

A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos

Kenneth Frampton

38

Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.

Ich bleibe stumm;

Und sagte nicht, warum

Und Stille gibt, da die Erde krachte.

Kein Wort, das traf;

Man spricht nur aus dem Schlaf.

Und träumt von einer Sonne, welche lachte.

Es geht vorbei;

nachher war's einerlei.

Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.

Karl Kraus, leído ante la tumba de Adolf Loos, el 25 de agosto de 1933

Enigma

Adolf Loos sigue siendo un enigma; cuanto más nos adentramos en sus motivos, tanto más paradójico y elusivo nos resulta su conocimiento. En este sentido, podemos compararlo a Marcel Duchamp, aunque su trabajo y sensibilidad no pueden ser más diferentes. Como el mismo Loos se esforzaba en resaltar, el *métier* [oficio] de la construcción está absolutamente desligado del arte. Ya en 1910, escribió: "Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura pertenece al arte: el túmulo y el monumento conmemorativo. Todo aquello que satisfaga una función debe ser excluido de los dominios del arte".

A pesar de esta separación categórica entre arte y utilidad, la intención empírica de Loos quedó mediatizada por la presencia latente de una compleja crítica de carácter ético. Al igual que Duchamp, que proclamó el fin de la pintura y celebró su derrota con las ambiguas imágenes, en parte abstractas, en parte figurativas de su *Gran Vidrio*, 1915-1923, la obra de Loos, tanto la escrita como la construida, es testimonio de una ruptura en la historia que no es posible superar ni mucho menos comprender. Podemos afirmar que, aunque él mismo nunca se expresara en semejantes términos, mientras Duchamp creaba la postrera *pintura antipintura* Loos teorizaba una especie de arquitectura antiarquitectura. Para Loos, el arte, opuesto tanto a arquitectura como a construcción oscilaba entre la subversión y la conmemoración.

La ostensible exclusión tanto de lo icónico como de lo iconoclasta en su trabajo, no fue obstáculo para que sus interiores resultaran, a la vez, radicales y tranquilizadores, de modo que, al tiempo que representaban el confort y decoro burgueses, estaban cuajados de inexplicables incoherencias. Se puede decir que estas disonancias aparecían con la suficiente frecuencia como para constituirse en los ocultos invariantes de la *Innerarchitektur* de Loos, aún más que su su *palette* [muestrario] de materiales y acabados preferidos que se han interpretado como la característica principal de su estilo *bricolé* [artesano]. Entre estos últimos destacan los enfáticos techos de vigas de madera vista de inspiración Richardsoniana, junto con la inevitable chimenea de cuerpo y hogar de ladrillo, a parte de los revestimientos de esmalte blanco y el uso de reproducciones vaciadas en yeso de frisos históricos. También está su conocida inclinación al uso de finísimos placados de piedra -como una especie de *papel pintado* permanente (el más barato en su opinión)- y su curiosa obsesión por los espejos y vitrinas. A pesar de ser éstos, precisamente, lo elementos de los que surgen las disonancias no son, en sí mismos, la fuente de efectos perturbadores. En realidad, estas extrañas discordancias nacen de una serie de pequeñas incoherencias, la primera de las cuales podemos decir que aparece en el propio apartamento de Loos, de 1903, donde la ausencia de bandas de ladrillos al sardinel de medio pie en la fábrica de ladrillo visto de la chimenea, junto con el espesor de las llagas del mortero, sólo pueden justificarse mediante dos hipótesis. La primera de ellas, es que el método de Loos de diseñar los detalles *ad hoc* a pie de obra era, en cierto sentido, artísticamente incompetente, una hipótesis difícil de mantener debido a la evidentemente alta calidad de la construcción y acabados en el total de su producción, por no mencionar su confesado compromiso con la recuperación y refinamiento de la artesanía tradicional. La segunda explicación es que Loos quiso hacer una sutil y, a pesar de ello, subversiva declaración a través de, en este caso, la ausencia de acabados en las uniones o la crudeza de las llagas en sí mismas.

Dejando a un lado estos relámpagos de ostentación cortesana, el paradigma básico de lo doméstico en Loos era la bucólica

In Spite of the Void: The Otherness of Adolf Loos

Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.

Ich bleibe stumm;

und sage nicht, warum.

Und Stille gibt es, da die Erde krachte.

Kein Wort, das traf;

man spricht nur aus dem Schlaf.

Und träumt von einer Sonne, welche lachte.

Es geht vorbei;

nachher war's einerlei.

Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.

Karl Kraus, read at the tomb of Adolf Loos. August 25, 1933

Enigma

Adolf Loos remains an enigma; the more we dwell on his motives, the more elusive and paradoxical his achievement appears. In this respect, he may be compared to Marcel Duchamp, although his work and sensibility could not have been more different. As Loos himself was at pains to point out, the *métier* of building is far removed from that of art. As he wrote in 1910, "Only a very small part of architecture belongs to art - the tomb and the monument. Everything else that fulfills a function is to be excluded from the realm of art".

Notwithstanding this categorical separation between art and utility, Loos's empirical approach nonetheless remained mediated by the latent presence of a complex ethical critique, so that like Duchamp, who proclaimed the end of painting and celebrated its demise in the ambiguous, part abstract, part figurative images of his *Large Glass* of 1915-23, Loos's oeuvre, both written and built, testifies to a historical break that cannot be overcome, let alone understood. One may argue that just as Duchamp created the ultimate *antipainting painting*, so Loos hypothesized a kind of antiarchitecture architecture, although he never once

expressed himself in such terms. For Loos, art, as opposed to either architecture or building, oscillated between *subversion* and *commemoration*.

Yet despite the ostensible exclusion of both the iconoclastic and the iconic from his work, his interiors were at once radical and reassuring, so that while they epitomized bourgeois comfort and decorum, they were at the same time permeated throughout with one inexplicable disjunction after another. One may say that these dissonances occurred with sufficient frequency as to constitute the hidden motivation of Loos's *Innenarchitektur* even more so than his preferred *palette* of materials and finishes that have been seen as characterizing his *bricolé* style. Prominent among the latter are the overemphatic half-timbered ceilings of Richardsonian inspiration, together with the inevitable brick chimney-breast and inglenook; as well as the much lighter, white-enameled wainscoting, together with the use of plaster-cast reproductions of historical friezes. There is also his well-known penchant for applying very thin stone revetment, like a kind of permanent wallpaper (the cheapest, in his opinion) and his curious obsession with mirrors and vitrines. Yet



Foto M. Krischanitz.

1. Looshaus en la Michaelerplatz. Viena 1909-11. (Estado actual).

although these are indeed the elements out of which the dissonances arise, they are not, in themselves, the source of the alienating effects. Instead these uncanny discords occur through a series of disjunctions, the first of which may be said to appear in Loos's own apartment, dating from 1903, where the absence of soldier courses in the exposed brickwork of the chimney, together with the thickness of the mortar joints, can only be accounted for by two hypotheses. The first of these is that Loos's *on site*, ad hoc method of detailing was in some sense artistically inept, a hypothesis that cannot be generally sustained owing to the high-quality construction and material finish evident in his work as a whole, not to mention his self-proclaimed commitment to the revival and refinement of traditional craft. The second explanation is that Loos wished to make a subtle yet nonetheless subversive statement through, as in this instance, that absence of a finishing seam or the crudity of the joints themselves.

Flashes of courtly ostentation aside, Loos's basic domestic paradigm was the bucolic *Heimat* translated through the Anglo-Saxon Arts and Crafts ideal, and yet this

received type was always reinterpreted with a certain sense of falsity. Thus, in the living room of his own apartment the black metal hood (of Austrian origin) sweeps down clumsily over the hearth, thereby disrupting the formal unity of the chimney-breast. Moreover, the top of this same grotesquely tapering from seems to be wedged awkwardly between the joists of the ceiling, as though it were an afterthought. The maladroit combination is compounded by the coarse texture of the bricks themselves, which contrast violently with the delicately riveted seams of the hood.

Aside from simple ineptness, what other interpretation may we put on Loos's mentions at this juncture? Cannot an indication be found in the essay *Architecture* of 1910 in which he distinguishes, in ontological terms, between a dwelling and a work of art - above all, the well-known passage in which he argues that the house is conservative and the work of art revolutionary?

Camera obscura

For all his categorical distinction between architecture and art, Loos's domestic interiors were simultaneously both *houses* and *works of art*, so that while these might well

appear to represent the cozy paraphernalia of the typical Anglo-American home, to the initiated or hypersensitive (by whom Loos was surrounded) they signified the opposite, namely the impossibility of returning to traditional culture in an uprooted age. Loos's subtle dissonances served to deny, as in his own apartment, the compensatory illusions of the typical Jugendstil or Arts and Crafts house, as satirized in his parable *The Story of the Poor Rich Man* of 1900. Consciously or otherwise, Loos seems always to have tried to temper the aura of coziness and stability with an underlying feeling of alienation and unreality. This must have been what Ludwig Hevesi had in mind when he wrote in 1907, *In photographs his rooms don't look good. The people living in them don't recognize them. That is because space is not drawn but experienced... What has been conceived in one art does not come out in another.*

This antiphotogenic quality was conceded by Loos himself three years later, although from him the distortions of the camera were more important for what they concealed, namely the three-dimensionality of the space, than for what they revealed about its inherent dissonance. As he put it, *It is*

Heimat [patria], interpretado a través del ideal anglosajón de *Arts and Crafts*, aunque siempre conservó un cierto sentido de falsedad al tratar este prototipo heredado. Así, en el salón de su propio apartamento la chapa metálica de color negro (de origen austriaco) que cubre el tiro de la chimenea se pliega torpemente sobre el hogar rompiendo la unidad formal de la chimenea. Además, la parte superior de esta grotesca forma convergente se embute, de manera extraña, entre las viguetas del techo, como si fuera un elemento añadido a última hora. La inhábil combinación se completa con la textura rugosa de los ladrillos que contrasta violentamente con las uniones delicadamente ribeteadas de la mampara.

A parte de la simple ineptitud, ¿qué otra interpretación podemos dar a las intenciones de Loos en esta coyuntura? ¿No encontraremos acaso, una indicación en el ensayo *Arquitectura* de 1910, en el que distingue, en términos ontológicos, entre vivienda y obra de arte (sobre todo en el bien conocido pasaje en el que afirma que la casa es conservadora y la obra de arte revolucionaria)?

Cámara Oscura

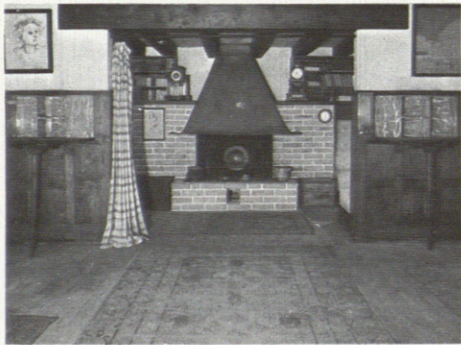
A pesar de esta categórica distinción entre arquitectura y arte, los interiores domésticos de Loos eran, simultáneamente, viviendas y objetos de arte, de modo que mientras podían aparecer como representantes de la acogedora parafernalia del típico hogar angloamericano, para los iniciados o hiperestésicos (de los cuales estaba rodeado Loos) significaban a un tiempo, lo contrario; es decir, la imposibilidad de volver a la cultura tradicional en una época desarraigada. Las sutiles disfunciones de Loos sirvieron para negar, como en su propio apartamento, las ilusiones compensatorias de la típica casa *Jugendstil* o *Arts and Crafts*, que satirizó en su parábola *La historia de un pobre hombre rico* de 1900. Conscientemente o no, Loos parece haber tratado siempre de atemperar el halo de recogimiento y estabilidad con un sentimiento subyacente de enajenación e irrealidad. Esto debía pensar Ludwig Hersei cuando escribió en 1907. *"En las fotografías sus habitaciones no parecen buenas. La gente que vive en ellas no las reconoce. Esto es así porque el espacio no puede ser*

dibujado sino sólo experimentado... Lo que se concibe desde un arte no puede expresarse en otro". El propio Loos reconoció esta antifotogenia tres años más tarde, aunque para él las distorsiones de la cámara eran más importantes por lo que escondían, es decir, la tridimensionalidad del espacio que por lo que revelaban sobre las mencionadas dislocaciones. Como él decía: *"Es para mí el mayor motivo de orgullo que los interiores que yo he creado resulten totalmente inefectivos en fotografía. Debo renunciar al honor de que se me publique en las revistas de arquitectura. Se me ha negado, por tanto, la satisfacción de ver alabada mi vanidad".* A pesar de ello, parece haber tenido una poco común conciencia de las posibilidades de la fotografía como medio expresivo, a caballo entre la ilusión y la realidad, como puede indicar su uso sorprendente mente temprano del fotomontaje, sobre todo su superposición del retrato de Peter Alsenberg sobre la representación *real* del interior del Bar Kärtner. El desprecio de Loos por la ilusión figurativa, tanto arquitectónica como fotográfica no le impidió explotar la capacidad del espacio ilusorio para cotejar la autenticidad de lo real. Tristan Tzara parece haber sugerido este deliberado interés antifotogénico en su alabanza de Loos, aparecida en 1930 como parte de una *Festschrift* [Miscelánea] en su honor. Tzara escribió: *"Me sumo al homenaje que dirigen ustedes a Adolf Loos, quien, a través del desasosiego, ha encontrado la posibilidad de la claridad en el centro de una actividad humana que está más cerca del sol, de las tempestades exteriores e interiores que de lo social; este gran arquitecto, el único hoy en día cuyas producciones no son fotogénicas, cuya expresión se debe a su profundo saber y no a los medios empleados para lograr ilusorias bellezas."*

Speculum

El uso de espejos tanto reales como virtuales ocupa en el trabajo de interiores de Loos un lugar tan extraño como las disonancias surgidas de su inclinación al bricolaje.

El espejo virtual aparece por primera vez de manera intencionada en el dormitorio- salón-sala de música de planta abierta que Loos realizó para Willy Hirsch en Pilsen en 1907. Encontraremos una ilusión similar en la sala de Hans Brummel



2.

