitrariedad basada en la ciencia. Se puede ver en los cuadros muchos elementos, pero lo que la crítica del arte elabora habitualmente va mucho más allá. En este sentido Grüner destaca que una crítica solo puede manifestar, pero no afirmar.

A esto Kraus añadió en un artículo que una crítica de arte no debe divulgar los sentimientos del crítico, sino partir objetivamente del material. No obstante, la máxima importancia para él radica en el lenguaje y su transmisión⁴⁵.

Democratización del arte y el gusto

Esta interrelación entre los críticos y la burguesía se podía percatar en el ámbito cultural de Viena a principios de siglo y se manifestó en lo que se llamó la democratización del arte.

El artículo *Kunstschau*. (Exposición) de Otto Stoessl⁴⁶, publicado en la revista en 1908, explica este deterioro del arte a través de la democratización.

En diferentes campos artísticos e intelectuales se pretende llevar, según Stoessl, el instinto creativo, que se manifiesta en la individualización, hacia una simplificación para conseguir una unificación llamada democratización del arte. Ésta conduce el arte hacia un callejón sin salida, porque los principios creativos cuestionan las formaciones de poder. Los artistas tienen como cometido impugnar los principios establecidos⁴⁷. Para la creación del arte se precisa un entorno donde no reina ni la privación ni el exceso y solo puede desarrollarse donde el sentido de la vida no se agota.

La democratización del arte pretende un enaltecimiento de la vida en masa, que conduce finalmente a una disminución de todo lo creativo hacia un término medio.

⁴⁴ Franz Grüner, (1879 – 1953), Innsbruck, estudio derecho, político y escritor austriaco.

https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:216

⁴⁵ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 6, revista 326-328, p. 49-59

⁴⁶ Otto Stoessl, (1875-1936), Viena, abogado y escritor. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Otto_Stoessl

⁴⁷ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 259-260, p. 25-30

Lo irreconciliable y lo atrevido del arte ya no es bienvenido, sino que se busca un arte diletante que lo somete todo a una generalización de las sensaciones y valores. Esto caracteriza Stoessl en la frase:

Das Kennwort des ganzen Treibens ist: Geschmack. Das bedeutet: Übereinstimmung des allgemeinen Empfindens bei der Anschauung des Künstlerischen, der Urteilsrichtung aller gegenüber dem einzelnen. Geschmack heisst: alles Gegebene unter einen Hut bringen alles Unvereinbare zusammenstecken, sofern es irgend der Gesamttendenz angepasst werden kann⁴⁸.

(Traducción: La palabra clave de toda esta acción es: gusto. Esto significa: coincidencia en las sensaciones generalizadas de la percepción de lo artístico, una unificación del juicio de todo frente a lo individual. El gusto significa: todo lo dado simplificarlo, todo lo incompatible hacerlo compatible, siempre y cuando pueda ser ajustada a una tendencia general.)

Se pretende que en el arte rijan la racionalidad y la economía, que predominen la sensualidad ornamental y la comprensión aceptada. A todo lo que va más allá, como la individualidad, se le niega la existencia. Con esto el instinto del arte se muere y se pierde todo lo irreconciliable, la ruda arrogancia es canalizada a través de unos valores corrientes. El gusto se convierte en el único soberano y se define por su falta de respeto, su falta de distancia y la ausencia de creación artística:

Der ureigentlichen, schöpferischen Hervorbringung ist aber ein gewisser Widerspruch zur geltenden Wertung gemäß, alles Neue, Große ist elementar, alles Elementare aber in seiner Überfülle geschmacklos, indem es dem Gesamtwillen seinen Eigenwillen entgegenstellt, aufzwingt, überordnet⁴⁹.

(Traducción: La producción original y creativa tiene una cierta contradicción a la valoración vigente donde todo lo nuevo o grande es fundamental y todo lo elemental es de mal gusto por su exceso, porque contrapone, impone o sobrepone la voluntad general a la voluntad individual.)

⁴⁸ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 259-260, p. 25

⁴⁹ IBIDEM, Tomo 5, revista 259-260, p. 27 – Se puede encontrar más información en el libro de correspondencia entre Kraus y Stoessl: OTTO STOESSL: *Karl Kraus – Otto Stoessl: Briefwechsel 1902–1925*. Hrsg. Gilbert J. Carr. Deuticke, Wien 1996.

La obra deja de ser causa de un hecho artístico que proviene de la originalidad y entierra la creatividad del artista para seguir al gusto. La creación de estas obras es el resultado de esta democratización del gusto y el artista solo cumple con estas exigencias hasta que éstas se cambian⁵⁰.

Kraus describe en un aforismo este superficial gusto de la sociedad vienesa y lo convierte en objeto de una crítica satírica:

«Vor jedem Kunstgenuß stehe die Warnung: Das Publikum wird ersucht die ausgestellten Gegenstände nur anzusehen, nicht zu begreifen.»⁵¹.

(Traducción: Ante cualquier gozo artístico debería haber la advertencia: Se pide al público solo mirar los objetos expuestos, no entenderlos.)

En el artículo de *Brot und Lüge* (*Pan y mentira*, 1919) Kraus no solo arremetía contra el lenguaje superficial reinante sino también contra la falta de fantasía en general en el arte a causa de esta democratización del gusto. Las obras de arte se convertían para la sociedad en:

...eine rein ästhetische und museologischen Beziehung zum geschaffenen Werk, sie bejaht, diesseits der Schöpfung, das Resultat als Ornament und lügnerische Hülle eines häßlichen Lebens, ja sie erkennt nicht einmal das Werk an, sondern eigentlich nur das Genußrecht der Bevorzugten an dem Werk dessen Schöpfer vollends hinter dem fragwürdigen Mäcen einer im Besitz lebenden Welt verschwindet⁵².

(Traducción: ...una relación con la obra basada en la estética y museología, aceptando ésta más allá de la creación, como el resultado de la ornamentación y falsa envoltura de una vida repulsiva, que ni siquiera reconoce la obra, sino simplemente el derecho a disfrute de los aventajados de la obra donde el creador desaparece por completo detrás de un cuestionable mecenas en un mundo que vive de la posesión.)

La relación con la obra solo se establecía a través de una visión estética, o como comenta Stoessl, reduciéndose a una cuestión de posesión del gusto. No existe una voluntad de indagar en la obra, sino que solo se aspira a un superficial disfrute estético sin profundizar. Esto sucedió tanto en las artes visuales como también en la literatura⁵³.

⁵⁰ IBIDEM, Tomo 5, revista 259-260, p. 24-30

⁵¹ IBIDEM, Tomo 6, revista 360-362, p. 23

⁵² IBIDEM, Tomo 6, revista 519-520, p. 1

⁵³ IBIDEM, Tomo 5, revista 259-260, p. 24-30

Materialización del arte

En la democratización del arte vemos como el materialismo se inmiscuye para unificar el gusto y el arte, mientras que en la fantasía vemos una forma de materialización que se opone a lo inmaterial o las formas de pensar y actuar.

Pero no solo de este modo se puede apreciar una materialización del arte en su apreciación, sino que Kraus remite a otro materialismo.

El autor escribió los artículos *Brot und Lüge (Pan y mentira)*⁵⁴ y *Treuhänder der Kultur (Fiduciario de la cultura)*⁵⁵ no solo para mostrar la materialización del gusto, sino también por una controversia que se generó después de la primera guerra mundial por la posible venta de un tapiz de cacería, unos sillones de Goblin y un cuadro de Rembrandt para conseguir divisas. Esta venta hubiera permitido la compra de pan para los hambrientos y carbón para los que necesitaran calentarse. Él se opone a que los objetos culturales sean únicamente objetos que, por una tradición o un materialismo posesivo, deban ser conservados eternamente. Por el contrario, la importancia de la vida humana debe sobreponerse y en este sentido sostiene que:

«*Denn der Geist steht zwar über dem Menschen doch über dem, was der Geist erschaffen hat, steht der Mensch.*»⁵⁶.

(Traducción: La mente se sitúa por encima del hombre, pero sobre lo que ha creado la mente está el hombre.)

Por eso Kraus no se enfrenta a la cultura en sí, sino al funcionamiento de la cultura basada en factores económicos, su politización, la posesión y el esteticismo en el arte⁵⁷.

Kitsch

Otra forma de degradación del arte de esta época se muestra en el Kitsch, al cual Leo Popper⁵⁸ dedicó un ensayo en 1910. Si el arte es una parábola de componentes que busca la mejor forma de representar lo desconocido, el Kitsch quita lo fundamental y lo reduce o sobrepasa tanto, que ridiculiza la comparación con el objeto. Del objeto solo se muestra la forma y en esta representación puede sobrepasar o quedar reducida. Popper explica el sobrepasarse o reducción a través de dos tipos de artistas: el *Künstlerkitsch* (Kitsch del artista) y el *Leutekitsch* (Kitsch popular). El artista del *Künstlerkitsch* está

⁵¹ IBIDEM, Tomo 8, revista 519-520, p. 1-32

⁵² IBIDEM, Tomo 8, revista 588-594, p. 3-11

⁵³ IBIDEM, Tomo 8, revista 519-520, p. 3

⁵⁴ TIMMS, E. 1990, p. 244/245

⁵⁸ Leo Popper, 1886 – 1911, nacido en Budapest, historiador del arte, pintor y compositor que escribió ensayos sobre la teoría estética y filosofía. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119189682.html>
El artículo del Kitsch esta publicado también en su libro Schwere und Abstraktion ((Pesadez y abstracción) del Verlag Brinkmann & Bose de 1987.

exageradamente obsesionado con la forma de la obra y establece unos objetivos muy elevados. Con una mirada fijada solo en lo mejor, sin hacer concesiones se sobrepasa y convierte la obra en un fracaso. El *Leutekitsch* por otro lado es un artista que pinta cada vez peor, pero solo hasta el punto de que el espectador no lo advierte y esto reduce el objeto a un mínimo.

