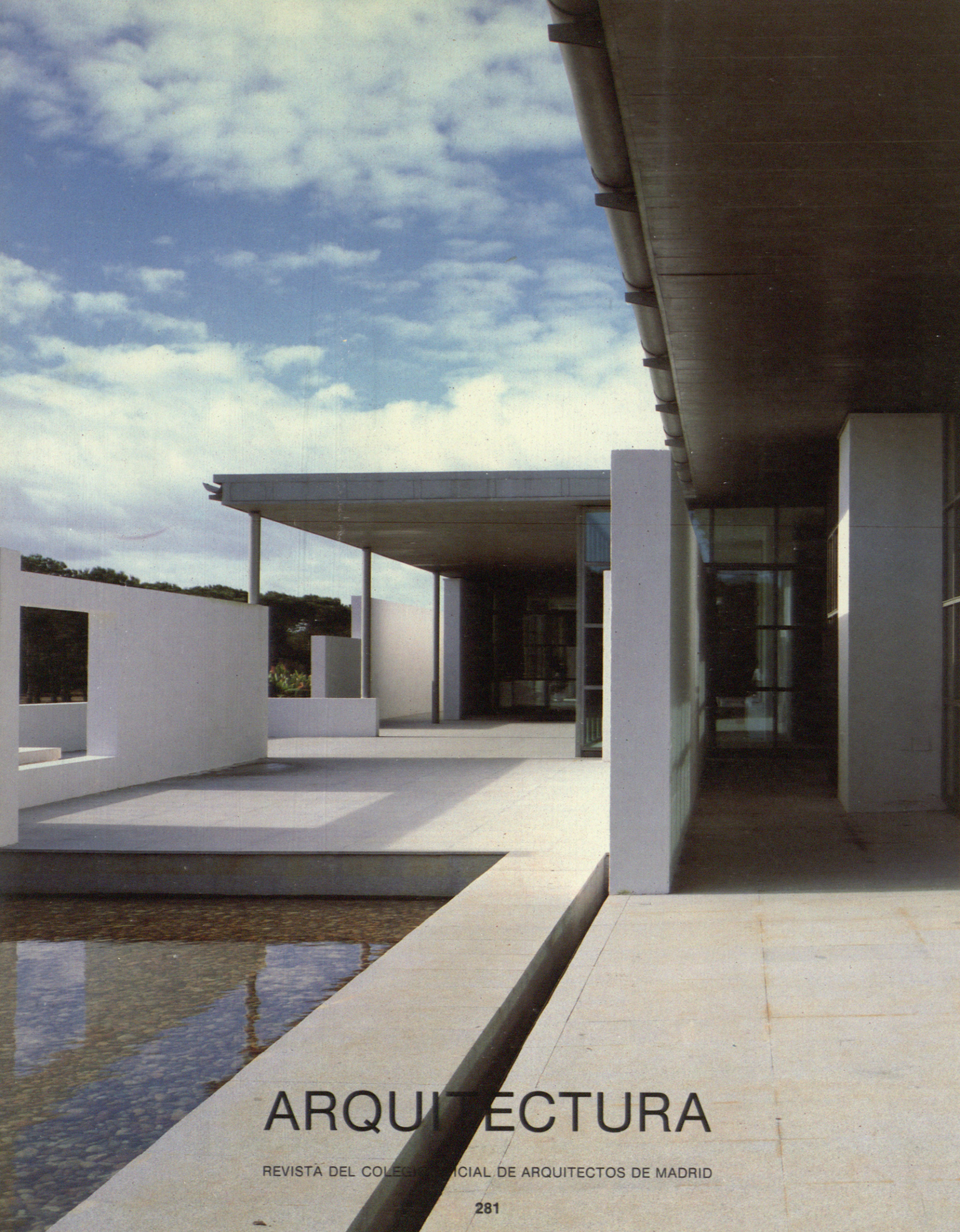


ARQUITECTURA

REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

281

ARQUITECTURA
REVISTA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Núm. 281. Noviembre-Diciembre 1989
Año LXX IV Epoca

Edición, Dirección y Redacción
Sara de la Mata
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

Producción y Diseño
Luis Miguel Gibert
Borja Ramilo

Documentación
Dolores Palacios

Secretaría
- Redacción
  Lourdes Arrillaga
- Administración
  Rosa Pérez-Rojo
  Angel Soto