2. Apartamento de A. Loos. 1903.

*my greatest pride that the interiors which I have create are totally ineffective in photographs. I have to forgot the honor of being published in the various architectural magazines. I have been denied the satisfaction of my vanity. Nonetheless, he seems to have remained uncommonly aware of photography as an expressive medium, suspended, as it were, between illusion and reality, as his remarkably early use of photomontage would indicate - above all his superimposition of Peter Altengerg's portrait over a real representation of the interior of the Kärtner Bar. Loos's distaste for representational illusion in both architecture and photography did not prevent him from exploiting the capacity of illusionistic space to challenge the authenticity of the real. That Loos's antiphotogenic approach was conscious seems to be suggested by Tristan Tzara in his appraisal of Loos, which appeared in 1930 as part of a *Festschrift* honoring Loos. Tzara wrote, *In associate myself with the homage that you address to Adolf Loos, who through uneasiness has seen a human possibility for clarity in the hub of social activity that is colsest to the sun, to exterior and interior squalls -this great architect, the only one today whose**

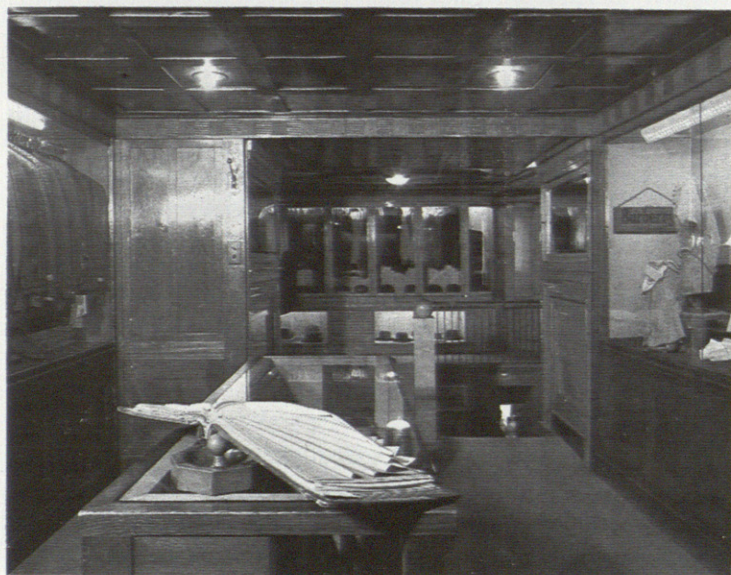
realizations are not photogenic and whose expression amounts to a profound school and not to a means for attaining illusory beauties...

Speculum

The use of virtual and actual mirrors occupies as strange a place in Loos's interior work as do the dissonances brought about by his penchant for the *bricolage*. The virtual mirror first occurs as a conscious intent in Loos's open-planned sleeping- living-music room realized for Willy Hirsch in Pilsen in 1907. A similar illusion is to occur in the Hans Brummel living suite completed in the same town twenty-one years later. In both instances, Loos uses a system of parallel wall planes and freestanding pilasters entirely faced in polished stone in order to create a virtual or *false* mirror within the space. He seems to have stumbled on this effect somewhat earlier, in the Schwarzwald apartment, realized in Vienna in 1905. In this instance, the mirror effect was heightened by real mirrors, which, in reflecting each other through an actual opening, served to engender a continuous oscillation between illusion and reality; that is, the observer was



3.



4.

3. Piso para Willy Hirsch. Pilsen. 1929.

4. Camisería Knize. Viena. 1909-13.

terminada en la misma ciudad veintiún años más tarde. En los dos casos, Loos usa el sistema de paredes paralelas y pilares aislados completamente revestidos de piedra pulida para crear en este espacio un espejo ilusorio o falso. Al parecer, el descubrimiento de este efecto, se remonta al apartamento Schwarzwald, realizado en Viena en 1905. En este último, el efecto especular era aún más intenso debido a la presencia de espejos reales, que, reflejándose el uno en el otro a través de una abertura, servían para engendrar una continua oscilación entre ilusión y realidad; es decir, el observador resultaba repetidamente engañado al pensar que lo que en realidad era vacío, era un espejo, y lo que, de hecho era un espejo el vacío.

Es obvio que Loos utilizó a menudo espejos con el simple propósito de agrandar el volumen aparente como en el falso claristorio que ayuda a extender el volumen superior del Bar Kärtner (1907), pero esto difícilmente justifica su manejo de la profundidad espacial como si se tratase de un espejo como ocurre en la sala de ventas del primer piso de la sastrería Knize en Viena (1913), donde la barandilla de la entreplanta se extiende a lo largo de otras dos habitaciones adyacentes de modo que sugiere la presencia de un espejo que no existe. Sólo la vitrina que atraviesa el vano bajo de la entreplanta sirve para afirmar por encima de cualquier duda, que el espejo ilusorio es, en realidad, un hueco.

Los espejos en el trabajo de Loos tienden a combinarse con otras matizadas dislocaciones, como en el comedor de la Villa Steiner (1910) en el que una larga ventana con carpintería en cuadrícula y vidrio esmerilado aparece rasante sobre una moldura que limita el revestimiento de madera de la habitación. Bajo esta moldura y sobre el mismo eje de la ventana se encuentra un espejo de igual longitud, el cual, reflejando en parte el espacio de la habitación, establece una paradójica oposición entre la aparente transparencia del espejo y la manifiesta opacidad del cristal esmerilado. Esta condición se ve incrementada ya que la luz natural proviene, evidentemente, de la ventana y no del espejo.

Un conjunto de elementos aun más complejo y paradójico aparece en el recibido de la casa de Tristan Tzara, realizado por Loos en París en 1926. Aquí, un espejo real se intercala entre dos

repeatedly deceived into thinking that the actual void was a mirror and the real mirror a void.

It is obvious that Loos often used mirrors for the simple purpose of enlarging the *apparent* volume, as in the illusionistic clerestory that helps to extend the visible upper volume of the Kärtner Bar (1907), but this hardly accounts for his handling of real spatial depth as if it were a mirror, as in the first-floor salesroom of the Knize men's store in Vienna (1913), where a mezzanine railing extends through two adjacent spaces in such a way as to suggest the presence of a nonexistent mirror. Only a vitrine passing through the aperture below the mezzanine serves to establish beyond doubt that the illusory mirror is, in fact, an opening.

Mirrors in Loos's work also tend to be combined with other subtle disjunctions, as in the Steiner Villa dining room (1910), where a long, square-gridded window, glazed with frosted glass, lies flush on top of a dado-rail finishing to the wood paneling of the room. Beneath this rail and centered on the same axis is an almost equally elongated rectangular mirror, which, in partially reflecting the space of the room sets up a paradoxical opposition between the seeming *transparency* of

the mirror and the manifest opacity of the frosted glass. This contradiction is heightened by the fact that natural light patently emanates from the window rather than the mirror.

An even more complex and paradoxical assembly of elements occurs in the entrance hall of the Tristan Tzara House, realized by Loos in Paris in 1926. Here a real mirror mediates between two ambiguously scaled and detailed doors, so that while the mirror by virtue of its placement may readily be identified with one of the doors, we are left in doubt as to the door's operability. The result is that the mirror's illusionistic opening seems momentarily to be more real. This contradictory effect is produced by a series of subtle countermanning details, of which the following are the most evident: both the mirror and the doors sit on a baseboard, which serves to deny any potential operability; the shorter and wider of the two doors has a barely concealed surrounding frame, which argues for its status as an actual door; on the other hand, the taller, narrower, *frameless* door, situated in the return wall, insists on its capacity to open inward by virtue of being inset; however, this recession is contradicted by the fact that it too has a baseboard attached to its bottom stile,

so that once again the operability is in question. In short, one is left in doubt as to whether either door is an actual opening or merely a cupboard. Aside from all these curious factors affecting the legibility of the space, the varying heights, widths, frames, and reveals constantly cause one to the question which of the two openings is the more normative. This subtle semantic disturbance is compounded by the placement of wall-mounted tubular lights, at the same height, above the mirror and the wider door, thereby implying once again that a contradictory complementarity obtains between the two. The fact that these lights echo a pair of masks on the return wall and are set at the same datum only serves to exacerbate the ricocheting *play* of doubt throughout, the constant questioning as to what is real and what is false. This analysis is supported by the fact that, in this instance, both architect and client shared a common preoccupation with the alchemical ambiguity of the mirror, as has been remarked on by Benedetto Gravagnuolo in his recent study of Loos.

Bricolage

As we have already seen, a range of disjunctive devices

puertas de proporciones y detalles ambiguos, de modo que, mientras que el espejo, en virtud de su posición, puede identificarse con una puerta, nos queda la duda de la practicabilidad de ésta. El resultado es que la inexistente abertura del espejo parece, momentáneamente, más real que la propia puerta. Este efecto contradictorio se produce por una serie de detalles contrapuestos, de los cuales los siguientes son los más visibles: tanto el espejo como las puertas descansan sobre un rodapié que sirve para negar su posible practicabilidad. La más baja y ancha de ellas tiene un marco apenas disimulado que confirma su condición de verdadera puerta, pero por otra parte, la más alta y estrecha de las dos, sin marco y situada en la pared opuesta, insiste en su capacidad para abrirse hacia dentro por el techo de estar inserta en el nivel inferior (sin embargo, este receso se contradice con que el rodapie aparece también en la base del escalón, de modo que, de nuevo, su practicabilidad queda en entredicho). Resumiendo, uno se queda con la duda de si alguna de las puertas es un vano real o tan sólo un armario. A parte de estos curiosos factores que afectan a la captación del espacio, las alturas, anchuras, marcos y jambas variables obligan a preguntarse continuamente cuál de los dos vanos es más convencional. Esta relativa discordancia semántica se completa con la colocación de luces empotradas a la misma altura sobre el espejo y la puerta más ancha, implicando de nuevo una complementariedad contradictoria entre las dos. La contraposición de estas luces a un par de máscaras en la pared opuestas sólo contribuye a hacer más exacerbado el juego de continuas dudas de lo que es real y lo que es falso. Este análisis se refuerza porque, en este caso, tanto el cliente como el arquitecto compartían la preocupación por la alquímica ambigüedad del espejo, como ha señalado Benedetto Gravagnuolo en su reciente estudio sobre Loos.

Bricolaje

Como ya hemos visto, Loos desplegó repetidamente, todo un muestrario de ingenios distorsionantes con la intención de turbar el potencial hermetismo del interior *total*. Entre las muchas estrategias comunes en Loos podemos citar, además del espejo: los repetidos cambios en el tamaño aparente de los principales pun-

tos de atención, como la doble puerta del comedor de Leopold Goldman (1909), deliberadamente sobredimensionada; la desaparición de relaciones convencionales, como en la sala de la Casta Strasser de 1919, en la que la escalera pasa sobre la parte superior de una pequeña chimenea, negando totalmente de este modo su posición y funciones tradicionales (por no mencionar el antiarco: arco rampante que forma una bóveda sobre el propio hogar); las interrupciones de elementos normalmente continuos, como la ruptura de los frisos ornamentales de yeso por la aparición de ventanas (ejemplo también presente en la Casa Strasser); el uso de piezas de mármol de vetas contrapuestas para sugerir, bien una figura de Rorschach, - como en la falsa ventana pintada en perspectiva de la tienda Steiner Plume & Father, un recurso casi tradicional-, bien un motivo simétrico en revestimientos de gran riqueza de vetas como sucede en el mármol cipellino colocado con sus vetas violentamente contrapuestas, bordeando las paredes del apartamento Bellak (1909- 1913); la peculiar proporción adoptada por Loos en sus techos con vigas de madera en los que, las más de las veces los soportes parecen tener puntos de apoyo inadecuados y en los que los cantos de las vigas principales y secundarias son tan similares que uno llega a desconfiar en la capacidad de semejante estructura para soportar una carga importante. Sabemos que estas vigas eran, de hecho, falsas en muchos casos y fueron simplemente utilizadas por el efecto producido (una operación paradójica en el trabajo de alguien que se ha preocupado tanto de las razones éticas). Por último, los no menos importantes elementos lumínicos utilizados ambiguamente por Loos en sus, por otro lado, *gemütlich* [confortables] interiores: la pantalla dodecaédrica de cristal (una pantalla antipantalla de cristal transparente) que aparece por primera vez en el apartamento de Leopold Langer de 1901; el uso de bombillas desnudas en la Casa Steiner de 1910 y los curiosos elementos luminosos enrollados en espiral que utilizó en la oficina de contabilidad de Goldman y Salatsch.

El tiempo y lo Otro

En el fondo de todo esto se encuentra en extraño concepto que Loos tenía del Otro, *das Andere*, que aparece abiertamente

was repeatedly deployed by Loos in order to disrupt the potential hermeticism of the *total* interior. Besides the mirror, among other common Loosian stratagems one may cite the following: a sudden shift in the apparent size of the main spatial focus, as in the deliberately overscaled double doors in the Leopold Goldman dining room of 1909; an avoidance of expected relationships, as in the living hall of the Strasser House of 1919, where an open stairway passes over the top of a small chimney- breast, thereby totally denying the traditional position and function of the chimney (not to mention the *antiarch* arch that vaults over the hearth itself); interruptions of normally continuous elements, as in the rupturing of plastercast ornamental friezes by window openings, exemplified again in the Strasser House; the use of counterposed marble graining so as to effect either a Rorschach figure, as in the false perspectival picture window of the Steiner Plume and Feather Shop (1970), a device that is virtually traditional, or a countermanding pattern of strongly veined revetment, as in the violently counterchanging grain of cipollino marble that lines the walls of the Bellak apartment (1909-13); the peculiar

proportioning adopted in Loos's half-timbered ceilings, where more often than not the main beams seem to have inadequate points of bearing and the depths of the primary and secondary joists are so close as to make one disbelieve in the capacity of the structure to sustain any substantial load. We know that these beams were indeed false in many instances and were simply applied for effect-an operation that is clearly paradoxical in the work of one who was so preoccupied with ethical questions. Last but not least, mention has to be made of the ambiguous, not to say eccentric, lighting elements deployed by Loos in his otherwise *gemütlich* interiors: the dodecahedron glass lamp shade (an antishade shade in clear glass) that first appears in the Leopold Langer apartment of 1901, the use of bare lightbulbs in the Steiner House of 1910, and curious spring-coiled lighting fixtures employed in the Goldman and Salatsch accounting office.