El artista recibe de la forma original solo las impresiones que son representadas por él sin filtrar y carga estas impresiones, de forma confusa, en la obra. El Kitsch se fija en los signos externos de reconocimiento y es una reducción al mínimo esencial. El artista suprime todo lo que el deseo o goce de un espectador no necesita. La sensibilidad del espectador se simplifica cada vez más que induce a una disolución de los valores de la forma. La reducción se basa solo en las impresiones de una hipersensibilidad que se aleja cada vez más de la verdadera forma para un gozo superficial del espectador. La creación del Kitsch se forma sin adaptarse a ninguna exigencia y la obra es suplantada por otras causas que comprometen o niegan los valores. De esto la gente no se percató porque tiene similitud y por eso lo consideran arte⁵⁹. Por otro lado, el artista se convierte cada vez más en una persona que se deleita con su propia obra. Goethe llama a este tipo de artista un diletante que sobrepone el sentimiento al objeto.

El Kitsch como arte degradado siempre necesita al espectador como complemento que goza de estas obras de forma superficial por su ornamentación y porque sin esta dualidad el Kitsch no podría existir. Al mismo tiempo el artista necesita al espectador con su gozo también porque le marca el camino.

El yo del artista, que en el arte verdadero debería desaparecer detrás de la forma, de pronto es omnipresente. El Kitsch solo se concentra en la forma y no en el contenido⁶⁰. La intención era simplificar el acceso al arte, facilitado por la democratización que permitía un gozo unificado y fácil de entender. Todo esto se basó en el materialismo reinante que había invadido el arte no solo de forma material o posesiva, sino también intelectual. Kraus critica aquí una forma de vida que manifiesta una liviandad que es reflejada de una forma soberbia en su ópera máxima *Los últimos días de la humanidad*.

⁵⁹ Para Popper el Kitsch es:

Wo aus der Form ein zufälliger, ihr nicht wesentlicher Genuß fließt und eine neue Form entsteht, die diesen Genuß allein und nichts anderes hervorbringen will, das ganze umständliche Werk auf dieses Minimum reduzierend. In allen verschiedenen Fällen des Kitsches ist die Reduktion das Gemeinsame. (Traducción: Donde de una forma fluye un gozo arbitrario no esencial y se crea una nueva forma, que solo y únicamente quiere crear gozo y que no crear nada más que reducir la complicada obra a un mínimo. En todas las diferentes expresiones de Kitsch, el elemento común es la reducción.) (KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 6, revista 313-314, p. 37)

⁶⁰ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 6, revista 313-314, p. 36-43

Arte y definición

En un ensayo Karl Bleibtreu⁶¹ presenta su visión del arte y su definición. Una de sus frases iniciales en esta definición es que todo lo bello siempre es una apreciación subjetiva y que contradice la objetividad. Para Bleibtreu la teoría del arte más evidente es sobre todo la interpretación que elabora Schopenhauer, el cual fue muy admirado por Kraus, con la objetivación de la voluntad⁶².

La finalidad del arte no consiste en una simple imitación en la cual el espectador busca una representación del mundo más sublime, ni tampoco debe ser un deleite, porque de igual forma puede mostrar lo negativo o desolador como algo moralizante.

..., wenn man diesen Begriff [die Moral] ... im Sinne der berüchtigten poetischen Gerechtigkeit [faßt] so liegt auf der Hand daß der objektivierende Wille, indem er aus dem beschränkten Ich heraustritt und unpersönlichen Ausblick ins All erstrebt, d. h. von der täglichen Bühne abtritt und das Schauspiel von außen betrachtet unwillkürlich subjektiv einen tieferen Sinn hineinzaubert⁶³.

(Traducción: ..., si se interpreta el termino [la moral] ... en el sentido de la desprestigiada justicia poética, es obvio, que la voluntad de objetivar, al salir del reducido Yo, aspira a una visión impersonal del universo, salirse del escenario diario y mirarse el espectáculo desde fuera donde [el yo] introduce involuntariamente un sentido subjetivo más profundo).

Este fragmento se basa en la obra *Willen und Vorstellung (Voluntad y representación)* donde Schopenhauer explica que, en una contemplación de una imagen, la voluntad que guía nuestro ser deja de existir. En esta contemplación pura el yo se separa de su contenido y se pierde en la contemplación.

Las apariencias de la realidad son, según Schopenhauer, una representación parcial e inexacta, pero en la contemplación vemos una especie de objeto supra-individual donde podemos apreciar una cantidad ilimitada de diferentes representaciones del objeto en el mismo espacio.

⁶¹ Karl August Bleibtreu (1859 -1928) era un escritor alemán con escritos épicos, dramáticos, críticos y de ciencias. Su prestigio lo ganó gracias a la teoría de Schopenhauer sobre la contemplación del arte. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz4692.html#ndbcontent>

⁶² TIMMS, E. 1990, p. 184

⁶³ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 313-314, p. 24

Bleibtreu manifiesta que el arte, que surge de la objetivación, puede representar una imitación de la realidad que muchas veces nos hiere, que busca una unidad más elevada, una visión más clara y rica que se opone a la estrechez subjetiva de la vida. En este sentido para Bleibtreu aparece nuevamente que la importancia no radica en el cómo se realiza la obra, sino en el contenido, no la forma⁶⁴.

Otro elemento constituyente del arte en *Die Fackel*, que define Kraus en un aforismo, es la lógica y su influencia. En éste especifica la relación paradójica que hay entre la lógica y el arte:

*Logik ist die Feindin der Kunst. Aber Kunst darf nicht die Feindin der Logik sein. Logik muss der Kunst einmal geschmeckt haben und von ihr vollständig verdaut worden sein. Um zu behaupten, dass zweimal zwei fünf ist hat man zu wissen, dass zweimal zwei vier ist. Wer aber nur dieses weiss wird sagen, jenes ist falsch*⁶⁵.

(Traducción: La lógica es el enemigo del arte. Pero al arte no le está permitido ser enemigo de la lógica. Al menos una vez el arte debe haber catado y asimilado la lógica en su integridad. Para afirmar que dos por dos son cinco hay que saber que dos por dos son cuatro. El que solo sabe lo último dirá que lo primero es falso.)

Un concepto importante para Kraus en el arte fue su relación con la moralidad y que ya había sido mencionado en relación con las mujeres. No solo en la prensa, literatura o tribunales criticó la moralidad; también en el arte fue su objetivo. Cuadros de Arnold Böcklin⁶⁶, Klinger⁶⁷, Keller⁶⁸, Stuck⁶⁹ o Blumenthal⁷⁰ en los que se mostraba desnudez, fueron objeto de crítica moral por la frivolidad lasciva de una burguesía que después desatendió esta moralidad.

⁶⁴ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 313-314, p. 23-25

⁶⁵ IBIDEM, Tomo 6, revista 381-383, p. 72

⁶⁶ Arnold Böcklin (1827- 1901) pintor suizo encuadrado en el movimiento artístico del simbolismo, de gran influencia en el posterior movimiento surrealista.
<https://www.deutsche-biographie.de/sfz4955.html#ndbcontent>

⁶⁷ Max Klinger (1857- 1920) fue un escultor, pintor y artista gráfico simbolista alemán.
<https://www.deutsche-biographie.de/sfz42897.html#ndbcontent>

⁶⁸ Ferdinand Keller (1842-1922) fue un pintor alemán, a medio camino entre el academicismo y el simbolismo.
<https://www.deutsche-biographie.de/sfz40418.html#ndbcontent>

⁶⁹ Franz Stuck, (1863 -1928), Alemania era un dibujante, pintor, escultor del Jugendstil y del simbolismo
<https://www.deutsche-biographie.de/sfz31093.html#ndbcontent>

⁷⁰ Hermann Blumenthal (1905 -1942) era un escultor alemán.
<https://www.deutsche-biographie.de/sfz4812.html#ndbcontent>

Esta falsedad de moralidad sexual o doble moralidad de la burguesía vienesa tenía dos caras: por un lado, una moralidad durante el día y otro más obscena con la visita nocturna a los prostíbulos⁷¹.

Diferentes movimientos artísticos

Kraus se manifestó respecto a algunos movimientos artísticos. En una entrevista, Henri Barbusse calificó al Dadaísmo como extremadamente fructífero, porque había eliminado los molestos e inhibidores convencionalismos reinantes. Pero después reconsideró esta respuesta y declaró que tanto las viejas como las nuevas convenciones eran perjudiciales. Kraus en una glosa que seguía a este artículo manifestó:

«... *wiewohl seine ästhetischen Ideen den meinen diametral entgegengesetzt sind*»
(Traducción: ...como sus ideas estéticas están diametralmente opuestas a las mías).