Corresponsales
Barcelona: Octavio Mestre
Palma de Mallorca: Martín Lucena
Pamplona: Miguel Angel Alonso
Sevilla: Antonio Tejedor
Berlín: Bernd Albers
Milán: Carmen Murúa
Nueva York: Warren James
París: Charles Poisay
Roma: Antonello Mónaco

Publicidad
Olga Ortega & Asociados, S.A.
Joaquín Mª López, 23 - 4ª D 28015 MADRID
Tel.: 243 61 48 - 243 57 88

- **Promoción**
  Julia Delgado
  Mercedes Medina
  Barquillo, 12 28004 MADRID
  Tel. 532 54 99 - 521 82 00

Distribución
Barquillo, 12 28004 MADRID
Tel.: 521 82 00 - 532 54 99

Talleres gráficos y fotocomposición
Helios, S.A.
Conde de Cartagena, 18 28007 MADRID
Tel.: 551 38 94

Depósito Legal: M-617-1958

Fotomecánica
- Zescan, S.A.
  Nicolás Morales, 38-40 28019 MADRID

Precio IVA incluido: 1.450 ptas.
Suscripción anual (6 números): 8.700 ptas.
Extranjero: 106 $ USA

Ejemplares atrasados:
50 ptas. más del precio de portada más IVA.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria es copatrocinador de la edición de la revista, en cuanto mantiene suscripciones para todos los colegiados residentes.
Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del equipo director de la revista.
La dirección de la revista se reserva el derecho de la publicación de los originales enviados.
Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos y originales gráficos siempre que se cite la procedencia.
Las reclamaciones caducan a los cuatro meses.

Portada: C. Administrativo, Coto Doñana, 1989.
G. Moure, M. Pascual y J.C. Salva. Foto: L. Casals

281 ARQUITECTURA

DICHO EN EL VACIO

El *menos es más* de Mies o la expresión del vacío en Adolf Loos fueron distintas manifestaciones de aquella íntima aspiración de la arquitectura de mostrar su capacidad comunicativa con el empleo del mínimo de elementos expresivos. La exclusión de lo icónico en favor del valor que las *ausencias* adquieren, tanto o más que las realidades tangibles, constituyen los parámetros que ciertas aproximaciones herederas todas ellas de las arquitecturas de las primeras vanguardias, han utilizado en el desarrollo de su lenguaje arquitectónico. Tras unos años en los que ha predominado un exceso formalista surgido como reacción a la monotonía e inexpresiva repetición de modelos de la arquitectura moderna, es sin duda necesario volver la mirada hacia aquellas obras que sin renegar de sus precedentes, buscan en la austeridad de su lenguaje, en el empleo contenido de los materiales y en el valor del silencio como elemento expresivo, un camino alejado del fácil seguimiento de las modas arquitectónicas.

Los textos que se incluyen en este número de ARQUITECTURA, de Kenneth Frampton y Mariano Bayón sobre Adolf Loos y Ludwig Wittgenstein, respectivamente, analizan la obra, paralela en sus distintas disciplinas, del filósofo-arquitecto que habría de construir una única casa en Viena y el arquitecto-filósofo precursor en su obra teórica y construida del desarrollo de la arquitectura contemporánea.

Los ensayos de José Quetglas y Angel González plantean interpretaciones en el campo de las artes plásticas desde el punto de vista de la cualidad del silencio como valor positivo de la obra de arte.

Los proyectos aquí publicados, de Tadao Ando, Cano Lasso, Bau, Moure, Souto Moura y Francesco Venezia constituyen sin duda un conjunto que, pese a la diversidad de sus planteamientos y resultados, coincide en su voluntad de manifestar el espacio arquitectónico desde su condición de vacío, y en la búsqueda de un lenguaje contenido que aspira a concebir la arquitectura como dominio del silencio.



6 **Noticias.**

7 **Libros.**

12 **Concursos.**

24 **La casa de Ludwig Wittgenstein.**
Mariano Bayón

38 **A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos.**
Kenneth Frampton

58 **Palacio de Congresos. Santiago de Compostela.**
Julio Cano Lasso y Diego Cano Pintos

72 **Residencia de ancianos. Madrid.**
S. Madridejos, J.C. Sancho Osinaga y I. Vicens

80 **Ampliación de una vivienda. Oporto.**
Eduardo Souto de Moura

88 **Centro administrativo. Coto Doñana.**
G. Moure, M. Pascual, J.C. Salva,
colab.: S. Torres