Time and the Other

Underlying all this there is Loos's strange concept of the *Other*, *das Andere*, which appears overtly as the main title of

his short-lived newspaper of 1903. This concept seems to assume concrete form as an *absent presence* in Loos's penchant for a certain Egyptoid wooden tripod stool, first produced by Liberty in 1884. This so-called Thebes stool crops up as an incidental element in many of Loos's interiors. One cannot entirely discount the possibility that the stools were self-consciously provided by him as *props* for the publicity shots that make up the photographic record in Heinrich Kulka's standard monograph on Loos published in 1931. Here, one may surmise, is the lost Egyptian *Other*, literally returned as a transhistorical figure in Loos's Karma Villa of 1904, where it bears witness to the otherness of the Japanese window fitted within the otherwise occidental paneling of the stair hall. A related speculation surely appears in the reflections of the purist painter Amedée Ozenfant, when he chooses to see the Parisian rage for Josephine Baker in the twenties as a return of the Egyptian other in popular terms. The Karma Villa is the first occasion on which this curious Egyptoid icon appears; thereafter it turns up when one least expects it-in the Steiner Villa *Sitzzimmer*, in the Strasser House, in the Tzara House (this



Foto M. Krischanitz.

time rendered in a modified form by Loos's favored furnituremaker, Josef Veillich), and finally in Loos's apartment for Leo Brummel. What this cipher means or meant we shall never finally determine. Certainly we can see it as echoing the Egyptian theme in Schönberg's *Moses and Aaron* of 1931 or a similar theme in Freud's *Moses and Monotheism* of 1937. On the other hand, like the *malic molds* of Duchamp's *Large Glass*, these stools may be interpreted as the incarnation of ghostly agents. And while their presence or absence may be entirely fortuitous, it is surely more than just another anomaly in what are otherwise seemingly innocuous environments. May we read them as the symbol of a destroyed culture sitting, literally, in judgment on a stage that in Loos's view, was totally deprived of any culture worthy of the name?

If this stool is indeed the embodiment of the Other, then inasmuch as it is archaic and Oriental, it is also different in meaning from the subtitle of Loos's paper, which was both modern and occidental: *Ein blatt zur Einführung Abendländischer Kultur in Österreich* - a journal for the introduction of Western civilization in Austria. Are we justified in

concluding that for Loos the archaically exotic and the historically unprecedented were able to point to the same end; to a sense of time that lies outside time; to the presence, in fact, of an *other time*? One is reminded of T.S. Eliot's "If all time is totally present, all time is redeemable"

In one sense, Loos's other is, as he puts it in his essay *Culture of 1908*, "the American worker who has conquered the world. The man in overalls", or, more autobiographically, as he wrote in the first article in the inaugural issue of *Das Andere*, it was his emigré watchmaker uncle of Chestnut Street, Philadelphia, with whom he was to stay on his arrival in the United States in 1893. This Other of Loos, a new Werther as he calls him, was born on the American frontier, and the Old World had no choice but to accept his destiny, which was to create a new civilization of objective technology and the cult of the everyday. This *destiny* made itself ironically manifest in the ready-made subject matter presented by Duchamp and Francis Picabia at the famous New York Armory Show of 1913. Admittedly, their discourse would have been overly aestheticized for Loos, but surely a Loosian validation of industrial banality is there in Duchamp's

early ready-made in his *Bicycle Wheel* of 1912 and *Fountain* of 1917 (the inverted urinal, signer R. Mutt) and in Picabia's erotic play on the mirroring effect of the camera, entitled *Ici c'est ici Steiglitz, Foi et l'Amour*, of 1915.

This sensibility is surely close to that same impulse that will bring Loos to advocate, as Boris Podrecca has put it, *the same inequality for everyone*, although contrary to the Bolsheviks, who seemingly wanted to reduce all men to a proletarian condition, Loos envisages an aristocratic communism where self-denial and a moral economy would be a matter of nobility and reason - a state of appropriate deportment before the void.

Archimedian point

May take you to the shores of a mountain lake? The sky is blue, the water is green, and everything is at peace. The mountains and the clouds are reflected in the lake, as are the houses, farms and chapels. They stand there as if they had never been built by human hands. They look as if they had come from God's own workshop, just like the mountains and trees, the clouds, and the blue sky. And everything radiates



6.



7.

como título principal de su efímero periódico de 1903. Este concepto parece adoptar la forma concreta de una *presencia ausente* en la admiración de Loos por cierto taburete de madera de tres patas de origen egipcio producido por primera vez por Liberty en 1884. El llamado taburete *Tebas* aparece como un elemento incidental en muchos de los interiores de Loos. No se puede rechazar la posibilidad de que estos taburetes fueran conscientemente utilizados como reclamo publicitario a través del reportaje fotográfico aparecido en la clásica monografía de

Heinrich Kulka sobre Loos, publicada en 1931. Aquí supondremos que se trataba del perdido *Otro* egipcio, recuperado, literalmente, como figura suprahistórica en la Villa Karma de Loos de 1904. Donde el taburete atestigua la alteridad de la ventana japonesa incluida en el revestimiento, por otro lado completamente occidental, del vestíbulo del que parte la escalera.

Una elucubración en este mismo sentido aparece en las reflexiones del pintor Purista Amedée Ozenfant, cuando pretende



8.

5. Casa Horner. Viena. 1912-13 (estado actual).

6,7. Villa Karma. Vestíbulo.

8,9,10. Villa Karma. Vevey, Suiza. 1904-6.



9.



10.

ver la pasión de los parisienses por Josephine Baker en los años veinte, como la vuelta del *Otro* egipcio en términos populares. La Villa Karma es el primer caso en que aparece esta curiosa imagen. A partir de entonces, surgirá donde menos se la espera, en el *Sitzzimmer* [cuarto de estar] de la Villa Steiner, en la Casa Strasser, en la Casa Tzara (es este último caso en una forma modificada por el fabricante de muebles elegido por Loos, Josef Veillich) y finalmente en el apartamento que Loos proyectó para Leo Brummel. Lo que este símbolo significa o significó nunca podremos determinarlo. Ciertamente no se puede interpretar como un reflejo de la utilización del tema egipcio en el *Moisés y Aarón* de Schönberg de 1931 o en *Moisés y el Monoteísmo* de Freud de 1937. Por otro lado, al igual que los moldes en forma de manzana del *Gran Vidrio* de Duchamp, esos taburetes pueden interpretarse como la encarnación de agentes fantasmagóricos. Y, aunque su presencia o ausencia es completamente fortuita, son claramente algo más que otra anomalía en dichos entornos aparentes inocuos. ¿Es posible entenderlos como el símbolo de una civilización acabada, puesta, literalmente, en el banquillo de una época, según la visión de Loos, privada de cualquier cultura digna de semejante nombre?

Como quiera que este taburete es, a la vez, arcaico y oriental si resulta, de hecho, la encarnación del *Otro* entonces tiene también un significado diferente al del título del periódico de Loos que era, por el contrario, moderno y occidental: *Ein blatt zur Einführung Abendlandischer Kultur in Österreich* [Un diario para la introducción de la cultura occidental en Austria] ¿Se justifica pues que concluyamos que para Loos lo arcaicamente exótico y lo que carece de precedente histórico podría apuntar a un mismo fin: a una concepción del tiempo que permanezca fuera del tiempo; a la presencia, de hecho, de otro tiempo? Recordamos a T. S. Elliot: "Si todo el tiempo está presente por completo, todo el tiempo es recuperable". En algún sentido, el otro de Loos es, según él mismo dice en su ensayo *Cultura* de 1908, *el obrero americano ha conquistado el mundo. El hombre del mono*. O, más autobiográficamente, según escribió en el primer artículo de la edición inaugural de *Das Andere*, su tío, el relojero emigrado de Chestnut, Filadelfia, con quien hubo de convivir a su llegada a los Estados

Unidos.

Este *Otro*, el nuevo Werther, como él lo llamó, había surgido, para Loos, en la frontera americana, y el viejo mundo no tenía más opción que aceptar que realizarse su destino, crear una nueva civilización con una tecnología objetiva y culto a la vida cotidiana. Este destino se hizo irónicamente manifiesto en el artefacto presentado por Duchamp y Francis Picabia en la famosa Muestra de Armamento de Nueva York, de 1913. Admitiendo que semejante discurso se presentase en Loos de una manera más esteticista, existe claramente una concepción Loosiana de la banalidad industrial, en los artefactos de la primera época de Duchamp -en su *Bicycle Wheel* de 1912 y su *Fountain* de 1917 (un orinal invertido, firmado R. Mott) y en la obra erótica de Picabia sobre el efecto de espejo de la cámara titulada *Ici, c'est ici Steiglitz, Foi el l'amour* de 1915.

Esta sensibilidad se halla evidentemente e cercana al impulso que llevará a Loos a defender, como dijo Boris Podrecca, *la misma desigualdad para todos*, aunque, al contrario que los bolcheviques, que, aparentemente querían reducir a todos los hombres a la condición de proletarios, Loos prevé un comunismo aristocrático donde la humildad y la economía moral sean asunto de nobleza y lógica: un modo de conducta apropiado frente al vacío.

El punto de apoyo de Arquímedes

¿Me permitís guiaros a la orilla de un lago de montaña? El cielo azul, el agua clara y la paz... Las nubes y las montañas se reflejan sobre el lago como las casas, las granjas y la capilla. Parece como si nunca una mano humana las hubiera construido, como si hubieran salido directamente de Dios, como las montañas y los árboles, las nubes o el cielo azul. Todo irradia belleza y quietud.

¿Qué sucede? ¿Qué es que este grito innecesario que desgarrar el silencio? En el centro de las casas de los granjeros que no construyeron en ellos sino Dios, se levanta una villa. ¿Es la obra de un buen o de un mal arquitecto? No lo sé. Todo lo que sé es que la belleza, la paz y el silencio se han desvanecido...

Y yo me pregunto ¿por qué será que todos los arquitectos, buenos o malos, profanan el lago? El granjero no lo profana. Y

beauty and quiet...

What is this discord, which like an unnecessary scream shatters the quiet? Right at the center of the farmers' houses, which were not built by them, but by God, stands a villa. Is it the product of a good or a bad architect? I do not know. All I know is that beauty, peace, and quiet have been dispelled...

Thus I ask: Why is it that every architect, whether good or bad, desecrates the lake? The farmer does not desecrate it. Neither does the engineer who builds a railway on the shore, or he who draws deep grooves in the clear surface of the lake with his ship. They create in a different way...

And I ask again: Why does the architect, the good one as well as the bad one, desecrate the lake? The architect, like almost every urban dweller, has no culture. He lacks the certainty of the farmer, who possesses culture. The urban dweller is an uprooted person.

To a greater degree than the more celebrated *Ornament and Crime* of 1908, Loos's essay *Architecture*, written two years later, from which the above quotation is taken, is the single most comprehensive testament of Loos's life. Written when Loos was forty years old and in the very year in which

two of his most seminal works were finally completed, the Looshaus of the Michaelerplatz and the Steiner Villa, this essay assembles in a most consequential and succinct form the essential precepts of his critical vision. The basic arguments of this cultural critique begin from his affirmation that the historical fate of the vernacular is decided in that very moment when the unconsciously internalized values of traditional folk culture are replaced by the self-conscious aesthetic categories of the urbanized mass. Loos describes the act of building a vernacular roof and proceeds to interrogate the peasant as to its intrinsic quality. "What kind of a roof? A beautiful one or an ugly one? He does not know. It is a roof!"

From this point, Loos returns us to a consideration of the alienated and hence *uncultivated* condition of the deracinated urban middle class, that is to say, exactly that class from which the majority of architects are drawn. Loos describes the consequences of this uprooted condition in the following terms:

By culture I mean that balance of man's inner and outer being which alone guarantees rational thought and action. I

am due to give a lecture entitled: "Why do the Papuans have a culture and why do the Germans lack one?"

Mankind's history has yet to record a period without culture. The creation of a such period was reserved for the urban dweller during the second half of the nineteenth century. Until then the development of our culture had remained in a state of flux. One obeyed the command of the hour and did not look forward or backward.

But then false prophets appeared. They said: "How ugly and cheerless our life is". They brought everything together from all cultures and said: "Behold that is beauty: You, however, have lived in pitiful ugliness".

Here, in a single insightful passage, the fundamental contradiction of the term *applied art* is ironically exposed. The rest of his argument then follows as a series of corollaries. The first of these returns to the programmatic theme of *Ornament and Crime*, namely that "The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from the object of daily use." One should note in this regard Loos's awareness of the hierarchical differences separating one object from the next, an insight that led him, in practice, to

tampoco el ingeniero que construye una vía de tren en su orilla, ni el que dibuja con su barco surcos profundos en la clara superficie del lago. Ellos crean de un modo diferente.

Y me pregunto ¿por qué será que todos los arquitectos, buenos o malos, profanan el lago? El arquitecto como casi todos los habitantes de las ciudades, no tiene cultura. Carece de la certeza del granjero que posee una cultura. El habitante de la ciudad es una persona desarraigada.

Aún más que el celebrado *Ornamento y delito* de 1908, el ensayo *Arquitectura* que Loos escribió dos años más tarde, y de donde se ha tomado la cita anterior, constituye el único testimonio claramente comprensible de la vida de Loos. Escrito cuando Loos tenía cuarenta años y en el mismo año en que se completaron dos de sus trabajos más fecundos (La Casa Loos en Michaelerplatz y la Villa Steiner), el ensayo reúne de una forma clara y consecuente los preceptos esenciales de su visión crítica. Los argumentos básicos de esta crítica cultural parten de su afirmación de que el destino histórico de lo autóctono está sentenciado desde el mismo momento en que los valores, inconscientemente interiorizados, de la cultura tradicional popular son reemplazados por las categorías, conscientemente esteticistas de la masa urbana. Loos describe el acto de levantar un tejado tradicional y pregunta al campesino cuál es su peculiaridad. ¿Qué tipo de tejado es? ¿bonito o feo? No lo sabe. ¡Es un tejado!

Desde este punto, Loos nos trae de nuevo la reflexión sobre la condición alienada y por tanto inculta de la desarraigada clase media urbana, es decir, precisamente la clase de la que surgen la mayoría de los arquitectos. Loos describe las consecuencias de este desarraigo en los siguientes términos:

Por cultura entiendo el equilibrio entre el ser interno y externo del hombre que garantice el pensamiento y acción racionales. Debo leer una conferencia llamada: "¿Por qué los paupanes poseen una cultura y los germanos carecen de ella?"