En esta glosa Kraus se muestra la contrariedad al Dadaísmo, aunque sin proporcionar más explicaciones del porqué⁷².

Otro movimiento que es tratado con cierta ambigüedad por Kraus es el Expresionismo que en un poema califica como una neblina y como a un arte sin contenido que no expresa nada⁷³. Como no existen más explicaciones hay que entender que Kraus estaba en contra del Expresionismo. Sin embargo, de esta forma sería inexplicable su soporte proporcionado a Oscar Kokoschka como pintor expresionista. Stieg aclara este dilema. Kraus figuró como un descubridor y patrocinador de la literatura y pintura expresionista, pero después se alejó de la literatura expresionista. Se distanció de la literatura sobre todo por motivos formales e ideológicos y tenía serias dudas sobre todo de la retórica patética de esta forma revolucionaria⁷⁴.

En un artículo publicado en *Die Fackel* en marzo de 1910, L. E. Tesar⁷⁵ se acerca al Expresionismo en una entrevista entre Kokoschka y un entrevistador imaginario. En este escrito Kokoschka explica la relación y su visión de la creación de una obra.

Para él la pintura representa una gran diferencia entre lo visible en la realidad, como, por ejemplo, en un retrato, y la idea. Una obra de arte no es una descripción

⁷¹ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 1, revista 35, p. 30-32

⁷² IBIDEM, Tomo 8, revista 577-582, p. 32-33

⁷³ IBIDEM, Tomo 8, revista 588-594, p. 87

⁷⁴ TIMMS, E. 1990, p. 304

⁷⁵ Ludwig Erik Tesar, (1879- 1968) filósofo cultural y escritor alemán.
https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:945

científica de la realidad, sino solo lo que se puede concebir a través de los sentidos. Por eso la idea adquiere una forma fija que puede ser creativa. El arte debe crear la idea y plasmarla.

En los retratos es imposible realizar una copia exacta porque el artista no consigue crear los estímulos exactos para que el espectador los perciba así. El mundo exterior solo existe en la mente individual de una forma diluida y en el arte solo en forma de elementos constitutivos y pinceladas. Normalmente la gente toma en un retrato el modelo como principio del arte. El artista sin embargo nunca será capaz de reflejar la naturaleza perfectamente. Las informaciones externas son solo desencadenantes para poder realizar una síntesis en la mente.

*Dich umspannt der Wahn, im Werke müßten irgendwelche Grundgesetze Ausdruck finden und zwar Grundgesetze, die für dich durch die Bedingung festgelegt sind, daß der Bildner, der Maler zumal, einzig für das Auge schaffe, daß die Erregung sehfreuder Organe durch das Kunstwerk dieses verurteile*⁷⁶.

(Traducción: Te envuelve la ilusión que la obra debe expresar algunas leyes básicas y concretamente leyes básicas que son determinadas por ti a través de la suposición de que el escultor o el pintor crea solo para el ojo y que la excitación de órganos no visuales por la obra, son anuladas por estas leyes básicas)

Si se quiere crear un esquema estético, que surge de la obra, se está perjudicando a la obra e impide al espectador mirarla libremente y no crea pensamientos propios. De hecho, la percepción de una obra de arte no debe ser gozo sino trabajo⁷⁷.

El Secesionismo es considerado por Kraus en un primer momento, como un movimiento beneficioso, no por su arte sino por el cambio que representa. Su crítica, sin embargo, va contra los intereses económicos que están detrás de ella⁷⁸.

Había una creciente relación entre la Secesión, la bolsa y la burguesía que se refleja en la cita:

*«Wen wird es Wunder nehmen, dass mit der wachsenden Innigkeit der Beziehungen von Secession und Börse der Geschäftsgeist in dieser Künstlerschar sich immer kräftiger regt?»*⁷⁹.

⁷⁶ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 298-299, p. 42

⁷⁷ IBIDEM, Tomo 5, revista 298-299, p. 34-45

⁷⁸ IBIDEM, Tomo 1, revista 36, p. 16-20

⁷⁹ IBIDEM, Tomo 2, revista 59, p. 19

(Traducción: Quien le sorprende que la relación estrecha entre la Secesión y la bolsa mueve cada vez más el negocio en el ámbito artístico [secesionista].)

A parte de esta crítica por el soporte recibido por estamentos económicos, el estilo de Secesión fue para Kraus sobre todo objeto de crítica por sus ornamentaciones. Esta aversión contra este esteticismo ya fue citada en su relación con la lengua donde él la reprochó a la prensa.

El Artista

En referencia a la descripción de la creación artística se pueden encontrar frases en *Die Fackel* donde Kraus define las características necesarias y las sensaciones que experimenta el artista durante este acto.

En un aforismo sobre estas sensaciones, él afirma que no hay ningún gozo que sea equiparable con la exaltación en una creación artística y al mismo tiempo ninguna pena tan grande como la que siente el artista al finalizar la obra.

También define la evolución de una obra de arte, especificando las sensaciones que atraviesa el artista en cada momento de su desarrollo. Según Kraus estas sensaciones están guiadas por la seguridad del subconsciente que crea la obra en un primer momento, seguidas por la inseguridad del consciente que hunde al artista en el abatimiento. A esto añade: «*Ein Urteil, das dem künstlerischen Schaffen bloß in die Ernüchterung und nicht in den Genuß folgen kann, ist ein Fluch*»⁸⁰.

(Traducción: Un juicio de un trabajo artístico, al que solo le puede seguir un desencanto y no un gozo, es una maldición.)

Kraus también describe otras sensaciones que sufren los artistas, como las de un buen estilista sintiendo el gozo de un narcisista, objetivando su obra de tal manera, que le produce una sensación de envidia que solo desaparece cuando se percata de que es su obra y recomienda: «*Kurzum, er muß jene höchste Objektivität bewähren, die die Welt Eitelkeit nennt*»⁸¹.

(Traducción: En una palabra, debe mantener la máxima objetividad, la cual el mundo llama vanidad.)

En esta ocasión, hay que interpretar estas palabras como que Kraus entiende al esteta como a un artista. Sin embargo, en otro artículo establece una diferencia entre el esteta que solo actúa como tal y no como a un artista, describiéndolo de la siguiente

⁸⁰ IBIDEM, Tomo 5, revista 264-265, p. 18

⁸¹ IBIDEM, Tomo 5, revista 270-271, p. 32

manera: A este esteta se le considera un cobarde por sufrir una derrota al expresarse. Por el contrario, el artista es un luchador y no alguien que se deja arrastrar solo por esteticismo. Su obra no se ubica en el presente, sino que trata del futuro. Según él, el esteta puro se mantiene en el presente centrándose en la estética, mientras que el artista mira hacia el futuro ya que le ayuda a elaborar su obra⁸².

«Aber die Sache ist es nicht, mit der Gegenwart zu gehen, da es Sache der Zukunft ist mit ihm zu gehen»⁸³.

(Traducción: No es tarea suya acomodarse en el presente, sino que son los asuntos del futuro los que deben acompañarle.)

Y en el mismo sentido manifiesta: «El presente es lo que el hombre no debería ser. El futuro es lo que los artistas ya son»⁸⁴.

Vivir en el futuro significa vivir en un estado de caos, que es para el artista un estado natural y contrario a la vida cómoda del presente⁸⁵.

Otro de los inconvenientes descritos por Kraus que puede encontrar el artista es la vanidad. El artista nunca debe dejarse llevar por ella porque le conduce hacia la autocomplacencia⁸⁶ y ésta implica el fin de una obra artística. Lo creativo siempre está en disonancia con lo establecido, es una obstinación que va en contra de lo instituido tal como lo había descrito Stoessl.

El artista siempre debe ir a contracorriente porque su misión es sacudir lo establecido y crear nuevas vías⁸⁷, convertir una evidencia en un problema⁸⁸ o una solución en un enigma⁸⁹. Una vez iniciada una obra con un pensamiento es como si el artista se hubiese convertido en prisionero y este pensamiento no lo liberase⁹⁰.

Por ese motivo, el artista no necesita una mediación delante del público. Su obra en sí ya es suficientemente explícita y esta mediación por parte de los críticos destruye la unidad que existe entre la vida y la obra, la ética y la estética. Un artista que se rebaja a tener afinidad con la prensa destruye esta unidad⁹¹.

⁸² IBIDEM, Tomo 5, revista 300, p. 18-19

⁸³ IBIDEM, Tomo 5, revista 300, p. 19

⁸⁴ STIEG, G. 1976, p. 202-203

⁸⁵ IBIDEM, p. 127

⁸⁶ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 309-310, p. 28

⁸⁷ IBIDEM, Tomo 5, revista 259-260, p. 24-28

⁸⁸ IBIDEM, Tomo 5, revista 300, p. 28

⁸⁹ IBIDEM, Tomo 7, revista 406-412, p. 138

⁹⁰ IBIDEM, Tomo 5, revista 300, p. 28

⁹¹ STIEG, G. 1976, p. 129

Otra descripción sobre el artista la realiza Tesar en un artículo donde se describe la relación entre Kokoschka como artista y la sociedad, relatándola como a un gran abismo entre estos dos agentes. Por un lado, la sociedad significa multitud y el arte soledad. En segundo lugar, el artista es como un elemento extraño en la sociedad que está gobernada por la moralidad que la mantiene unida. Por todo ello, la relación entre sociedad y arte es de una continua desconfianza.