La historia de la humanidad aún no ha presenciado un periodo sin cultura. La creación de semejante época estaba reservada al habitante urbano de la segunda mitad del siglo XIX. Hasta entonces, el desarrollo de nuestra cultura había sido ininterrumpido. Se obedecía al mandato del momento sin mirar hacia atrás o hacia

adelante.

Pero entonces, los falsos profetas. Decía: ¡Qué fea y sombría es vuestra vida! Reunieron elementos de todas las culturas y exclamaron: "Mirad, esto es bello, en cambio vosotros, habéis vivido en la más lamentable fealdad!"

En este simple pero introspectivo párrafo se expone irónicamente la contradicción fundamental del término *Applied Art*. El resto de la exposición continúa con una serie de corolarios. El primero de los cuales vuelve al tema programático de *Ornamento y Delito*, es decir, *La evolución de la cultura es sinónimo de la progresiva desornamentación de los objetos cotidianos*. Se observa aquí la consciencia de Loos de las diferencias jerárquicas que separan un objeto de otro, una reflexión que le llevó, en la práctica, a limitar su purificante ataque al Jugendstil [modernismo] a las superficies de los objetos diarios. En realidad no estaba tan en contra del ornamento propiamente dicho como de la *invención* del ornamento en tiempos modernos. En este sentido escribió en su conclusión sobre el ornamento de 1924 *Ornament and Education*.

"Durante veintiséis años he sostenido que, con la evolución de la humanidad, el ornamento desaparecerá de los objetos de uso, esta evolución es tan continua y natural como la desaparición de la vocal final de una sílaba en el lenguaje hablado. Pero nunca pensé que los puristas forzarían este argumento hasta el absurdo de insistir en la supresión de todo ornamento".

También aquí, como en *Ornamento y delito* y en *Arquitectura* Loos extrema las diferencias entre las condiciones ontológicas de los distintos hombres, objetos y momentos de la historia. En el espectro de estas diferencias el advenimiento de la modernidad se esperaba como el de un demiurgo purificador que se dirige constantemente hacia la *música de las esferas* como las más alta manifestación del espíritu humano; hacia un estado por encima de los límites de la cultura. Al mismo tiempo, el principio de convivencia cultural -el hecho de que los hombres viven en una misma época, en periodos históricos distintos, como apuntó más tarde el escritor austriaco Hermann Broch- ha de ser aceptado, y conscientemente fomentado. Esto explica parcialmente, por qué Loos se esfuerza en distinguir entre objetos de larga y corta du-

limit the full thrust of his anti-Jugendstil, purifying drive to the surfaces of daily utensils. He was not so much against all ornament as he was against the *invention* of ornament in modern times. Thus, as he wrote in his rider on ornament of 1924, *Ornament and Education*:

For twenty-six years I have maintained that with the evolution of humanity, ornament would disappear from utilitarian objects, an evolution which is as continual and also as natural as the disappearance of the vowel from the final syllable of the spoken language. But I never thought that the purists would push this to the absurd end of insisting on the suppression of all ornament".

Here, as in *Ornament and Crime* and *Architecture*, Loos stresses the different ontological conditions obtaining moments in history. Within the spectrum of these differences the advent of modernity is seen as kind of purifying demiurge, driving constantly toward the *music of the spheres* as the highest manifestation of the human spirit, toward a condition lying beyond the limits of culture. At the same time, the principle of cultural coexistence -the fact that men live at the same time in different periods of history, as the Austrian writer

Hermann Broch was to put it later- has to be accepted and consciously maintained. This partially explains why Loos is at pains in 1924 to distinguish between objects of long and short duration and to admit to the later- to textiles, wallpaper, and female costume-the full play of transitory ornamental fashion. There is in all this a certain sexism characteristic of the Krausian circle during this period. Despite this prejudicial exception Loos remains absolutely opposed to the prospect of an overall return to the culture of ornament. Thus in 1924 he writes, "One cannot, however, reintroduce it where it has disappeared out of historical necessity. Just as man can never go back to tattooing his face". Clearly Loos is close here to Ludwig Wittgenstein's famous aphorism "What is torn must remain torn", and also to Nietzsche's phrase "Das Entscheidende geschieht trotzdem. That which happens, happens in spite of everything", taken from *Also Sprach Zarathustra*, which suggested the laconically cryptic title for Loos's second collection of essays, published in 1930 under the name *Trotzdem*.

In *Ornament and Crime* Loos distinguishes with disinterested precision between one historical condition and

the next. He writes:

My shoes are covered over and over with decoration, the kind made up of pinking and perforations. Work done by shoemaker but not paid for. I go to the shoemaker and say: "You want thirty kronen for a pair of shoes. I'll pay you forty". In this way I have raised the man to a level of happiness which he will repay me for by work and material of a quality absolutely out of proportion to the extra cost. He is happy... And then I add: "But there's one condition. The shoe must be quite plain". With that I've toppled him from the heights of contentment into Tartarus. He has less work, but I have robbed him of all his pleasure.

I am preaching to aristocrats. I tolerate ornaments on my own body if they afford my fellow men pleasure. Then they are a pleasure to me, too. I put up with the ornaments of the natives, the Persians, the Slovak peasant woman, and my shoemaker's ornaments, for these workers have no other means of reaching the heights of their existence. We have art which has replaced ornament. We go to Beethoven or Tristan after the cares of the day. My shoemaker can't. I must not take away his joy as I have nothing to replace it with. But



11. Casa Scheu. Viena. (Estado actual).

11.

ración y admite para estos últimos (telas, papeles pintados, ropas femeninas) el juego de los ornamentos transitoriamente de moda. Encontramos también en todo esto, el sexismo característico del círculo krausista. A pesar de esta perjudicial excepción, Loos mantiene su oposición absoluta a la perspectiva de una vuelta general a la cultura del ornamento. Así, en 1924 escribe: "No podemos, de ningún modo, reintegrarla una vez que ha desaparecido su necesidad histórica. Del mismo modo que el hombre no puede volver a tatuarse la cara". Claramente Loos se acerca al famoso aforismo de Ludwig Wittgenstein. *Lo que se ha rasgado, debe continuar rasgado* y también a la frase de Nietzsche *Das Entscheidende geschieht trotzdem* (lo que ocurre, ocurre a pesar de todo) tomada de *Also Sprach Zarathustra*, que sugirió el hermético título de la segunda colección de ensayos de Loos, publicada en 1930, bajo el epígrafe de *Trotzdem*.

En *Ornamento y Delito* Loos distingue con generosa precisión entre una coyuntura histórica y la siguiente. Escribe:

"Mis zapatos están cubiertos de adornos, pintas y agujeros. Tra-

bajo que realiza el zapatero sin recibir dinero a cambio. Voy al zapatero y le digo: "Usted pide treinta coronas por un par de zapatos. Le pagaré cuarenta". De este modo he llevado al hombre a un estado de felicidad tal, que me lo agradecerá con un trabajo y unos materiales de calidad absolutamente desproporcionada con mi gasto. El es feliz... Y, entonces, añado: "Pero hay una condición. Los zapatos deben ser lisos". Y de este modo lo he lanzado, desde las alturas del entusiasmo al mismísimo Tártaro. Tendrá menos trabajo, pero le he robado su único placer.

Pero yo hablo para los aristócratas. Acepto el ornamento incluso sobre mi propio cuerpo, si eso produce algún placer a los hombres que me rodean. En ese caso, también constituyen un placer para mí. Defiendo los ornamentos de los primitivos, los persas, las campesinas esclavas y los de mi propio zapatero, para estos trabajadores no existe otro medio de alcanzar una cierta elevación de su realidad. Pero nosotros tenemos el arte para reemplazar al adorno. Podemos acercarnos a Beethoven o al Tristán tras la preocupación cotidiana. Mi zapatero no puede. No debo arrebatarse su alegría pues no tengo nada que darle a cambio. Pero el que pretenda acercarse a la Novena Sinfonía y luego sentarse a diseñar un papel pintado es un delincuente o un degenerado".

Es uno de los párrafos más dialécticos que puedan encontrarse en toda su obra, Loos opone el potencial que posee el trabajo simplificado como liberador social, al erotismo sublimado de una forma ornamentada. Insiste en que aquello que es auténtico en una cultura tradicional no debe aceptarse como el arte de la desarraigada sociedad urbana. Como afirma, pensando en Joseph Olbrich, Otto Eckmann o Henry Van de Velde, ... *el adorno moderno no tiene ni descendientes, ni pasado ni futuro. Lo reciben, llenos de alegría, gentes incultas, para quienes la grandeza de nuestro tiempo es un libro tan incomprensible que lo abandonan al poco tiempo de haberlo comenzado.*

Distinciones igualmente categóricas aparecen claramente en su ensayo *Arquitectura*, donde, de una manera que recuerda a su actitud ante la fotografía, Loos distingue con una penetrante agudeza e incluso cierta envidia entre el trabajo del dibujante y el arte del arquitecto. *El arte de la construcción*, escribe, *se ha degra-*

whoever goes to the Ninth Symphony and then sits down to design a wallpaper is either a rogue or a degenerate.

In what must be one of the most dialectical passages to be found in his entire corpus, Loos opposes the socially liberative potential of simplified production to the sublimated eroticism of ornamental form. He insists that which is authentic for the vestigial folk culture of his time cannot be condoned in the art of the deracinated metropolitan figure. As he argues, with Joseph Olbrich, Otto Eckmann, and Henry van de Velde in mind, "...Modern ornament has no forebears and no descendants, no past and no future. It is joyfully welcomed by uncultivated people, to whom the true greatness of our time is a closed book and after a short while is rejected."

Similar categorical distinctions are evident in his essay *Architecture*, where, in a manner that is reminiscent of his attitude toward photography, Loos distinguishes with penetrating exactitude and even a certain envy between the province of the draftsman and the art of architecture. "The art of building", he writes, "has been degraded by the architect into a graphic art. The greatest number of jobs does not go to the

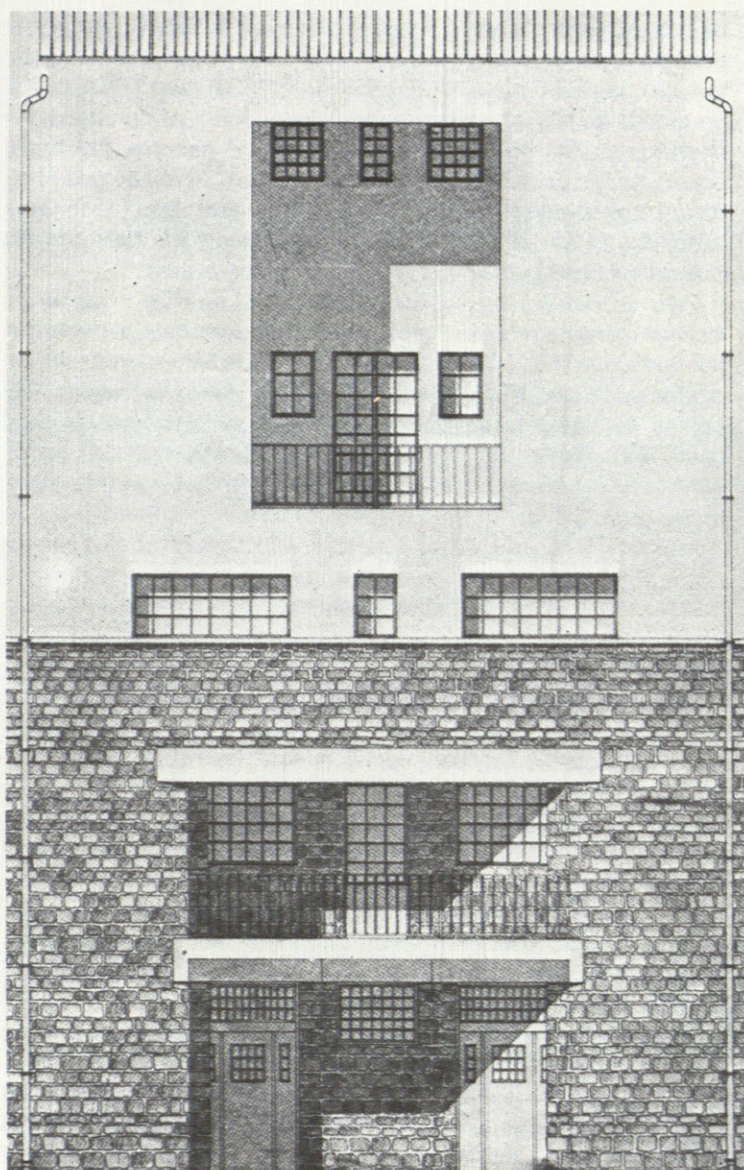
person who is the builder, but to him whose work cuts the best figure on paper. And these two are opposites". Loos perceives these poles as lying at opposite ends of a spectrum wherein graphic art precedes painting, painting precedes sculpture, and sculpture eventually leads to the threshold of architecture. This discriminatory hierarchical polemic brings Loos to remark that "The best draftsman can be a bad architect, the best architect can be a bad draftsman. The graphic arts are already required as a necessary talent at the beginning of one's choice of a career in architecture... But we are not, as yet, so cultureless that we teach a young boy poetry by means of calligraphy"

Although Loos recognized the fundamental inaccessibility of the vernacular, he nonetheless insisted on the latent presence of an authentic contemporary style, neither old nor new, a pattern made manifest through the slowly evolving agency of craftwork, through the precise traditions of masonry, joinery, shop-fitting, saddlery, shoemaking, tailoring, leather goods manufacture, coachwork, and musical instrument making. For Loos, the self-effacement afforded by the well-cut tweed suit and dinner jacket intrinsically

embodied the male style of the epoch, so what was needed at the level of architecture was an equally understated sense of deportment - a work of comparable modesty and anonymity, a dinner jacket with black rather than brass buttons.

This appeal to normative sartorial culture led Loos to the most seminal passage of his essay *Architecture*, the one wherein he distinguishes between the relatively public realm of the house and the inescapably private nature of the work of art:

The house has to please everyone, contrary to the work of art, which does not. The work of art is a private matter for the artist. The house is not. The house satisfies a requirement. The work of art is responsible to none, the house is responsible to everyone. The work of art wants to draw people out of their state of comfort. The house has to serve comfort. The work of art is revolutionary; the house is conservative. The work of art shows people new directions and thinks of the future. The house thinks of the present. Man loves everything that satisfies his comfort. He hates everything that wants to draw him out of his acquired and



13.

12. Casa de Tristan Tzara. París. 1926-27.

13. Villa Karma. Interior. Aseo.

12.

14. Villa Moller. Viena. 1928.

secured position and that disturbs him. Thus he loves the house and hates art.

Does it follow that the house has nothing in common with art and is architecture not to be included amongst the arts? This is so. Only a very small part of architecture belong to art: the tomb and the monument. Everything else that fulfills a function is to be excluded from the domain of art.

Here, in what is perhaps one of the first radical texts to point out the distance separating avant-gardist culture from popular acceptance, Loos causes us to question fundamental nature of things-not only to distinguish between the private status of art and the public status of commemorative work but also to perceive the gulf that separates the revolutionary or subversive impulse from the conservative instinct. Between these two there appears a third term, which, while never fully articulated, is surely implied by Loos. This unannounced term implicates the culture of building, which is (or rather ought to be) accepted as something apart from either art on the one hand or monumentality on the other. In all this Loos remains categorically opposed to the most popular socioaesthetic

14.



dado, a causa de los arquitectos hasta llegar a ser un arte gráfico. La mayoría de los encargos se ofrecen, no al constructor experto sino a aquel cuyo trabajo sobre el papel llama más poderosamente la atención. Ambos son seres opuestos. Loos percibe estos dos polos como extremos de un espectro en el que las artes gráficas van seguidas de la pintura y la pintura de la escultura que, en ocasiones, atraviesa el umbral de la arquitectura. Esta reflexión sobre la discriminación jerárquica llevará a Loos a afirmar: el mejor dibujante puede ser un mal arquitecto. Desde el comienzo, incluso para la elección de la carrera de arquitectura, se exigen las artes gráficas como un talento necesario... Sin embargo, todavía no estamos tan faltos de cultura que enseñemos a los jóvenes la poesía a través la caligrafía.

A pesar de que Loos reconocía lo autóctono como esencialmente inasequible, insistía en la presencia latente de un auténtico estilo contemporáneo, ni viejo ni nuevo; un modelo que se manifiesta a través de la suave influencia envolvente de la artesanía, de la precisa tradición cantera, de la ebanistería, la disposición de los escaparates, talabartería, zapatería, sastrería, manufactura del plomo, marroquinería, fabricación de coches, y de la construcción de instrumentos musicales. Para Loos, la impresión de discreción que proporciona un traje de paño bien cortado y una chaqueta de smoking encarnaban el estilo masculino de la época, por ello, era necesario, en lo que a la arquitectura se refiere, un sentido igualmente asumido de decoro, un trabajo de modestia y anonimato semejantes, una chaqueta de etiqueta con los botones negros y no plateados.

Este llamamiento a una cultura cumplidora y aseadamente trajeada condujo a Loos al pasaje germinal de su ensayo *Arquitectura*. En él, distingue entre el campo de lo relativamente público que afecta a la vivienda y la naturaleza insoslayablemente privada de la obra de arte:

"La vivienda, al contrario que la obra de arte, debe resultar agradable para todo el mundo cosa que esta última no hace. La obra de arte es asunto particular de un artista. La casa no. La obra de arte viene la mundo sin que exista ningún motivo. La casa satisface una necesidad. La obra de arte no responde ante nadie, la casa responde ante todos. La obra de arte quiere

desplazar a la gente de su estado de placidez. La casa pretende crear comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa conservadora. La obra de arte muestra nuevos caminos y piensa en el futuro. La casa se ocupa del presente. El hombre ama todo lo que satisface su comodidad, odia todo lo que pretende apartarle de su posición de seguridad adquirida y lo que le disturba. Así, ama su casa y odia la obra de arte.

¿Debe concluirse entonces que la casa no tiene nada en común con el arte y que la arquitectura no debe ser incluida entre las otras artes? Así es. Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura pertenece al arte: el túmulo y el monumento conmemorativo. Todo aquello que satisfaga una función debe ser excluido de los dominios del arte".

Aquí, en lo que constituye quizá el primer texto que señale radicalmente la diferencia que separa la cultura de vanguardia de su aceptación popular, Loos nos induce a cuestionarnos la naturaleza fundamental de las cosas: no sólo a distinguir entre el estatuto privado del arte y el público de las obras conmemorativas, sino también a percibir el abismo que separa su impulso subversivo o revolucionario del instinto de conservación. Entre ambos, aparece un tercer término, el cual, aunque nunca exhaustivamente articulado, aparece subyacente en Loos. Este término inesperado impregna la cultura de la construcción que es (o al menos, debería ser) aceptada como algo distinto tanto del arte, como de la monumentalidad. En esta situación Loos permanece categóricamente opuesto a los lemas socio-estético dominantes en su época, por ejemplo: *Arts and Crafts* o *Applied Arts*. En contra del primero por su contaminación de la artesanía con el idealismo y del segundo por la manera en que comprometía al arte con su aplicación diaria, su postura está estrechamente ligada con la filosofía moral del lenguaje del círculo krausista; sobre todo, con los escritos de Ludwig Wittgenstein y Karl Kraus. ¿En qué otro lugar del pensamientocoetáneo es posible encontrar reflejada una influencia Nietzscheana comparable en la consciencia de la hipocresía de términos como arte *aplicado* o *exportado*, término este último que constituye la tesis del *Werkbund* de Hermann Muthesius en 1914, que abandona la confusión sentimentalista inherente al lema post- prerrafaelista de sintetizar arte y artesanía? Para Loos,

slogans of his time, namely, *art and crafts* and *applied arts*. He was against the former because of its contamination of craftwork by idealism and against the latter because of the way in which it compromised art through everyday application. All of this is closely linked to the linguistic moral philosophy of the Krausian circle, above all to the writings of Ludwig Wittgenstein and Karl Kraus. Where else in the thought of this time can one find a comparable Nietzschean reflection on the hypocrisy of such terms as *applied* or *export art*, the latter being the thesis of Hermann Muthesius's German Werkbund program of 1914, let alone the sentimental confusion inherent in the post-Pre-Raphaelite slogan of synthesizing art with craft? For Loos, as for Ludwig Mies van der Rohe, who surely followed him in this, culture is the *modus vivendi* of a period as reflected in the form of the objective world, a collective creation intimately bound up with technique, deportment, quality, and convention, the substance, in times of stability, of an *architecture parlante*. As Loos put it with characteristic irony:

...The law courts must appear as a threatening gesture toward secret vice. The bank must declare: here your money

is secure... For the Chinese the color of mourning is white, for us is black. Consequently, it would be impossible for our architects to produce happy atmosphere with the color black.

Déraciné

Loos concludes his essay *Architecture* with a laconic appeal to the canon of the classical, and appeal that remains ambiguous by virtue of the distance it takes from the rules of academicism. Like Le Coubusier after him, Loos contrasted the civic instrumentality of Rome with the poetic inventiveness of the Greeks. In this, however, unlike Le Coubusier, he thought of himself as a Roman rather than a Greek; as he put it: *An architect is a mason who has learned Latin*. This sentiment led him to write in 1910, ... *The Greeks could hardly administer their cities; the Romans administered the globe. The Greeks squandered their inventiveness on the orders: the Romans wasted theirs on the plan. And he who can solve the great plan does not think of new mouldings*. In the next paragraph he adds a caveat that implies that the slowly evolving triumph of modern instrumentality has been achieved at the price of cultural disinheritance: *Ever since*

humanity sensed the greatness of classical antiquity, one common thought has unified all great architects. They think: the way I build is the same as the way the Romans would have built. We know that they are mistaken. Time, place, function, and climate milieu have upset their calculations.

For Loos the only inheritance available in his day is the legacy of the classical as it reincarnates itself in the schizophrenia of the modern, the modern that is paradoxically both the triumph of technology and the sentence of silence. As far as architecture is concerned, Loos looks back to the Biedermeier period as the last golden moment and to Schinkel as inspiration for the future. At the same time, he looks within the achievements of modern technology for a recasting of the values of the antique world. Thus he writes, *"Look at the bicycle! Does not the spirit of Periclean Athens waft through its forms?"* At the same time, he goes on to reflect that *"classical antiquity was and is the mother for all subsequent periods of culture"*. In an equally surprising association he proclaims the English engineer to be the quintessential Greek of the modern world, for as he was to recognize, *"the entire globe is covered by their*

al igual que para Mies van der Rohe, que probablemente le seguía en esto, la cultura es el *modus vivendi* de un determinado periodo tal como se refleja en la forma del mundo objetivo, una creación colectiva íntimamente ligada a la técnica, al decoro, a la calidad y lo convencional, en definitiva, la sustancia, en tiempos de estabilidad, de una *architecture parlante*. Con la característica ironía de Loos y en sus palabras:

Los tribunales deben mostrar un gesto amenazado contra el vicio. El banco debe declarar: aquí, su dinero está seguro... Para los chinos, el blanco es el color del luto, para nosotros, el negro. Así, sería imposible para nuestros arquitectos producir una atmósfera de felicidad con el color negro.

Déraciné

Loos termina su ensayo *Arquitectura* con una lacónica llamada al canon clásico, una llamada que resulta ambigua en virtud de la distancia que le separa de las reglas académicas. Como Le Corbusier haría más tarde, Loos enfrentaba el pragmatismo cívico de Roma con la imaginación poética de los griegos en sus palabras: "Un arquitecto es un albañil que ha aprendido el latín". Esta creencia le llevó a escribir en 1910 "Los griegos apenas fueron capaces de administrar sus ciudades; los romanos dirigían el mundo. Los griegos derrocharon su inventiva en los órdenes; los romanos su tiempo en la realización. Y el que puede ejecutar el proyecto no piensa en nuevas molduras". En el siguiente párrafo añade una advertencia que revela cómo el lento pero envolvente triunfo del moderno pragmatismo instrumental se ha conseguido al precio de quedar culturalmente desheredados: *Desde que la humanidad percibió la grandeza de la Antigüedad clásica, un sólo pensamiento ha unido a todos los grandes arquitectos: Construyo como los romanos lo hubieran hecho. Sabemos que se equivocaban: tiempo, lugar, clima y medio han contrariado sus previsiones*".

Para Loos la única herencia posible en su tiempo era el legado clásico en la forma en que parece reencarnarse en la esquizofrenia del arte moderno, arte moderno que, paradójicamente, es al mismo tiempo triunfo de la tecnología y la sentencia del silencio. En lo que a la arquitectura se refiere, Loos consideraba el periodo

Biedermeier como la última edad de oro y a Schinkel como inspirador del futuro. Al mismo tiempo, el examen de las conquistas de la moderna tecnología le lleva a refundir los valores del mundo clásico. De este modo, escribe: "¡Observa una bicicleta! ¿Acaso no planea el espíritu de la Atenas de Pericles en sus formas?" Y al tiempo observa: "la antigüedad clásica ha sido y es la madre de todas las culturas posteriores". En una asociación de ideas igualmente sorprendente, proclama que el ingeniero inglés constituye la quinta esencia del griego en el mundo moderno, para concluir *el mundo entero está cubierto por su cultura*.

Le Corbusier, mantendría una similar distribución cismática en su mapa anotado del *Viaje a Oriente* de 1912, cuando fuera publicado en su libro *El arte decorativo de hoy* de 1926. Nada resulta más propio de Loos que esta simplista pero crítica distribución de las variaciones locales de la cultura europea en relación con el grado de manifestación de aspectos *culturales*, *folclóricos*, o *industriales* en sus modos de producción. En la polémica cartografía de Le Corbusier, cultura (C) indica la presencia de lo clásico, y ésta, en el cambio de siglo, se reducía a ciertas capitales: París, Roma y Atenas, mientras que la cuenca del Rhur era, como en gran medida sigue siendo, el área de la industria -al igual que Berlín, si exceptuamos la presencia de Schinkel recogida por una pequeña C. No es necesario indicar cómo la presencia de la cultura folclórica se centraba, fundamentalmente para Le Corbusier en el *Oriente*, esto es en los Balcanes, norte de Grecia y Asia Menor, a pesar de la presencia de la C sobre Atenas aunque moderada por una F. Mientras que la influencia de Schinkel sobre Le Corbusier resultó escasa, no fue así la del neoclasicismo, si bien es verdad, que gran parte de ella le llegó filtrada por Wagner, Perret y Hoffman.

De más importancia para el desarrollo de la cultura purista resultó, sin embargo, el concepto Loosiano de existencia contradictoria. Sobre todo, la expectativa de una cierta complementariedad entre la producción industrial y la artesanía laboral, entre el ingeniero y el granjero, entre los dos agentes, que, al contrario, que el arquitecto, no *profanan* los lagos. Le Corbusier debió considerar afín a esta idea de *coexistencia* su mobiliario didáctico para el Pavillon de l'Esprit Nouveau,

culture".

Le Corbusier was to claim a similar schismatic legacy in the annotated map of his *Voyage d'Orient* of 1912, when this was published in his book *L'Art decoratif d'aujourd'hui* of 1926. Nothing surely could be more Loosian than this simplistic but nonetheless discriminating analysis of local variations in European culture according to the degree to which these localities manifested aspects of *cultural*, *folkloric*, or *industrial* modes of production. In Le Corbusier's cartographic polemic, culture, C, indicates the presence of the classical, so that for Le Corbusier, at the turn of the century, classical European culture was mainly restricted to certain capitals -Paris, Rome, and Athens- while the *Ruhr* was then, as now, largely the province of industry. The same code applied to Berlin, save for the delicate presence of Schinkel, recognized by a modicum of C. Needless to say, the primary domain of the folkloric, F, was largely preceived by Le Corbusier as lying in the *Orient*, that is, in the Balkans, northern Greece, and Asia Minor, although the presence of C in Athens was mediated by a touch of F. While Schinkel exercised little influence on Le Corbusier, neoclassicism surely did, however

much it may have been filtered through Wagner, Perret, and Hoffmann.