La sociedad crea un pacto con el arte de épocas pasadas, mientras intenta excluir a los artistas actuales porque ve que proponen cambios que pretenden modificar el presente. Cada artista que contradice a su tiempo, acción *sine qua non* para la evolución de la sociedad, debe realizar un gran esfuerzo que le aboca a una profunda soledad.

En relación con el espectador, éste es capaz de moverse dentro de un cierto entorno dentro de un marco temporal y espacial y se desconcierta delante de una obra actual. En este artículo Kokoschka explica también la relación entre el espectador y la obra. Muchos cuadros no son entendidos, lo cual no es un problema del cuadro, sino del espectador y comenta que no existe una valoración objetiva de una obra. Si una persona no se siente atraída por un cuadro es que no comprende la forma como piensa el artista. Con esto Kokoschka mantiene que para cada artista hay una forma de ver la obra y el espectador tiene que cambiar su perspectiva para cada artista⁹².

Otro artículo publicado en *Die Fackel* escrito por Robert Scheu⁹³ se centra en la siguiente pregunta: ¿Por qué hay tantos talentos en Austria estancados o excluidos?

Su explicación es que la sociedad austriaca no cumple ni las más mínimas funciones primitivas. No hay una sociedad, ni un organismo social donde cualquier tipo de talento o energía encuentre un espacio para expresarse ni las condiciones adecuadas. Solo se acepta, más o menos, el conocimiento cuantitativo, mientras que el cualitativo fue ignorado⁹⁴.

⁹² KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 319-320, p. 31-39

⁹³ Robert Scheu, (1873-1964) Viena, estudio derecho, fue periodista y escritor de obras de teatro, prosa y de ensayos. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Robert_Scheu

⁹⁴ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 283-284, p. 35-36

PINTURA

El apartado dedicado a la pintura está protagonizado principalmente por dos pintores, Gustav Klimt con respuestas irregulares, pero en su mayoría repudiadas y Oscar Kokoschka, que es el pintor defendido por Kraus.

En este apartado se admiten también artículos o ensayos que no fueron escritos por el propio Kraus, pero por su publicación en la revista dan a entender que representaron la línea de su gusto artístico.

Timms, en relación con Klimt, menciona en su libro que la opinión de Kraus es difícil de desentrañar por su ambigüedad o sátira. Aun así, se puede notar un cierto interés personal en las pinturas de Klimt⁹⁵.

A parte de estos dos pintores hay otros que, sin tener tanto protagonismo en la revista proporcionan información sobre su gusto artístico. Kraus menciona a estos artistas principalmente en relación con pinturas o exposiciones de Klimt y con un enfoque de comparación.

A principios de 1900 publica un escrito que, explica el cambio que está sucediendo en Viena en relación con el arte y su escenario artístico. Kraus comenta que ya no se compran los cuadros de Karl von Blaas⁹⁶ o Friedländer⁹⁷ sino las pinturas en auge, que eran las de Klimt y Josef Engelhardt⁹⁸.

A parte de este escenario de la pintura aceptada por la sociedad, había otros artistas que aprendieron el oficio del arte de la pintura fuera de Austria. Estos sufrieron el rechazo del público vienés y sus exposiciones fueron vetadas por no estar en la línea de lo aceptado o de moda en ese momento⁹⁹.

⁹⁵ TIMMS, E. 1990, p. 132

⁹⁶ Karl von Blass, (1815-1894) pintor que se forma en Venecia y fue después profesor en esta ciudad. En un viaje a Roma tenía contactos con el pintor Overbeck y los Nazarenos. En 1913 Kraus publica un artículo sobre la generación de estos pintores. (F378-380 / 50-51).
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-karl-von-blaas/b92c1414-9368-4de9-abee-9db23ad2aeed>

⁹⁷ Friedrich Friedländer (1825-1901), pintor alemán – bohemio y es un pintor de género con escenas de la vida de Viena. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Friedrich_Josef_Friedl%C3%A4nder .
Cuadros expuestos en el Museo de Viena:
<https://sammlung.wienmuseum.at/suche/?fullText=Friedl%C3%A4nder%2C+Friederich&people=p9076&classifications=105184&sort=RELEVANCE&layout=NORMAL>

⁹⁸ Josef Engelhardt de Viena, (1864-1941) fundador de la Secesión de Viena. Estudio primero la escuela técnica superior y después en la academia para bellas artes.
https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Josef_Engelhart

⁹⁹ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 1, revista 29, p. 17-20

Gustav Klimt

En marzo de 1900 Kraus describe la evolución de Klimt como un pintor seguidor del estilo de Makart¹⁰⁰, que incluyó después las cabezas de Khnopff¹⁰¹, para pasar por el estilo puntillista y transformarse finalmente en un pintor ecléctico muy hábil. De hecho, lo considera un artista de un arte de la *Verfallszeit* (fase decadente) representante de este estilo ecléctico. A pesar de eso, en un primer momento atribuyó originalidad a Klimt.

En la revista *Die Fackel*, se mencionan sobre todo tres obras de Klimt realizadas para la universidad de Viena. Pero allí Klimt no fue el pintor de primera elección para estos trabajos porque la universidad había tenido en consideración a otros pintores como Matsch¹⁰² o Goltz¹⁰³. Finalmente le adjudicaron las pinturas a Klimt, sin que Kraus facilitara información sobre los argumentos de esta decisión.

La primera pintura realizada por Klimt fue para la facultad de filosofía. El primer esbozo presentado no fue aceptado por la comisión de la universidad ya que no era representativo para la filosofía. Para Kraus, la versión final fue una alegoría lejos de simbolizar la idea de la filosofía¹⁰⁴. Se trababa según su criterio de una obra bastante floja mientras que diferentes críticos de arte afines a la Secesión la alabaron¹⁰⁵.

El mayor rechazo que encontró esta pintura fue en los profesores de la facultad. Kraus les atribuyó más conocimiento en el significado de la filosofía, pero les tildó de profanos en cuestiones artísticas sin el suficiente conocimiento.

Los profesores veían en la pintura de Klimt movimientos confusos, formas artificiales y cuerpos con malformaciones. Esta pintura colocada en el techo las formas ser verían, según los profesores, aun más confusas en una aglomeración irreconocible¹⁰⁶. Los profesores esperaban una pintura más clásica como por ejemplo la escuela de Atenas. Sin embargo, Klimt estaba influenciado por Schopenhauer y Nietzsche con lo cual lo prevalecía era la idea.

¹⁰⁰ Hans von Makart, (1840 – 1884) Viena, pintor y decorador/interiorista. Era famoso por su estilo. <https://www.artehistoria.com/es/personaje/makart-hans>

¹⁰¹ Ferdinand Khnopff, (1858-1921) pintor y escultor belga y su obra se sitúa primero en el impresionismo y después en el simbolismo. <https://www.getty.edu/art/collection/artists/3549/fernanand-khnopff-belgian-1858-1921/>

¹⁰² Franz Matsch (1861-1942) pintor y escultor vienes de la Secesión. Los hermanos Klimt (Ernst y Gustav) y Matsch crearon la Genossenschaft bildender Künstler Wiens (Cooperativa de las artes plásticas de Matsch realizó la pintura para la facultad de teología, que es la única pintura que sobrevivió la segunda guerra mundial. Las pinturas de Klimt fueron destruidas en la época de la guerra. <https://www.artehistoria.com/es/personaje/matsch-franz-von>

¹⁰³ Alexander Demetrius Goltz (1866-1944) pintor austriaco. Fue presidente del círculo Hagenbund que se separó de la Secesión. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Alexander_Demetrius_Goltz

¹⁰⁴ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 1, revista 36, p. 16-20

¹⁰⁵ IBIDEM, Tomo 1, revista 41, p. 19-21

¹⁰⁶ IBIDEM, Tomo 1, revista 36, p. 16-20

La pintura de la filosofía fue presentada en la exposición universal de París para la nominación de la *Medaille d'honneur*. En un principio la mayoría del jurado había respaldado la obra Antonius de Arthur Strasser¹⁰⁷, pero tras padecer fuertes presiones por parte del gobierno austriaco, la obra de Klimt recibió este distintivo. Esta nominación fue considerada por los críticos del arte favorables a Klimt una nominación que había hecho justicia, pero en el extranjero fue objeto de burla¹⁰⁸.

En abril de 1901 Kraus, en un artículo muy satírico arremetió contra la pintura de Klimt para la facultad de medicina. Esta pintura recibió el visto bueno del ministerio de educación, una decisión justificada sobre todo por haber ganado la medalla de honor en París. En este caso Kraus se oponía a ella sobre todo por la forma como se había ratificado esta pintura y el hecho de que fuera el parlamento la institución que determinara lo que es arte y lo que no. También estuvo en contra de esta pintura por las caras pálidas de *Hygieia*, de Judith o cualquier otra mujer, pero su crítica principal se centró en su contenido. Kraus critica de forma satírica que la diosa de la medicina dé la espalda a una multitud de cuerpos enfermos en una actitud de indiferencia¹⁰⁹.