More important, however, for the subsequent evolution of the Purist culture, was the Loosian concept of contradictory coexistence -above all, perhaps, the prospect of a certain complementarity between industrial production and vernacular craft, between the engineer and the farmer, that is to say, between the two agents who, unlike the architect, did not cause the *desecration* of the lake. Something akin to this Loosian *coexistence* seems to have been intended in Le Corbusier's didactic furnishing of the Pavillon de l'Esprit Nouveau, erected for the Parisian Exposition des Arts Décoratifs of 1925. Here, the industrial and the folkloric, the I and the F, find their judicious juxtaposition, Le Corbusier following Loos's lead, almost to the letter, in combining standard Thonet bentwood furniture with leather English club armchairs, wrought-iron Parisian park seats, Peruvian pottery, and Oriental carpets. All this is encompassed by an *architecture degree zero* that is close in its rational negativity to the antiarchitectural yet vestigially classical norms embodied in Loos's canonical villas. These ties between

Loos and Purism have, surely, been undervalued in the past. The link, however, is never more evident than in the third issue of *L'Esprit Nouveau* of 1920, when the Dadaist poet-editor Paul Dermée together with Amédée Ozenfant and Le Corbusier, republished the 1913 French translation of *Ornament und Verbrechen*. Purism lay in part in the abstract classicizing tendencies of prewar Parisian culture (not to mention the Dada *ready-made* sensibility of 1913), there is little reason to doubt that the influence of Loos was decisive in refining the typologically *collagiste* approach of Purism. Prior to Le Corbusier one has to look to Loos for that unique formulation of the normative type in conjunction with an antihermetic attitude toward the juxtaposition of irreconcilable historical components. This notion corresponds to what Benedetto Gravagnuolo has termed a dilation of history -that assumption of the *simultaneous coexistence of all historically produced forms*, a discourse that comes into being because of the inescapably *collagiste* nature of all received history.

The Pavillon de l'Esprit Nouveau like Le Corbusier's Maison Cook of virtually the same date, is unicannily Loosian

levantado para la Exposición parisiense de Artes Decorativas de 1925. Allí lo industrial y lo folclórico, la I y la F, encuentran una juiciosa superposición al combinar siguiendo casi al pie de la letra la vía de Loos, los clásicos muebles de madera curvada de Thonet con sillones de piel de club inglés, los bancos de hierro forjado parisienses, la cerámica peruana y las alfombras orientales. Todo ello rodeado por una *arquitectura en grado cero* que se acerca en negatividad racional a las normas anti- arquitectónicas pero vagamente clásicas que encarnan las villas canónicas de Loos. En el pasado, sin duda no se ha tenido suficientemente en cuenta esta relación entre Loos y el purismo. Esta unión, sin embargo, alcanza su mayor grado de evidencia en la tercera entrega de L'Esprit Nouveau en la que el poeta y editor *dadá* Paul Dermée, junto con Amédée Ozenfant y Le Corbusier reimprimieron la traducción francesa de 1913 de *Ornament und Verbrechen*. Y, al mismo tiempo, que (como señala Reyner Banham) las raíces del purismo se hallan hasta cierto punto en las tendencias del clasicismo abstracto de la cultura de preguerra parisiense (por no mencionar la sensibilidad *prefabricada* de los dadaístas), no existe razón de peso para dudar de que la influencia de Loos fue decisiva al refinar la aproximación tipológicamente *collagiste* del purismo. Antes que a Le Corbusier, uno debe dirigirse a Loos para encontrar una formulación única de tipo normativo junto a una actitud antihermética frente a la yuxtaposición de componentes históricamente irreconciliables. Esta noción corresponde a lo que Benedetto Gravagnuolo ha denominado una dilatación de la historia: *la coexistencia simultánea de todas las formas producidas en la historia*; un discurso que llega a concretarse como consecuencia del carácter irremediablemente *collagiste* de toda historia recibida.

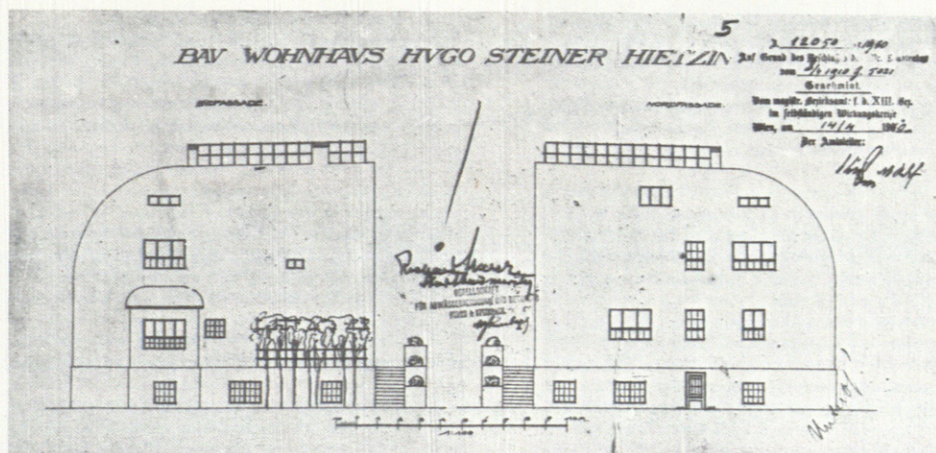
El Pavillon de L'Esprit Nouveau, como la Maison Cook de Le Corbusier, virtualmente de la misma época, es misteriosamente Loosiano todavía en otro aspecto, en que demuestra, a la letra, la distinción de Loos anti- *Gesamtkunstwerk* [anti- obra de arte total] entre *muebles e inmuebles*. Esto es, la distancia entre mobiliario móvil que un arquitecto no debe diseñar y la instalación realizada con obra que legítimamente cae dentro de su campo. Esta es la categórica división del trabajo que Loos establece en su ensayo

Die Abschaffung der Möbel [La Abolición del Mueble], de 1924, donde escribe:

"La armadura de la cama de bronce, la de hierro forjado, mesas y sillas, escalero o reclinatorio y sillas sencillas, pupitre y fumador: los artesanos (¡nunca los arquitectos!) fabrican todos ellos y todo el mundo es libre de comprarlos de acuerdo a su propio gusto o inclinación. Las paredes de la casa pertenecen al arquitecto. En ellas sigue su voluntad. E igual que con las paredes, con cualquier pieza inmóvil del mobiliario. No deben ser considerados muebles. Son parte de las paredes y no llevan la vida independiente de las vitrinas pasadas de moda".

Raumplan

El reconocimiento por parte de Loos de nuestra condición de desheredados parte del convencimiento de que ni lo local ni lo clásico continúan disponibles para las sociedades urbanas y desarrolladas del siglo veinte. Este es el sentido último de su ensayo *Potemkin's Town* de 1898, en el cual repudia las fachadas clasicistas de la Ringstrasse. Para Loos, estos palacios de alquiler *Mietspaläste*, instrumental y económicamente indiferentes debían por definición permanecer en un mundo sin cualidades. Este es el implacable destino de la moderna *Grosstadt* en todo el mundo civilizado. Un limbo cultural que llevó a Loos a inventar el *Raumplan* -plan espacial- como forma de compensar en términos reales la privatización alienante de la triunfante Metrópoli. De este modo, parece diferenciar lo decible de lo indecible y reconciliar, por elisión, las irregularidades asimétricas de los interiores locales tradicionales con las asperezas de simetría de los exteriores desnudos pese a su clasicismo. Con todo, esta oposición apenas se muestra en su primera estructura *Raumplan*, la Rufer House, terminada en Viena, en 1922. Aparece igualmente, la naturaleza del *Raumplan* en el primitivo dualismo Loosiano de los interiores, como el del apartamento de 1901, en el que Loos intenta proporcionar un solo volumen continuo para dos diferentes situaciones burguesas: la *formalidad* pública del espacio de recepción y la intimidad *privada* del hogar. Irrespetuoso con el estilo, las afinidades culturales se hacen evidentes: la afinidad clásica de *techos altos* del primero, se opone a la vernácula de



at yet another level in that it demonstrates to the the letter, Loos's anti- *Gesamtkunstwerk* distinction between meubles and immeubles- that is, his discrimination between the movable furniture that should not be designed by the architect and the built-in storage that legitimately falls within his province. This is the categoric division of labor that Loos sets forth in his essay *Die Abschaffung der Möbel* of 1924, where he writes: ... The brass bedstead, the wrought-iron bedstead, table and chairs, hassocks and occasional chairs, desk and smoking stand - all items which are made by our craftsmen in the modern idiom (never by architects!) - everyone may buy these for himself according to his own taste and inclination... The walls, of a building belong to the architect. There are rules at will. As with the wall, so with any furniture which is not movable. It must not be treated as furniture. It is part of a wall and does not lead the separate life of the old-fashioned display cabinets.

Raumplan

Loos's recognition of our invariably disinherited condition arises from his realization that neither the vernacular nor the classical remains available to the urbanized, industrialized societies of the twentieth century. This is the ultimate meaning of his iconoclastis

techos bajos del segundo. Será sólo más tarde cuando Loos empiece a articular esta distorsión y combinación volumétrica más conscientemente, en términos de cambios de niveles del suelo o de la altura del techo (cf. la Strasser House).

Mientras el neoclasicismo, en un sentido Wagneriano o Schinkeliano, se mantenga como una opción de composición para Loos, en especial en diversas villas vienesas proyectadas al principio de los años veinte, Loos va a desplazarse, tras su diseño canónico para Alexander Moisi en 1923, hacia la oposición entre frente y parte trasera en su manejo del prisma doméstico. Esto es especialmente evidente en su proyecto de villa en Croissy-sur-Seine (1924). Así como en el tratamiento de la composición de la Casa Tzara. Aunque esta oposición entre fachada y parte trasera puede resultar menos perceptible en sus casas de diseño más cúbico y monolítico como las Moller y Müller del final de los veinte, incluso allí se conserva un vestigio, particularmente en la Moller House, construida en Viena en 1928, en la que hay una ruptura entre la simetría del bloque de la fachada y las vigas para que soporten la pérgola de la terraza de atrás.

En cualquier caso, parece evidente que Le Corbusier siguió de cerca este modelo de fachada principal- fachada trasera, sobre todo en su villa para Paul Poirer de 1920 y en la Maison Cook, así como en los diferentes proyectos para la Villa en Garches de 1926 y 1927. Aunque la influencia de Loos no es inmediata en ninguno de los tres casos, queda sin embargo una misteriosa *resonancia* que no aparece en el trabajo de ningún otro arquitecto de su generación. Con toda intención, la villa en Garches tiene una fachada principal de forma asimétrica y una fachada trasera erosionada igualmente asimétrica. La similitud con Loos no termina aquí, ya que algo del *Raumplan* aparece igualmente en la organización volumétrica de la Villas de Le Corbusier. Aunque Le Corbusier no sigue a Loos en la creación de complejos y laberínticos volúmenes con múltiples desplazamientos del nivel básico del suelo, sí que juega con el espacio rotatorio y la aparición de vacíos engendrados desde dentro de los monolíticos volúmenes exteriores. Al igual que Loos, organiza conscientemente los interiores como secuencias narrativas creado *promenades architecturales* de considerable dinamismo. Más aún, en la Villa

Savoye y sobre todo en la Maison Cook, se toma un enorme trabajo para levantar el principal espacio habitable al nivel más alto de la casa como Loos había propuesto antes en la Villa Moisi. De este modo, el salón en forma de L y la terraza abierta del proyecto Moisi encuentran su reflejo en los penúltimos volúmenes de la Maison Cook, en los que la circulación sigue un movimiento ininterrumpido desde el volumen de la calle, a través de la biblioteca del entresuelo hasta la terraza del ático. En este sentido, cabe especular que Le Corbusier trataba de resolver un problema paradigmático planteado por Loos: cómo integrar el *Raumplan* local, asimétrico y privado en la forma pública del clásico prisma desnudo. La solución de este problema provocó en Le Corbusier la invención de la *planta libre* como instrumento para crear un vacío entre el prisma completo del volumen contenedor y la subdivisión del espacio interno.

Al contrario que el purista Le Corbusier, Loos fue capaz de abandonar el modelo de *prisma clásico*, de modo que aunque realizó la casa Moller y Müller de 1928 y 1930 todavía en términos monolíticos, en la Khuner House, construida en Payerback, Austria, prácticamente al mismo tiempo, permitió a las formas locales envocar algún aspecto de su primitiva autenticidad. En lo que a tipología se refiere, la Khuner House en estructura de madera es un chalet, a pesar de que aquí también la *alteridad* impide a la estructura de madera del techo mostrar un aspecto de kitsch. De este modo, aún permaneciendo fiel a la lógica de los materiales, Loos fuerza la artesanía local al límite, como puede fácilmente comprobarse por la introducción de nuevas técnicas como los grandes ventanales del piso bajo. Es lo que expresó diciendo: "*Si el progreso técnico hace posible una mejora de la forma, es necesario adoptar dicha mejora*". Las pocas casas que Loos proyectó para ambiente alpino son engañosamente simples, ya que, alejándose del modelo local, parecen sugerir una vez más que es posible articular el silencio de un mundo sin cualidades en contextos remotos y sin explotar. Quizá no haya otro ejemplo que muestre con más claridad esta oposición urbano/rural que la Villa Moisi y la Haberfeld House diseñada para Bad Gastein el año anterior. En el proyecto Bad Gastein parece como si la masa abstracta de la Villa Moisi hubiera sido literalmente colocada bajo la

essay *Potemkin's Town* of 1898, in which he repudiates the classicizing facades of the Ringstrasse. For Loos, these instrumentally and economically indifferent rent palaces, *Mietpaläste*, must by definition remain a world without qualities. This is the implacable destiny of the modern *Grosstadt* throughout the civilized world, a cultural limbo that prompts Loos to invent the *Raumplan*-plan of volumes- as a way of compensating in real terms for the alienating privatization of the triumphant Metropolis. In so doing, he seems to differentiate the *sayable* from the *unsayable* and to reconcile, through elision, the asymmetrical irregularities of the vernacular interior with the symmetrical asperities of the stripped but nonetheless classical exterior, although this opposition is hardly made explicit in the first freestanding *Raumplan* structure- the Rufer House, completed in Vienna in 1922. At the same time, the nature of the *Raumplan* reveals itself in the aboriginal dualism of the Loosian interior, as in the Langer apartment of 1901, where Loos attempts to provide, in one continuous volume, for two different bourgeois situations: the public formality of the reception space and the private intimacy of the inglenook. Irrespective of style, the cultural affinities of this duality are surely obvious- that it to

say, the high-ceilinged, classical affinity of the former as opposed to the low-ceilinged, vernacular affinity of the latter. It is only later that Loos begins to articulate this volumetric combination and disjunction, more consciously first in terms of monolithic mass, where it manifests itself as an opposition between the formal, regular front and the informal, irregular back (cf. the Steiner Villa) and then later in terms of changes in floor level as well as ceiling height (cf. the Strasser House).

While the neoclassical, in a literal Schinkel-esque of Wagnerian sense, persists as a compositional option for Loos, most notably in the various Viennese villas that he projects in the early twenties, he gravitates, after his canonical design for Alexander Moisi in 1923, toward a front-versus-back split in his handling of the stripped domestic prism. This is at once evident in this project for a villa at Croissy-sur-Seine (1924), and it is equally present in his compositional treatment of the Tzara House. While this front- back opposition may be less clear in the more cubistically monolithic Moller and Müller houses of the late twenties, a vestige surely remains even here, particularly in the Moller house, built in Vienna in 1928, where there is a rupture between the blocky symmetry of the front and the oversailing

beams that support the pergola of the rear terrace.

In any event it is clear that Le Corbusier follows this front-back paradigm closely, above all in his villa for Paul Poirer of 1920 and in the Maison Cook and the various projects for the villa at Garches of 1926 and 1927. While Loos's influence is mediated in all three cases, there remains nonetheless an uncanny *resonance* of something that certainly does not occur in the work of any other architect of this generation. To all intents and purposes, the villa at Garches has an asymmetrical formal front and an asymmetrical eroded rear. The similarity to Loos does not end there, for something of Loos's *Raumplan* is also taken over the volumetric organization of Le Corbusier's Villas. While Le Corbusier does not follow Loos in engendering highly complex, labyrinthine volumes involving multiple displacements in the basic floor levels, he nonetheless plays with rotational space and with the erosion of monolithic envelopes from within. Like Loos, the consciously organizes his inner volumes as narrative sequences creating *promenades architecturales* of considerable dynamism. Moreover, in the Villa Savoye and above all in the Maison Cook, he goes to great pains to raise the principal living space to the topmost levels of the house, as Loos had already proposed



15. Casa Steiner. Viena 1910.

16. Casa Strasser. Viena, 1918-19. (Estado actual).

16.

autoridad estructural del proyecto de Loos de la casa-chalet de Semmering de 1913. A pesar de todo, las dos formas - las esteotómica y la tectónica- continúan relacionándose a través de una compleja trama de mutuos intercambios.

Tractatus architectonicus

La arquitectura de *tabula rasa* de Loos, como Karl Kraus la denominaba, surgió de dos experiencias culturales opuestas pero complementarias: por una lado, la cultura hipercrítica de la

in the Villa Moisi. Thus the L-shaped living room and open terrace of the Moisi project finds its echo in the penultimate volumes of the Maison Cook, where the circulation rises through the living volume to the mezzanine library and roof terrace in a continuous sweep of space. In this respect it is arguable that Le Corbusier attempts to resolve a paradigmatic problem first formulated by Loos, namely how to integrate the asymmetrical, private, vernacular *Raumplan* into the symmetrical, public form of the stripped classical prism. The resolution of this problem turns on Le Corbusier's invention of the *plan libre* as a device with which to create a gap between the overall prismatic form from the container and the subdivision of the internal space.

Unlike the Purist Le Corbusier, however, Loos was capable of abandoning the cubic-classical paradigm altogether, so that while the Moller and Müller houses of 1928 and 1930 were still conceived in monolithic terms, the Khuner House, built in Payerback, Austria, at around the same time, allowed vernacular forms to evoke something of their former authenticity. Typologically speaking, the wood-framed Khuner House is a Semmering chalet, although here too there is an *otherness* that prevents its pitched-roof timber structure from becoming kitsch. Thus while remaining faith-

ful to the logic material, Loos nonetheless pushes the craft capacity of the region to its limits, as one may judge from the introduction of novel technical features such as the large picture windows on the lower floors. As he put it, *If progress in technique makes possible an improvement of form, it is always necessary to adopt that improvement*. The few houses that Loos projected for an alpine context are thus misleadingly simple in their appearance, for in distancing themselves from the vernacular they also suggest that the muteness of a *world without qualities* might once again be partially articulated in a remoted, unspoiled context. Perhaps no two works exemplify this urban-rural opposition more didactically than the Villa Moisi and the Habersfeld House designed for Bad Gastein in the previous year. In the Bad Gastein project it is as though the abstract mass of the Villa Moisi has been literally surmounted by the structural authority of Loos's project for a chalet-like house in Semmering of 1913, although the two forms - the steatonic and the tectonic- continue to relate to each other across a matrix of complex interchange.

Tractatus architectonicus

Loos's *tabula rasa* architecture, as Karl Kraus referred to it,

came into being out of two complementary but opposed cultural experiences: on the one hand, the hypercritical intelligence of Viennese intellectuals at the turn of the century; on the other, as has already been suggested, the burgeoning empirical reality of the New World, of which Loos had had firsthand experience during his sojourn in America between 1893 and 1896. Where the former gathered its force from an ongoing secular critique of language, science, and society, the latter demonstrated the vast and emerging presence of the unreflected *other* - the democratic and factual indifference of the industrial future. The common ground that linked these otherwise antithetical worlds was the imperative of the real and the epistemological importance accorded to the hypothetical capacity of language to construct an objective description of the world, as variously advanced by such thinkers as Fritz Mauthner, Gottlob Frege, Heinrich Hertz, Ernst Mach, and Ludwig Wittgenstein. This Sprachkritik led eventually to Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), which transposed the thought of Frege and Bertrand Russell into a system of *modeling* the world wherein the truth of a proposition would depend upon the verifiability of its logical



17.

Foto M. Krischanitz.

relations with reality. This protopositivistic propositional theory of language was paradoxically achieved at the price of excluding from language the fundamental issue that pursued Wittgenstein throughout his life, namely the question of ethical value. It was as though linguistic rigour precluded the spiritual. Here the preoccupations of Loos and Wittgenstein, not to mention others from the Krausian circle, appear to converge. This, as the architect-philosopher Paul Engelmann has written,

Positivism holds -and this is the essence- that what we can speak about is all that matters in life. Whereas Wittgenstein passionately believes that all that really matters in human life is precisely what, in his view, we must be silent about. When he nevertheless takes immense pains to delimit the unimportant (i.e., the scope and limits of ordinary language), it is not the coast line of an island which he is bent on surveying with such meticulous accuracy but rather the boundary of the ocean.

The closeness of Wittgenstein, philosopher (architect) and Loos, architect (philosopher), resides not only in their momentary role switch, which occurs when Wittgenstein, in collaboration with Engelmann, designs and realizes the Stoneborough House in Vienna in 1926, but also in the virtual correspondence of their

respective world views, a correspondence acknowledged by both men. Thus when Wittgenstein remarks in the *Tractatus* that *Ethics and aesthetics are one and the same* and that *How things are in the world is a matter of complete indifference for what is higher*, the author might well be Loos himself. Indeed, one could go so far as to claim that the ultimate point of the *Tractatus* was exactly the same as the fundamental theme underlying all of Loos's writing, namely to distinguish rigorously between the prosaic realm of logic (building) and the poetic realm of ethics (art). Moreover, the mode of expression was also ultimately the same, namely the paradoxical aphorism -a habit of mind, one might say, that led Wittgenstein to write in the penultimate paragraph of the *Tractatus*:

My propositions serve as elucidations in the following way; anyone who understands me eventually recognizes them as nonsensical, when he has used the -as steps- to climb beyond them. He must, so to speak, now throw the ladder away after he has climbed up it.

American Vitruvius

Loos's strangely subtle notion of the classical seems always to

have been filtered through the double *negation* compounded of the intellectual realism of the Old World and the practical realism of the New. In the first instance, he was primed, in architectural terms, by the materialist criticism of Gottfried Semper, to whose writings he would have been introduced in Dresden during his brief education there; in the second, he was indebted to countless American architects and engineers of the pioneering steel-frame period, from William Le Baron Jenney and his First Leiter Building of 1879 to Daniel Burnham and John Root with their Monadnock Block of 1892. What he takes from these buildings, as Roland Schachel has indicated, is what Jean Cocteau took from them when he remarked much later that *The austerity and dimension of modern American buildings, stripped by utilitarianism of all superfluity, resemble Greek art*. A comparable assessment was made much more cryptically by Marcel Duchamp in the pages of *The Blindman* in 1917.

From Semper Loos took something of the detached anthropological mode of beholding from which Broch's *joyous apocalypse* of the modern had to be witnessed. This was virtually the same Archimedian point that Semper had adopted when evaluating the kitsch contents of the Cristal Palace in his

intelectualidad vienesa en el cambio de siglo; del otro, como se ha señalado con anterioridad, la germinante realidad empírica del Nuevo Mundo, del cual Loos había tenido experiencia de primera mano durante su estancia en América entre 1893 y 1896. Mientras que el primero recogía su fuerza de una continuada y secular crítica del lenguaje, de la ciencia y la sociedad, el segundo demostraba la presencia vasta y emergente del irreflejado otro -la indiferencia real y democrática del futuro industrial. Estos dos mundos artísticos permanecían unidos por el imperativo de la importancia tanto real como epistemológica concedida a la hipotética capacidad del lenguaje de construir una descripción objetiva del mundo, como muchos de los más destacados de sus pensadores había adelantado: Fritz Mauthner, Gottlob Grefe, Heinrich Hertz, Ernst Mach o Ludwig Wittgenstein. Esta *Sprachkritik* [crítica del lenguaje] condujo, quizá, al *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), de Wittgenstein en el cual transponía el pensamiento de Frege y Bertrand Russell a un sistema para modelar el mundo donde la verdad de una proposición depende de la verificación de sus relaciones lógicas con la realidad. Esta teoría proposicional y protopositivista del lenguaje se consiguió, paradójicamente, a costa de excluir el lenguaje del objetivo fundamental que Wittgenstein persiguió toda su vida: la cuestión del valor ético. Era como si el rigor lingüístico impidiese lo espiritual. En este sentido las preocupaciones de Loos y Wittgenstein (por no mencionar otros pensadores del círculo krausista) parecen encontrar un punto de contacto. Así, como el arquitecto Paul Engelmann ha escrito:

El positivismo mantiene -y en cierto modo es su propia esencia- que aquello de lo que podemos hablar es lo que importa en la vida. Mientras tanto, Wittgenstein cree apasionadamente que debemos mantenernos en silencio precisamente sobre que todo lo que verdaderamente importa en aquella. Sin embargo, cuando con enorme esfuerzo delimita lo no-importante (esto es, el alcance y límites del lenguaje ordinario) no se dibuja con su cuidadosa investigación la línea costera de una isla sino el horizonte del océano.

La aproximación de Wittgenstein, filósofo (arquitecto) y Loos, arquitecto (filósofo) no radica solamente en su momentáneo cambio

de papeles que se lleva a cabo cuando Wittgenstein, en colaboración con Egelmann, diseña y realiza la Stoneborough House en Viena (1926), sino en la correspondencia de sus respectivas visiones del mundo, una correspondencia que ambos reconocieron. De este modo cuando Wittgenstein señala en el *Tractatus* que *La ética y la estética son sólo una y la misma cosa* y que *El modo en que las cosas se encuentran en el mundo es un asunto absolutamente indiferente para lo que está más alto* el autor podría ser el propio Loos. En efecto, se podría incluso llegar a mantener que la idea última del *Tractatus* es la misma que subyace en los escritos de Loos, la de distinguir rigurosamente entre el reino prosaico de la lógica (construcción) y el poético de la ética (arte). Más aún, el modo de expresión era el mismo, como el paradójico aforismo (un hábito mental, podría pensarse) que condujo a Wittgenstein a escribir en el penúltimo párrafo del *Tractatus*:

Mis proposiciones sirven para elucidar el camino que hay que seguir; cualquiera que me entienda quizá las encontrará absurdas, una vez que las haya usado, como escalones, para subir por encima de ellas. En ese momento debe arrojar la escalera después de haberla subido.

Vitruvio Americano

La extrañamente sutil noción de lo clásico de Loos parece haberse filtrado a través de la doble *negación* del Viejo Mundo y del realismo práctico del Nuevo. En el primer aspecto siguió, en términos arquitectónicos, la crítica materialista de Gottfried Semper, cuyos escritos habría conocido en Dresde durante su breve educación allí; del segundo era deudor a través de los incontables arquitectos americanos e ingenieros pioneros en el período de las estructuras de acero, desde William Le Baron Jenney y su primer Leiter Building de 1879 a Daniel Burnham y John Root con su Monadnock Block de 1892. *La austeridad y dimensión de estos edificios americanos, desnudados por el utilitarismo de toda superfluidad, recuerdan el Arte Griego.* Una afirmación semejante realizó aunque de forma notablemente críptica Marcel Duchamp en las páginas de *The Blindman* de 1917.

Loos tomó, igualmente, de Semper algo de su forma distante de observación antropológica, desde la cual asistir al *feliz apocalipsis*

famous essay *Science, Industry, and Art* of 1852, a text that ends with the laconic words, *How will time or science bring order into this until now thoroughly confused state of affairs?* Loos took a more ambiguous, if marginally more optimistic, attitude toward this modern apocalypse when he wrote after Semper in 1898 in his article *Glass and Clay* that *All the artifacts of a people ... are informed with this revelatory power, every implement can tell us something about the customs and character of a people.*

For Loos America not only was the land of the endless prairie vernacular where the gentleman savages read the newspaper by the light they had invented and likewise took their daily ablutions in hot water (see his essay *The Plumbers* of 1898), but it was also the land of a somnambulant classicism where the accouterments and proportions of antique art came and went across the face of gigantic engineering structures in a perennial state of amnesia.

This somnambulism is exactly the property possessed by Loos's own classicism, which comes and goes across the facades of his buildings according to their status, or rather according to the status of their respective parts. Thus the lower two, public floors for the Goldman and Salatsch store, realized on the Michaelerplatz in Vienna in 1910, are enriched by a two-story

inlaid columnar peristyle, a simplified version, in fact, of that very similar treatment devised by Burnham and Root for the street-level facade of their Rookery Building in Chicago of 1886. This prime iconographic difference between the two, aside from Loos's simplified capitals, may be said to reside in the inset bay windows, which, in the *Looshaus*, are as much indebted to the English Arts and Crafts as they are to the utilitarianism of Chicago. More significant, however, is the treatment of the upper rented floors, the nonpublic parts of the Goldman and Salatsch building, which, being *without qualities*, are reduced to silence, that is, stripped. They are, in fact, abstract rental space, and as such exemplary of those mute, degree-zero facades that Loos would have like to see imposed throughout the length of the Ringstrasse. A similar double standard appears in the unreal urbanistic setting that Loos devised for a monument to Franz Joseph in 1917, a project for Vienna wherein the stripped *silence* of two prismatic seventeen-story office towers, replete with nothing but punched windows, would have stood in uncanny contrast to the rhetorical pathos of the neo-Schinklesque colonnaded forecourt enclosing and preceding the statue itself - an involuntary monument, as Gravagnuolo has

put it, to the *finis Austriae*, the swan song at the sunset of an age.