Tampoco la última obra de Klimt en la facultad de derecho sobre la jurisprudencia se libró de la crítica de Kraus, tanto por la figuración como también por la coloración. Para Klimt la pintura representó una jurisprudencia que simbolizó el crimen, castigo y la administración de la justicia y repugna del crimen. En esta obra Klimt pintó a Thermis con una espada invertida y la punta apoyada en un dragón. Thermis representa la ejecución del derecho y corresponde a una sala del tribunal y no a un aula de la universidad¹¹⁰. Al mismo tiempo Kraus consideró que Klimt realizó una pintura con una visión demasiado estrecha porque, según él, la jurisprudencia está siempre presente en todos los encuentros entre dos personas¹¹¹. Aunque Kraus es consiente que Klimt se inspira en Schopenhauer y en Nietzsche, pero sobre todo le reprochó que rellena sus pinturas con ornamentación que es característico para la Secesión.

En diversos artículos, donde Kraus criticó a Klimt y la Secesión, éste efectúa comparaciones con otros pintores o exposiciones. En estas comparaciones se puede apreciar una cierta predilección por unos pintores mencionados a continuación.

¹⁰⁷ Arthur Strasser, (1854-1927) escultor austriaco, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Artur_Strasser

¹⁰⁸ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 1, revista 44, p. 15-18

¹⁰⁹ IBIDEM, Tomo 2, revista 73, p. 1-13

¹¹⁰ IBIDEM, Tomo 1, revista 36, p. 18

¹¹¹ IBIDEM, Tomo 3, revista 147, p. 10-11

Uno de estos casos es el pintor Józsa Úprka de Moravia¹¹², invitado por los miembros de la Secesión para una exposición. A Kraus le gustó este estilo sencillo a diferencia del Secesionismo, considerándolo un gran artista con una gran capacidad técnica en la pintura¹¹³.

En otro artículo Kraus manifestó que en vez de las pinturas de Segantini o Klimt prefería las pinturas de Waldmüller¹¹⁴ de naturaleza y género y lo mismo expresó para el pintor Schwind^{115/116}.

En una exposición sobre la Secesión con obras de Klimt, Kraus encontró mucho más interesantes las obras de los artistas Carl Moll¹¹⁷ o los grabados de Emil Orlik¹¹⁸ que estaban intercaladas entre las obras de Klimt¹¹⁹.

Estos artistas pueden representar este naturalismo que describe Marizzi en Kraus, sin ser representativos del conservadurismo. Eso permite interpretarlos como a un lenguaje que vuelve a lo natural u origen de la imagen. Se debe entender como a avanzar hacia la naturalidad y no volver a la pintura del pasado¹²⁰.

Esta vuelta a la naturaleza y al origen es uno de los conceptos principales de Kraus y fue mencionado en su relación con el lenguaje.

Oscar Kokoschka

Kokoschka era un pintor del agrado de Kraus al que defendió mucho. Siendo un pintor expresionista, esta aceptación ya fue comentada en el apartado de la visión artística de Kraus sobre Expresionismo y está aún más reforzada por la inclusión de ocho dibujos de Kokoschka en su libro *La muralla china*.

Kokoschka fue un pintor que acompañó a Kraus, Loos y Schönberg en la tarea de prescindir de la ornamentación y Stieg comenta esta ausencia con:

¹¹² Józsa Úprka, (1861-1940), checo, pintor y diseñador gráfico que combina elementos del romanticismo y del Secesionismo. https://en.wikipedia.org/wiki/Jo%C5%BEa_Uprka

¹¹³ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 2, revista 60, p. 18-20

¹¹⁴ Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865) pintor austriaco, de la época de Biedermeier, pintó la naturaleza y paisajes, como también retratos.

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/waldmuller-ferdinand-georg>

¹¹⁵ Moritz von Schwind, (1804-1871) pintor austriaco, postromántico con una temática de las leyendas y cuentas. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Moritz_von_Schwind

¹¹⁶ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 2, revista 78, p. 28

¹¹⁷ Carl Moll, (1861-1945) pintor austriaco, secesionista, grabados sobre madera y pintor paisajista. https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Moll

¹¹⁸ Emil Orlik, (1870-1932), pintor y diseñador austriaco, grabados al agua fuerte, grabados sobre madera, pinturas de ambientes rurales. https://de.wikipedia.org/wiki/Emil_Orlik

¹¹⁹ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 3, revista 139, p. 18

¹²⁰ MARIZZI, B., MUÑOZ, J. 1998, p. 112-113

«In Kokoschkas Porträts sah Kraus gleichfalls eine totale Distanzierung von der dekorativen Malerei und den Versuch, das Wesentliche, das Innere des Menschen im Bild sichtbar werden zu lassen»¹²¹.

(Traducción: En los retratos de Kokoschka, Kraus veía un distanciamiento radical de la pintura decorativa y el intento de hacer visible en el cuadro lo esencial, lo interior de una persona).

El escritor Franz Grüner¹²² manifestó en *Die Fackel* el difícil proceso que representaba opinar sobre un artista como Kokoschka sin sucumbir a las asociaciones de los objetos de la representación como forma de acercamiento a la pintura. En sus retratos aparecen los personajes como enfermos o desencajados, con una fisonomía repulsiva. Grüner explica que Kokoschka no embellece sus personajes ni quiere facilitar información adicional, sino que solo muestra lo que está representado en el cuadro. Es un error pensar en dar importancia a la información adicional o externa, sino que lo importante es la forma de comunicación transmitida en el cuadro.

Los cuadros de Kokoschka se basan en la interacción y el contraste de los colores lo cual nos lleva a una pintura pictórica y no lineal, aunque los colores son separados por líneas. Muchas veces sus pinturas se caracterizan por cintas verticales sin presentar profundidad sino constituyéndose en superficies. Grüner recomienda no fijar el ojo en un color sin no pasar de un color al otro¹²³.

Tesar explica otra forma de ver las pinturas de Kokoschka. Según Tesar, el artista se expresa con colores y valores de forma, donde los espectadores muchas veces no son capaces de extraer nada de sus cuadros porque no pretende representar a similitudes fotográficas. El mejor consejo que se puede dar a un espectador delante de uno de sus cuadros es olvidar su propia persona antes de contemplarlos¹²⁴.

Para Tesar Kokoschka habla un lenguaje clásico que se caracteriza por su condensada simplicidad de la ordenación y la pesadez que aparece en sus últimos cuadros. Tesar describe este clasicismo de Kokoschka de la siguiente forma:

¹²¹ STIEG, G. 1976, 298-299

¹²² Franz Josef Maria Gruener, (1879-1953), político y escritor austriaco.
https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:216

¹²³ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 317-318, p. 18-23

¹²⁴ IBIDEM, Tomo 5, revista 319-320, p. 31-39

«Dabei nenne ich klassisch jene Sachlichkeit, die ... nirgendwo im Werke ... eine Lockerung der Einheit von Form und Inhalt zum Nebeneinander gestattet. Das »klassische« Werk will den Betrachtenden weder emporheben, noch sonst irgendwie erziehen. Es will gar nichts. Es soll nur angesehen werden»¹²⁵.

(Traducción: Llamo clásica a esta objetividad, ... que ninguna parte de la obra permite ... una relajación de la unidad entre la forma y el contenido para permitir una disgregación. La obra clásica no quiere sublimar al espectador ni educarlo. No quiere absolutamente nada. Solo quiere ser contemplada.)

Sus cuadros solo hay que mirarlos sin más. Tesar comenta además otra problemática en sus cuadros, que los espectadores pasan por alto. Según él, la idea solo nace con la obra y no existía antes.

«Das sage ich trotz der schöpferischen Wucht Schopenhauers, die Kunst als Objektivierung der Idee zu erklären»¹²⁶.

(Traducción: Esto lo digo [Tesar] a pesar del impacto creativo de Schopenhauer que declara el arte como una objetivación de la idea.)

Kraus defiende a Kokoschka por sus capacidades artísticas argumentando la diferencia que existe entre un talento y un genio. La gente acepta al talento porque aprovecha la situación mientras que el genio es tachado de embustero. En este sentido manifiesta:

«Das Talent weiß, daß es durch eben das anzieht wodurch das Genie abstößt»¹²⁷.

(Traducción: El talento sabe que atrae exactamente por aquello por el cual el genio es despreciado.)

Por esta razón el odio y la incomprensión no deben ofender al artista porque son exactamente los elementos que dan valor a su obra.

¹²⁵ IBIDEM, Tomo 1, revista 319-320, p. 37

¹²⁶ IBIDEM, Tomo 5, revista 319-320, p. 37

¹²⁷ IBIDEM, Tomo 6, revista 339-340, p. 22

ESCULTURA

La revista *Die Fackel* tiene pocas inclusiones sobre la escultura, las cuales se basan sobre todo en los escultores August Rodin, Aristide Maillol y Franz Metzner¹²⁸. Existen algunos artículos más, pero en estos Kraus solo critica la forma de los escritos o los emplazamientos de las esculturas, pero sin comentar nada en referencia al artista ni a la escultura.

Se pueden encontrar diferentes artículos en los que Kraus defiende al escultor francés August Rodin, ridiculizado, por ejemplo, por Stefan Zweig¹²⁹. También aparecen diferentes artículos escritos por el crítico de arte Max Nordau¹³⁰ que utiliza un lenguaje desagradable y descalificador respecto a este escultor siendo censurados por Kraus con sus habituales glosas¹³¹.

Kraus publicó en la revista un interesante ensayo de Popper que explica la forma en qué Rodin crea y realiza sus obras y las confronta después con las obras de Aristide Maillol.