Five years later Loos would return to a similar contradictory double in his famous entry of the Chicago Tribune competition of 1922, wherein a colossal *hollow Doric column* comprising twenty-two floors of rentable space, imposes an ironic qualification on the three-story-high solid Doric columns in antis that flank the main entrance to the *pedestal* block beneath. This academic historicism is qualified not only by the giant parody soaring above, but also by the stripped silence of the eleven-story orthogonal pedestal that, as opposed to the megacolumn, was destined to house the editorial offices of the newspaper itself - the part that Loos ambiguously called the *Zeitungsplatz*. Unlike the historical architectural expression accorded to the craft of tailoring in the Goldman and Salatsch store of 1910, this paradoxical silencing of the media, i.e., journalism (which Kraus despised), affords Loos a mean term, so to speak, in which the transhistorical giantism of the modern American metropolis is seen to relate to silence (the press!) as silence relates to the conventions of history (the columns *in antis*). This ratio patently renders the giant hollow column a negative sign, an

de Broch, del arte moderno. Se trata del mismo punto de apoyo que Semper adoptara al evaluar los contenidos kitsch del Crystal Palace en su famoso ensayo *Science, Industry and Art* de 1852, un texto que termina lacónicamente con las palabras: "¿Cómo podrían el tiempo o la ciencia introducir el orden en este, hasta el momento, completamente confuso estado de cosas? Loos mantuvo una actitud más ambigua, aunque marginalmente más optimista, hacia el moderno apocalipsis cuando escribió más tarde que Semper, en 1918, en su artículo *Glass and Clay* que "Todos los instrumentos de la gente... participan de este poder revelador. Cada uno de ellos nos dice algo acerca de las costumbres y carácter de un pueblo".

Para Loos América no era sólo la tierra de la pradera autóctona sin fin donde los salvajes leían el periódico a la luz que ellos mismo habían inventado y que, igualmente, realizaban sus abluciones con agua caliente (ver su ensayo *The Plumbers* de 1898) sino también la tierra de un clasicismo sonámbulo donde el porte y proporciones del arte antiguo aparecían sobre la faz de una gigantesca estructura industrial en perenne estado de amnesia.

Este sonambulismo es exactamente la propiedad que posee el propio clasicismo de Loos, que aparece y desaparece de la fachada de sus edificios de acuerdo con su estatuto, o mejor dicho del estatuto de sus respectivas partes. De este modo, los dos pisos más bajos, los pisos públicos del almacén Goldman y Salatsch, construido en la Michaelerplatz en Viena en 1910, están adornados por una columnata de dos plantas de altura en el mismo plano de la fachada, una versión simplificada, de hecho, de otra muy similar de Burnham y Root para la fachada a nivel de calle de su Rookery Building en Chicago de 1886. La primera diferencia iconográfica entre las dos, al margen de los capiteles simplificados de Loos, se puede decir que reside en el retranqueado entre las columnas de las ventanas, que en la *Looshaus* son en gran medida, tan deudoras de las Artes y Oficios ingleses como del utilitarismo de Chicago. De mayor significación, sin embargo, resulta el tratamiento de los pisos superiores de alquiler, que al ser partes no-públicas del edificio de Goldman y Salatsch, es decir *no calificadas* quedan reducidas al silencio, desnudas. Son, en efecto, espacios abstractos de alquiler y ejemplo de las fachadas mudas,

en grado cero, que Loos hubiera querido ver a lo largo de toda la Ringstrasse. Un doble modelo similar aparece en la irreal estructura urbanística que Loos diseñó para el monumento a Franz Joseph en 1917. Un proyecto para Viena en el que el desnudo silencio de dos torres prismáticas de 17 alturas repletas exclusivamente con ventanas recortadas, deberían mantenerse en extraño contraste con el pathos retórico del claustro columnado neo-Shinkelesco y precediendo a la estatua propiamente dicha -un monumento involuntario, como Gravagnuolo señaló, al *finis Austriae*, el canto del cisne en el atardecer de una época".

Cinco años más tarde, Loos volvería a otra disposición doble igualmente contradictoria en su famosa entrega para el concurso Chicago Tribune de 1922, en el que una colosal columna dórica hueca de veintidós pisos de espacio alquilable, imponía una significación irónica a las columnas de tres alturas dóricas *in antis* que flanquean la entrada al bloque pedestal por debajo. Este historicismo académico aparece cualificado no sólo por la parodia gigante que se cierne desde la parte superior, sino también por el desnudo silencio de las once plantas del pedestal ortogonal, que por oposición a la megacolumna, estaba destinado a albergar las oficinas de la editorial de un periódico - parte a la que Loos denominaba ambiguamente *Zeitungspalast* [palacio del periódico]. Al contrario de la expresión de arquitectura histórica concedida al oficio de la sastrería en el almacén Goldman y Salatsch de 1910, este paradójico silencio de los medios de comunicación, del periodismo (que Kraus despreciaba), permite a Loos, por así decir, un término medio en el cual el gigantismo transhistórico de las modernas metrópolis americanas se relaciona con el silencio (¿de la prensa!), al tiempo que el silencio se relaciona con las convenciones de la historia (las columnas *in antis*). Esta relación, convierte a la gigantesca columna hueca en un símbolo negativo, un monumento antimonumental, comparable en sus consecuencias ontológicas a todos los otros monumentos habitados preexistentes en las modernas ciudades americanas.

Nada de esto se le escapó a Loos que, en la memoria del concurso, destacó el hecho de que los modelos de rascacielos que mayor éxito habían tenido en América, derivan de monumentos que fueron construidos para no ser habitados jamás, desde anti-

antimonumental monument, comparable in its ontological consequences to all the other preexisting inhabited monuments of the modern American metropolis.

None of this was lost on Loos, who remarked in his competition report that the most successful models of American skyscraper architecture derived from monuments that were never meant to be lived in, from antique Greek monuments such as the famous Mausoleum of Halicarnassus to the pinnacled glories of the Gothic cathedral. In the first instance, he was apparently alluding to the Metropolitan Building in New York of 1909 while, in the second, he had in mind Cass Gilbert's Woolworth Building, completed in Lower Manhattan in 1912. Let us retain doubts as to Loos's ironic intent here, it is important to note that he intended to face the entire fabric of his Chicago Tower in polished black granite. Surely this eccentric choice confirms the underlying negativity of his outlandish exploitation of historical form, his pushing of an accepted bourgeois precept to subversive extremes. Moreover, what is an antimonument if not the ultimate sign of the modern apocalypse, the final indication, as it were, that there is nothing left that merits commemoration? To recall what he said in his essay *Architecture* written in 1910.

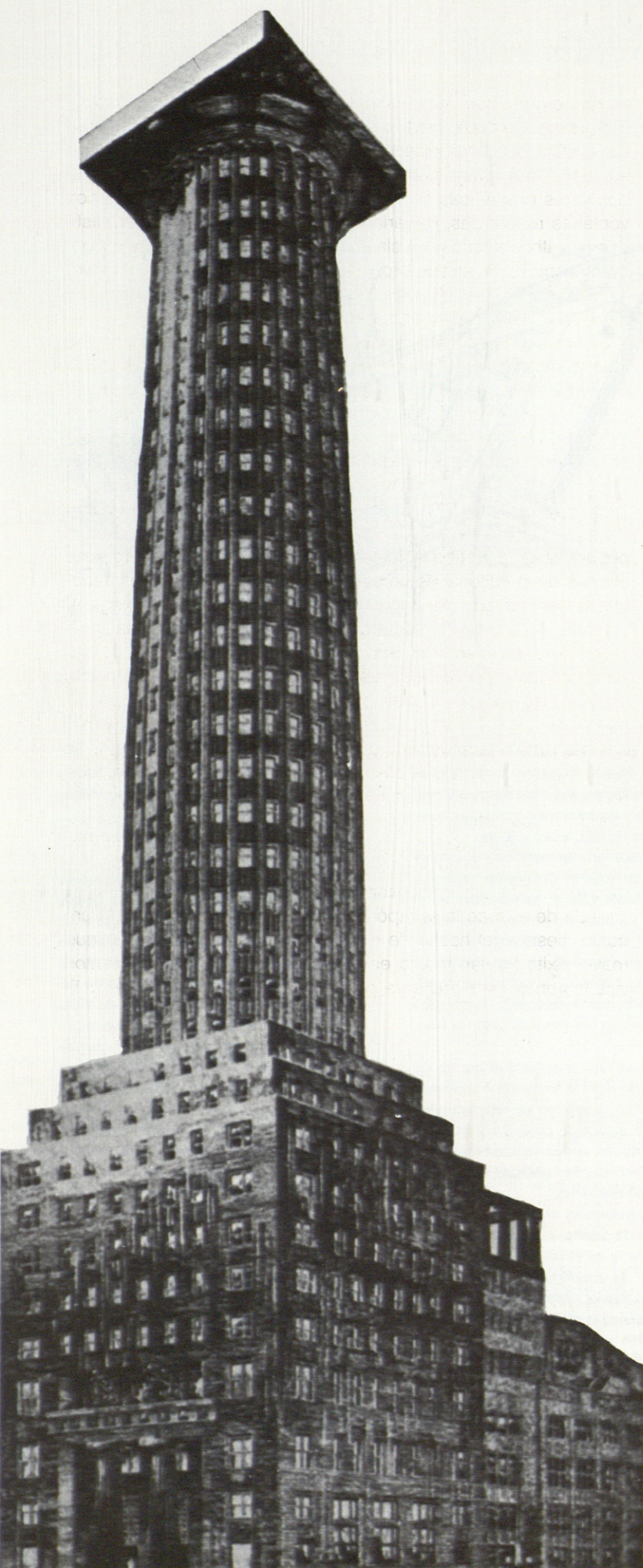
for us the color of mourning is black.

This was Loos's way of pushing a paradox to the point where it breaks apart and opens to another vista that is at once liberative and tragic. In this manner his work oscillates constantly between conformity and violence. On the urban scale he had exhibited this sensibility earlier, in his Franz Joseph Monument proposal of 1917, when he expressed some concern as to the height of the twin towers in relation to the spire of St. Stephen's cathedral. But in Chicago, in the midst of the great plains and surrounded by timeless secular rental towers of indordinate height, he felt free to proceed with impunity. However, his confidence was misplaced. For given the underlying insecurity and provinciality of American culture at the beginning of the century, it is hardly surprising that his Archimedian essay was to prove altogether too American for the Americans. Loos was beside himself when he learned that his design was not even placed in the competition, and so he wrote, as much in anger as in prophecy: *The Big Greek Column will be built, if not in Chicago, elsewhere, if not for the Chicago Tribune, for someone else, if not by me by some other architect.* It was as it were, his last cryptic will and testament, an anticipatory dictum as it were of

the silence to which Karl Kraus will allude at his graveside on August, 25, 1933:

*"I do not question what I
have made across time
I remain mute and
I do not ask why*

*And silence arises where
the earth opens
Not a word, the point is
one talks only in one's
Sleep and dream of a
sun that laughs. It
passes and after
as before, the word dies
as every world awakes".*



guos monumentos griegos como el famoso Mausoleo de Halicarnaso hasta las puntiagudas glorias de la catedral gótica. Con el primer ejemplo, alude, según parece, al Metropolitan Building en Nueva York de 1909, mientras que en el segundo pensaba en el Edificio Woolworth de Cass Gilbert terminado en Lower Manhattan en 1912. Cuanto menores sean las dudas que mantengamos sobre la intención irónica de Loos, más importante es destacar que pretendía construir la fachada de su Chicago Tower en mármol negro pulido. Seguramente, esta excéntrica elección confirma la subyacente negatividad de su utilización exótica de la forma histórica; su modo de empujar un precepto burgués aceptado hasta extremos subversivos. Más aún, ¿qué es un antimonumento más que el último signo del moderno apocalipsis, la última indicación de que no queda nada digno de ser conmemorado? Recuérdese lo que decía en su ensayo *Arquitectura* escrito en 1910: "...para nosotros el color del luto es el negro"

Este era el modo de Loos de forzar una paradoja hasta el punto en que ésta rompe amarras y se abre a una nueva visión que es al tiempo liberadora y trágica. De esta forma, su trabajo oscila constantemente entre el conformismo y la violencia. Anteriormente había demostrado su sensibilidad a escala urbana en su propuesta para el Monumento a Franz Joseph de 1917, cuando hizo pública su preocupación por la altura de las torres gemelas en relación con la de la aguja de la Catedral de San Stephens. Pero en Chicago, en mitad de la gran planicie y rodeado de torres de alquiler sin antigüedad y altura desordenada, se sintió libre de proceder impunemente. En cualquier caso, su confianza estaba fuera de lugar. Considerando la inseguridad y provincianismo que subyacía en la cultura americana de principio de siglo, no es muy sorprendente que su arquimédico de proyecto resultara demasiado americano incluso para los americanos. Loos se puso fuera de sí cuando supo que su diseño ni siquiera había sido admitido a concurso, y escribió a medio camino entre la irritación y la profecía: *"La Gran Columna Griega se construirá, si no en Chicago en algún otro lugar, si no para el Chicago Tribune para alguna otra persona, si no por mí por algún otro arquitecto"*. Resultó una especie de críptico testamento y última voluntad, un fallo anticipador del silencio al que Karl Kraus aludiría frente a su tumba el 25 de agosto de 1933:

17. Villa Steiner. Viena, 1910.
(Estado actual).

18. Propuesta para el Chicago Tribune.

*"No pregunto qué hice
durante todo este tiempo,
sólo permanezco callado
sin preguntar por qué."*

*Y el silencio se alza
al abrirse la tierra.
Ninguna palabra;
sólo habla el que duerme y sueña
con un sol que ríe.*

*Pasa, y después como antes y ahora
la palabra muere
ante un mundo que despierta."*

18.

Traducción: Paula Olmos.