Este ensayo con el título *Die Bildhauerei, Rodin und Maillol* (La escultura de Rodin y Maillol) se basa en dos conceptos principales: la pesadez (Schwere) y lo cerrado perimetralmente (Geschlossenheit). Las figuras pétreas siguen de forma humilde a la pesadez de la piedra que se desenvuelve en la verticalidad. Esto puede verse en la piedra, que se expresa en la antinomia existente entre la impotencia pétrea y el significado. Esta relación solo se puede conseguir a través de la semejanza.

«... die Armut ihrer physischen Möglichkeiten und der mystische Reichtum ihrer Besonderungen»¹³².

(Traducción: ... la pobreza de sus posibilidades físicas [de la piedra] y la riqueza mística son sus particularidades).

La escultura solo dispone de la piedra o del mármol y no de otros medios como la pintura o la arquitectura. En la escultura lo que manda es la pesadez que conforma la fuerza que domina toda la escultura.

¹²⁸ Franz Metzner (1870 - 1919), era un escultor austriaco que vivía durante mucho tiempo en Berlín. Su arte refleja el simbolismo y la Secesión. Metzner creó sencillas figuras monumentales, muy expresivas y reducidas a lo esencial. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz62427.html#ndbcontent>

¹²⁹ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 9, revista 640-649, p. 49

¹³⁰ Max Nordau, (1849-1923), húngaro, sionista e historiador del arte. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz72368.html#ndbcontent>

¹³¹ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 3, revista 162, p. 19, Tomo 4, revista 200, p. 14, Tomo 5, revista 250, p. 8

¹³² IBIDEM, Tomo 6, revista 321-322, p. 34

«Die Schwere allein bestimmt alles. Sie bestimmt die Lagerung im Stein, sagt was oben und was unten sein muß; sie bestimmt die Bewegungen des Menschen: vom Stein aus und von seinem eigenen Körpergefühl aus»¹³³.

(Traducción: La pesadez define todo. Ella determina la posición en la piedra, establece lo que está arriba y lo que está abajo: ella establece los movimientos del hombre [en la escultura]: desde la piedra y desde su propia sensación del cuerpo.)

Según como esté posicionada la piedra limita los posibles movimientos, determina y restringe la forma de la obra bajo la pesadez. Esto reduce las posibilidades de los elementos escultóricos que se alejan de la pesadez y termina como en los torsos en rotura y pérdida. Pero Popper asigna a los torsos, que han perdido partes, una especial belleza:

«Aber weil die Schwere auch die größte Künstlerin ist, so kann es oft geschehn, daß der Torso schöner wird, als das Werk gewesen»¹³⁴.

(Traducción: Pero porque la pesadez también es el artista más grande, puede pasar a menudo, que un torso se convierte en más bello que la obra en sí.)

Por esta razón se debe evitar todo lo que pueda desprenderse, no solo por la razón mencionada sino también por la sensación de equilibrio. Esto se manifiesta también en lo cerrado perimetralmente de la piedra o del mármol.

«Die Geschlossenheit aber, die wir, wie der Stein und alle schweren Dinge der Natur, als Form des Materialschutzes ausgebildet haben, ist für das Auge zum Merkmal aller Sicherheit, für das Gefühl zu einer Form des Angenehmen geworden»¹³⁵.

(Traducción: “Lo cerrado perimetralmente”, sin embargo, como la piedra y todos los objetos pesados de la naturaleza, que hemos establecido como una forma de protección del material, se ha convertido para el ojo en una característica de seguridad, la sensación de una forma que es agradable.)

La diferencia entre los genios y los demás escultores radica para Popper en que estos últimos solo están centrados en su diseño mientras que el genio se centra en la piedra o el mármol y concibe y siente así la pesadez. Los miembros (como los brazos) de una escultura son unos elementos contradictorios no solo por la pesadez sino también porque no tienen alma:

¹³³ IBIDEM, Tomo 6, revista 321-322, p. 34

¹³⁴ IBIDEM, Tomo 6, revista 321-322, p. 35

¹³⁵ IBIDEM, Tomo 6, revista 321-322, p. 35

*Wenn wir die Beseelung der Kunst in jenem Freiwerden der Glieder erblicken, wie es von den ersten Griechen her bis zum heutigen Naturalismus vor sich gegangen ist, so hat die Bildhauerei überhaupt keine Seele. Denn wie die Seele den Körper schwerlos und beweglich macht, wie sie ihn bricht und öffnet, bis er ganz ihre Sprache geworden ist: das kann die Bildhauerei schlechterdings nicht ausdrücken*¹³⁶.

(Traducción: Si vemos el alma del arte en la liberación de los miembros, como se ha realizado desde los primeros griegos hasta el naturalismo actual, no existe ningún alma en la escultura. Pues como el alma convierte el cuerpo en ingrávido y móvil, como lo rompe y lo abre hasta convertirlo completamente en su lenguaje, la escultura no puede expresar esto.)

Aunque a través de la piedra se puede insinuar el alma en la escultura, no puede ser nunca una expresión de ella ni un símbolo. Sin embargo, hay una forma de expresar el alma si no está representada. Miguel Ángel consiguió en sus esculturas que la forma entendiera la materia y allí el alma entiende la forma y quiere habitar en ella.

Pero el alma de las esculturas de Rodin es diferente. Rodin ha desmaterializado lo material y ha eliminado la contradicción. Solo tiene alma que desprende una libertad inmensa. Estas obras están más allá de la pesadez y de “lo cerrado perimetralmente”, olvidan la pesadez y traspasan las medidas terrenales. Pero exactamente por esta razón, el virtuoso [Rodin] se queda sin resonancia por ser un vencedor sobre el material. Rodin trabaja en sus obras contra la piedra y sus esculturas solo son la envoltura, plasman ingravidez y no la sustancia central.

Por el contrario, las obras de Artistide Maillol tienen lo que le falta a Rodin. Maillol es de la tierra que nutre y conserva la piedra, la ha entendido, y sus esculturas representan una dulce pesadez. Lo insufla en todos los fragmentos de su escultura, mantiene el equilibrio y muestra que la nueva vida creada se asemeja a la nuestra¹³⁷.

Otro escultor mencionado y apreciado por Kraus es Franz Metzner, un escultor que ha quedado intacto por las embestidas de la democratización del arte y sigue unido a las fuerzas primarias de la creación natural. Su arte es alentado por un impulso instintivo con una organización potente que refleja su obra. Esto muestra un relieve de un granjero con pesados zuecos que lleva el arado tirado por dos caballos. Según Kraus se puede oler la tierra recién movida que después da el fruto sembrado¹³⁸.

¹³⁶ IBIDEM, Tomo 6, revista 321-322, p. 37

¹³⁷ IBIDEM, Tomo 6, revista 321-322, p. 33-41. Este capítulo está también publicado en el libro de Leo Popper *Schwere und Abstraktion*, 1987, Brinkmann & Bose Verlag,

¹³⁸ IBIDEM, Tomo 6, revista 259-260, p. 29

DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES APLICADAS

En este capítulo se pueden apreciar también dos formas de ver la arquitectura, el diseño y las artes aplicadas. En primer lugar, la Secesión, con una abundante ornamentación tanto en la arquitectura como en el interiorismo, donde podemos encontrar el arquitecto Joseph Maria Olbrich¹³⁹ y los interioristas Josef Hoffmann¹⁴⁰ y Koloman Moser¹⁴¹. La segunda forma es el racionalismo arquitectónico representado principalmente por Adolf Loos y Otto Wagner¹⁴². Un decorador que cae fuera de esta dicotomía es el interiorista y fabricante de muebles Sandor Járáy¹⁴³ que procede del siglo XIX.

Secesión

Hemos visto la incidencia de la Secesión en la pintura con Klimt y algunos otros pintores mientras que en escultura prácticamente no existía. Es sobre todo en el interiorismo y la arquitectura donde este movimiento se hace más visible.

El historiador de arte Richard Muther¹⁴⁴, en un principio atraído por la Secesión, manifestó que con ésta había entrado una delicada primavera en el arte. Sin embargo, poco después se desvinculó del movimiento por su escasa trascendencia y su procedencia del extranjero, no visible antes en Viena¹⁴⁵. Este historiador manifestó que en la Secesión se colocó la ornamentación en sitios inadecuados sobre todo en el mobiliario y lo expresa con la frase:

«...wilden Möbeln, die der böseste Spassmacher nicht besser erfinden könnte, um die Modernen zu parodieren»¹⁴⁶.

(Traducción: ...muebles salvajes que ni el payaso más despiadado es capaz de inventar para parodiar la modernidad.)

¹³⁹ Joseph Maria Olbrich, (1867-1908), albañil, después estudió en la academia para artes plásticas con Karl v. Hasenauer, trabajó con Otto Wagner, pertenecía a la Secesión vienesa desde 1897 hasta su muerte. <http://www.architektenlexikon.at/de/441.htm>

¹⁴⁰ Joseph Hoffmann, (1870 – 1956) arquitecto y diseñador austriaco. Trabajó juntamente con Kolo Moser. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz33132.html#ndbcontent>

¹⁴¹ Koloman Moser (1868-1918), diseñador, pintor, diseñador de objetos de cerámica, porcelana y vidrio. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz65718.html#ndbcontent>

¹⁴² Otto Wagner (1841-1918) fue profesor y vicerrector de la academia de las artes plásticas, practicó la antítesis de la Ringstrasse con su historicismo. En un principio se unió al movimiento de la Secesión, pero después cambió hacia una mayor funcionalidad. <http://www.architektenlexikon.at/de/670.htm>

¹⁴³ Sándor Járáy (1845 - 1916), Viena, era una fabricante de muebles artísticos y director de un estudio de decoración https://de.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1ndor_J%C3%A1ray

¹⁴⁴ Richard Muther, (1860-1909), alemán, historiador del arte. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz67556.html#ndbcontent>

¹⁴⁵ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 2, revista 77, p. 9

¹⁴⁶ IBIDEM, Tomo 2, revista 81, p. 10

Muther opinó que el éxito de la Secesión radicó en los artes menores (*Kleinkunst*) y su fracaso aumentó con el tamaño de las tareas como en la arquitectura. Además, añadió que el arte menor de la Secesión solo había causado contrariedad a la artesanía y fracasó estrepitosamente cuando se aplicó en la arquitectura para crear un nuevo estilo a base de ornamentación¹⁴⁷.

Esto lo refuerza con la frase:

«*Man erneuere die Architektur nicht, indem man an irgendeiner Stelle der Façade ein Buchornament schabloniert oder ein paar hübsche Ofenkacheln klebt*»¹⁴⁸.

(Traducción: No se renueva la arquitectura por colocar en algún lugar de la fachada una ornamentación cogida de un libro y aplicándola mediante plantilla o enganchar algunos azulejos como las de las estufas.)

Kraus manifestó dos aforismos en relación con la arquitectura y al interiorismo. En arquitectura declara que: «*Moderne Architektur ist das aus der richtigen Erkenntnis einer fehlenden Notwendigkeit erschaffene Überflüssige*»¹⁴⁹.

(Traducción: La arquitectura moderna crea una inutilidad desde el correcto conocimiento de una necesidad.)

El diseño y el interiorismo de la Secesión eran según Kraus un abuso de la cultura con unos cubiertos difíciles de usar o los sillones de un bar donde no había forma de sentarse y afirma:

«*Essenz der Wiener Stilsehnsucht [ist] die künstlerische Verklärung des Prinzips der Unbequemlichkeit...*»¹⁵⁰.

(Traducción: La esencia de la adicción a los estilos de los vieneses es la idealización artística del principio de la incomodidad...)

El diseño y la ornamentación también son tratados por Popper. En su ensayo afirma que el sentido de los muebles había sido invertido por completo respecto a uso habitual. Los armarios mostraban su interior, las sillas imponían sus derechos y no estaban adaptadas al hombre sino al contrario. En este escenario el hombre devenía un objeto de uso para el mueble. Popper criticó también la incidencia de la máquina en esta ornamentación, que permite cumplir todos los deseos del artesano y crear objetos cada vez más fantásticos e ingentes. Esta interacción era la fuerza del mal que concebía cada vez objetos más horrorosos e inservibles¹⁵¹.

¹⁴⁷ IBIDEM, Tomo 3, revista 125, p. 24

¹⁴⁸ IBIDEM, Tomo 2, revista 81, p. 12

¹⁴⁹ IBIDEM, Tomo 5, revista 300, p. 24

¹⁵⁰ IBIDEM, Tomo 4, revista 236, p. 1-7

¹⁵¹ IBIDEM, Tomo 5, revista 313-314, p. 41-42

El final del Secesionismo fue protagonizado por la bolsa, que le había dado soporte y había sido uno de sus principales promotores. Ésta se desvinculó a partir de 1901 de este estilo para inclinarse más hacia los muebles ingleses o americanos o a los conceptos avanzados de Adolf Loos¹⁵².

En esta época la aristocracia empezó a mirar también hacia la decoración que provenía de Inglaterra. Este estilo inglés había salido de los estilos del siglo XVII y XVIII y se había separado en dos vertientes de diferente índole. Una de estas tenía un gusto que se inclinaba más hacia lo artístico y la decoración y sus líneas se podían remontar a Hogarth. La otra vertiente cumplía más las necesidades de la vida moderna y construían más productos de uso real con una alta calidad material donde lo artístico solo se fomentaba, si no interfería en su uso¹⁵³.

Realismo arquitectónico

En un ensayo de Robert Scheu¹⁵⁴ sobre Adolf Loos se describe la forma según la que hay que ver el interiorismo y la ornamentación, a través de la visión de Loos. Se trata de un joven arquitecto que exponía en una de sus manifestaciones, que un sillón debe ser un sillón, un tenedor debe ser un tenedor y una casa una casa.

«Im Namen der Schönheit und der Kunst ist er dagegen, daß das Handwerk von wesensfremden Zwecken verballhornt werde. Er ist gegen das Kunsthandwerk»¹⁵⁵.

(Traducción: En el nombre de la belleza y del arte, él [Loos] se opone a que la artesanía sea desfigurada por propósitos ajenos a su esencia. Él está en contra de la artesanía artística).

Loos quería aislar el arte en un templo porque el arte y la belleza solo confunden al artesano y éste debía atenerse a la realidad. Según el autor, un artesano quiere la sobriedad y embellecer los utensilios diarios es un sinsentido. Loos defiende que un utensilio no es algo arbitrario sino una sustancia que surge de una sabiduría muy antigua. Sus exigencias a la materia son inherentes y se muestran como un proceso natural.

Loos quiere la emancipación del artesano y que éste se deje llevar por su instinto natural, creando utensilios en los cuales se concentre la experiencia de generaciones.

¹⁵² IBIDEM, Tomo 2, revista 89, p. 21

¹⁵³ IBIDEM, Tomo 1, revista 29, p. 17-20

¹⁵⁴ Robert Scheu, (1873-1964) abogado, periodista y escritor. Era amigo de Adolf Loos.
<https://www.deutsche-biographie.de/sfz111816.html>

¹⁵⁵ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 5, revista 283-284, p. 29

El arte era algo sagrado para él y por eso no se podía aplicar a los objetos diarios. Esto lo había aprendido en los Estados Unidos donde vivió el choque entre tecnicismo y tierra salvaje. Para Loos el estilo tenía que ser creado en la mente y para conseguirlo se despojó de todo lo aprendido en las instituciones alemanas. Para Scheu esto no representó un camino negativo, sino que declaró:

«Es wäre unfaßbar, wie aus dieser einfachen Negation eine solche Fülle von Schönheit fließen könnte, wie es bei Loos der Fall ist, wenn nicht große Positivitäten dahinterstünden»¹⁵⁶.

(Traducción: Sería inconcebible que de esta sencilla negación pudiera fluir tanta abundancia de belleza, como sucede en el caso de Loos si no hubiese un gran espíritu afirmativo detrás de ella.)

Lo que caracteriza los trabajos de Adolf Loos son la lógica, la economía, la utilidad y el material. Su lógica es creativa en lugar de desolación; la economía no supone escasez sino belleza. Sus obras son autenticidad material y una total ausencia de ornamentación, donde rige la simplicidad. La composición se aprecia donde los materiales se deben subordinar a una utilidad. La lógica y la economía solo son fuerzas sirvientes y la solución del problema requiere una soberanía elevada¹⁵⁷.

En relación con esta problemática sobre la ornamentación, ampliamente tratada por Kraus, éste expone:

Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, dass zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und das in diesen Unterschied erst die Kultur Spielraum hat. Die andern aber die Positiven teilen in solche die die Urne als Nachttopf und die den Nachttopf als Urne gebrauchen¹⁵⁸.

(Traducción: Adolf Loos y yo, él de forma literal, yo de forma lingüística, no hemos hecho nada más que mostrar que hay una diferencia entre una urna y un orinal y en esta diferencia empieza aparecer el espacio para la cultura. Los otros, los positivistas, se dividen entre los que utilizan la urna como orinal y los que utilizan el orinal como urna.)

¹⁵⁶ IBIDEM, Tomo 5, revista 283-284, p. 33

¹⁵⁷ IBIDEM, Tomo 5, revista 283-284, p. 25-27

¹⁵⁸ IBIDEM, Tomo 6, revista 389-390, p. 37

Joseph Maria Olbrich

A principios del año 1900 se había producido un cambio en relación con los equipamientos de los interiores en Viena. Ya no predominaban los diseños de Sandor Jaray sino los de Joseph Maria Olbrich. Estos cambios de estilo fueron muchas veces el resultado de una valoración económica de gente con poco conocimiento artístico, pero con mucho capital. Para la elección se dejaron guiar por la prensa y por el valor de las obras. Era una inversión donde el estilo era lo menos importante¹⁵⁹.

Aunque Kraus criticó muchas veces las obras de Olbrich, le adjudicó una notable habilidad para la ornamentación, conservada del taller de su padre, pero no veía una originalidad deslumbrante¹⁶⁰.

Olbrich no solo se dedicó al diseño de interiores y a la arquitectura, también realizó escenarios para el teatro que a menudo ni gustaron a los espectadores, ni a Kraus que tildó estos diseños de falsa Secesión.

En la arquitectura Kraus tampoco le otorgó a Olbrich ni pensamiento ni facultades artísticas¹⁶¹.

Josef Hoffmann y Koloman Moser

Otros dos arquitectos que se dedicaron sobre todo al interiorismo fueron Josef Hoffmann y Koloman Moser. Estos se habían apropiado del diseño interiorista en Viena y habían desbancado a todos los demás diseñadores de grandes proyectos. Hoffmann realizó sus diseños con severidad constructiva mientras que Moser lo hizo con exuberante fantasía. Ambos tampoco se liberaron de la crítica satírica por parte de Kraus¹⁶².

Kraus se quejó de la exuberante ornamentación en sus lenguajes¹⁶³ y calificó los diseños de Hoffmann de decoración miserable¹⁶⁴.

Sandor Járay

En un artículo de junio de 1901 Kraus elogió al diseñador Sandor Járay por los diseños de los interiores en el estilo artesanal inglés y esto se repitió en diferentes artículos y citas textuales. De Sandor Járay declaró que sus diseños eran un lenguaje ilustrativo:

¹⁵⁹ IBIDEM, Tomo 1, revista 29, p. 16

¹⁶⁰ IBIDEM, Tomo 2, revista 69, p. 16

¹⁶¹ IBIDEM, Tomo 2, revista 81, p. 12

¹⁶² IBIDEM, Tomo 2, revista 59, p. 20

¹⁶³ IBIDEM, Tomo 6, revista 384-385, p. 4

¹⁶⁴ IBIDEM, Tomo 8, revista 577-582, p. 33

«*Wohin das Auge fällt, erblickt es alles, was nothwendig und schön ist...*»¹⁶⁵.

(Traducción: Allí dónde mira el ojo, ve todo lo que es necesario y bello...)

Aunque a Kraus le gustó este estilo también tuvo sus reticencias respecto al diseñador:

«*Man sieht es diesem Räume an, dass sein Schöpfer gewohnt ist, nur für die oberen Zehntausend zu schaffen. Es wäre interessant, einmal zu erfahren, ob Jaray imstande ist, auch bescheidenere Räume, zum Beispiel für den Mittelstand, auszuführen*»¹⁶⁶.

(Traducción: En estos espacios se puede apreciar que el creador está habituado a trabajar para clientes de alto nivel. Sería interesante ver si Járay también está capacitado para realizar espacios más modestos, como por ejemplo para la clase media.)

Otto Wagner

El arquitecto Otto Wagner empezó realizando obras en el estilo que se aplicó en la Ringstrasse con mucho historicismo y elementos clásicos. Después entró en el Secesionismo para finalmente encontrar un estilo funcional que expresó con su frase más famosa: «*artis sola domina necessitas*»¹⁶⁷. (Traducción: El arte solo está dominado por la necesidad). En esta última fase dejó de aplicar la exuberante ornamentación¹⁶⁸.

En los últimos años del Secesionismo se quería abandonar esta exaltación decorativa en los círculos artísticos para volver otra vez a pensamientos honestos y constructivos. La fuente y su guía para este propósito fue el maestro Otto Wagner¹⁶⁹.

Adolf Loos

Timms especifica en su libro las influencias que Adolf Loos había recibido. Loos reconoció influencias sobre todo de las últimas obras de Wagner como también del arquitecto teórico Gottfried Semper¹⁷⁰. En el ámbito literario fue Nietzsche quien le marcó con su escrito sobre la mascarada estilística¹⁷¹.

En la revista *Die Fackel* no existen muchos artículos de Loos, pero Timms nos revela que mucha información sobre este arquitecto proviene de la correspondencia que

¹⁶⁵ IBIDEM, Tomo 2, revista 79, p. 22

¹⁶⁶ IBIDEM, Tomo 2, revista 79, p. 22-23

¹⁶⁷ IBIDEM, Tomo 1, revista 30, p. 16

¹⁶⁸ IBIDEM, Tomo 3, revista 125, p. 24

¹⁶⁹ IBIDEM, Tomo 2, revista 56, p. 23

¹⁷⁰ Gottfried Semper, (1803 – 1879), alemán, arquitecto y teórico del arte
https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Gottfried_Semper

¹⁷¹ TIMMS, E. 1990, p.135

mantuvo Kraus con Sidonia Nedharney especialmente durante la primera guerra mundial¹⁷².

Kraus elaboró una defensa de la edificación en el Michaelerplatz realizado por Loos en un único artículo extenso, publicado en *Die Fackel*. Era un edificio para el comercio y la vivienda en la parte baja del cual se estableció la tienda de Goldmann & Salatsch, un establecimiento de ropa de alto standing para hombres.

En este escrito Kraus defendió la utilidad contra la mediocridad y contra el revuelo que creó esta arquitectura sobria y sin ornamentación. La sociedad de Viena estaba completamente en contra de esta construcción e intentó detenerla por todos los medios. Kraus le asignó a la sociedad vienesa una falta de ideas afirmando que solo vivía de la tradición y la Secesión.

El edificio se terminó y lo único a lo que se obligó a los propietarios de las viviendas fue colocar unas jardineras colgantes delante de las ventanas para aplicar una cierta ornamentación¹⁷³.

Loos rechazó la ornamentación en la arquitectura como Kraus en la lengua. Los elementos que él aplicó en sus obras encajaban en sus diseños. Si él integraba columnas, estas tenían su significado en el diseño integral del edificio y no las aplicó de forma confusa como la Secesión.

¹⁷² IBIDEM, p. 132

¹⁷³ KRAUS, K. 1968-1976, Tomo 2, revista 313-314, p. 4-6

CONCLUSIÓN

Die Fackel era y es una obra monumental que elaboró Karl Kraus durante los 37 años de existencia. Ésta contiene aproximadamente 23.000 páginas repletas de artículos de diferente índole. En relación con el volumen de la revista Kraus publicó pocos artículos relacionados a la temática de este trabajo, aunque algunos temas como el diseño es muy importante para la época. Kraus se interesó mucho más por el teatro y la música, acerca de los cuales se pueden encontrar infinidad de artículos. Además, los artículos sobre la temática del trabajo se ciñen muchas veces a una crítica textual, a la crítica del emplazamiento u otro hecho que deja al lector sin una respuesta clara. Muchas afirmaciones que se pueden leer en la bibliografía secundaria sobre el arte provienen de la amplia correspondencia que mantuvo Kraus con diferentes personajes importantes de la época, pero no son manifestadas en *Die Fackel*.

Kraus es principalmente lenguaje y se expresa con él en todos los temas tratados en *Die Fackel*. En este lenguaje aplica sus manifestaciones tales como el origen, la naturaleza y la exclusión de la ornamentación en los ámbitos que aborda. Estos son los pilares que atraviesan toda su obra.

El origen y la fuerza creativa de la naturaleza provienen de la voluntad de Schopenhauer que era referente tardo-romántico, muy típico de su época que impuso su influencia. En este sentido Kraus era un conservador que venía de la época pasada, pero en la crítica del periodismo iba muy avanzado a su tiempo y era innovador. El reproche a la ornamentación y su correspondiente desfiguración mostró su modernidad en este fin de siglo.

Aunque la crítica por parte de Kraus es omnipresente, definir su posicionamiento artístico es muchas veces un trabajo arduo. En el arte su crítica se dirige sobre todo hacia los críticos de arte como Hermann Bahr o Ludwig Hevesi por su forma de escribir o la superficialidad de la crítica utilizada. Pero en muchas de estas críticas Kraus no definía su postura referente a una obra y la forma satírica de escribir dificultan aún más el entendimiento y el mensaje se diluye a menudo en ambigüedad.

Por otra parte, podemos encontrar ensayos interesantes sobre el arte en general, sobre artistas y otros aspectos. Se encuentran en artículos escritos por colaboradores que muestran un posicionamiento más concreto en las artes y estilos. Por el simple hecho de estar publicados en su revista, entendemos que Kraus estaba alineado con el contenido de los colaboradores y algunas veces hasta se puede corroborar este hecho en artículos donde él mismo afirma este alineamiento.

A partir de 1911 Kraus dejó estas colaboraciones y todos los artículos fueron elaborados únicamente por él. Solo las cartas de los lectores fueron publicadas y muchas veces contestadas. También se puede notar que a partir de este momento los artículos sobre la temática propuesta disminuyen o como mucho publicó algunos artículos sobre arquitectura que se alargan hasta 1921.

En toda la revista *Die Fackel* Kraus se muestra muy enigmático y de difícil entender. Comprender el sentido profundo de los escritos de Kraus es muy difícil y diferentes referencias de autores también confirman esta dificultad. La obra de Kraus es extremadamente extensa y en este trabajo solo se ha podido mostrar una parte muy limitada en relación con la temática propuesta.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, W. 2011. *Gesammelte Werke II, Kraus*, Verlag Zweitausendeins, Frankfurt.
- CASALS, J. 2015. *Afinidades vienesas, Sujeto, lenguaje, arte – Karl Kraus*. Editorial Anagrama, Barcelona
- KRAUS, K. 1968-1976, *Die Fackel Band 1 – 12, 1898-1935*, Verlag Zweitausendeins, Frankfurt
- KRAUS, K. 1968, *Die Fackel 1898-1935*, Kösel Verlag München
- MARIZZI, B., MUÑOZ, J. 1998. *Karl Kraus y su época*. Editorial Trotta,
- STIEG, G. 1976. *Der Brenner und die Fackel, Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus*. Otto Müller Verlag Salzburg
- TIMMS, E. 1990. *Karl Kraus, satírico y apocalíptico: cultura y catástrofe en al Viena de los Habsburgo*,