98 **El espacio del silencio.**
Félix Ruiz de la Puerta

100 **Capilla del Agua. Tomamu, Japón.**
Tadao Ando

108 **El silencio de Rothko se exagera.**
Angel González García

118 **El siete.**
José Quetglas

128 **Entrevista Francesco Venezia.**
Sara de la Mata

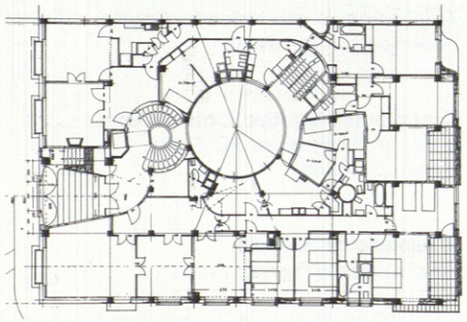
NOTICIAS

REQUIEM POR EL ARQUITECTO LUIS MOYA

Con la reciente muerte de Luis Moya (1904-1990) ha desaparecido una de las personalidades más completas y singulares de la arquitectura de nuestro siglo. Ello en lo que hace a la arquitectura española, sin duda ninguna, pero tiendo a creer, cada vez más firmemente, que también en lo que hace a la internacional.

Más completa, porque reunió en su persona la condición de profesor, la de ensayista (crítico, histórico, técnico y teórico), la de proyectista, y la de gran constructor. Hombre de vasta y profunda cultura, de alcance teórico y filosófico elevado, y de amplios vuelos idealistas en su producción, se distinguió igualmente por su dedicación práctica y técnica minuciosa y sistemática, por su realismo funcional y constructivo. Lector voraz, conversador brillante e infatigable y melómano fiel, representó una intensa versión del ideal humanista.

Más singular, porque tuvo la ambición de demostrar la validez contemporánea de la arquitectura clásica en escritos y proyectos y porque tuvo también la fortuna de ver éstos realizados. El Museo de América, la reforma del Teatro Real, la Iglesia de San Agustín (en Madrid), la Universidad Laboral de Gijón, La Universidad Laboral de Zamora o la Iglesia parroquial de Torrelavega se insertan en la historia de la arquitectura española como productos sofisticados de alcance universal, alguno de los cuales, por su escala, tiene una importancia de primer orden. Moya testimonia la fuerza que la arquitectura clásica tuvo aún para el hombre contemporáneo, como tantas cosas segurían demostrando más adelante; aunque no podamos saber si, en el ejercicio y la búsqueda de una manera española, fue o no el último arquitecto de una tradición clásica que pueda tenerse realmente por tal.



En cuanto a aquellos a quienes no interese el clasicismo, y así la importancia de Moya no les alcance, harían bien en considerar al Moya moderno, que deja obras de tanto interés como la Iglesia del Colegio del Pilar, la de Nª Sra. De la Araucana, la casa de Pedro de Valdivia 8, o el Colegio Mayor Chaminade, todas ellas en Madrid. Pero además, ya tan sólo como constructor de bóvedas y de fábricas de albañilería Moya pertenece a la mejor historia de la arquitectura,aspecto clave que no puede ser olvidado por los que se aproximación arquitectónica no satisfaga o interese.

El impacto de su completa y variada personalidad ha sido tan fuertemente soterrado como poderoso en los arquitectos españoles contemporáneos, concretamente en los madrileños, y ello a pesar de su oposición sistemática a la arquitectura moderna. Aunque en algunos casos pueda parecer sorprendente, puede detectarse la influencia de Moya en las personas, y algunas veces en las obras, de Francisco Cabrero, Rafael de Aburto, Miguel Fisac, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Antonio Fernández Alba, Fernando Higueras, Dionisio Hernández Gil o Rafael Moneo. Puede añadirse a la lista de sus admiradores casi secretos a Alejandro de la Sota, o, fuera de Madrid, a Federico Correa.

Con la muerte de Moya, los arquitectos de las generaciones de anteguerra desaparecen y pasan a quedar inscritos tan sólo en la historia. El siglo XX, ya por tantas cosas, inicia, con excesiva diligencia, su inevitable mutis. Sin ellos, sin Moya, nos quedamos un poco huérfanos.

Pero quedan sus obras, ahora más nuestras; quedan sus obras ya al margen de circunstancias y personas, como parte de nuestra historia, de nuestro paisaje, de nuestra propia naturaleza cultural.

Las obras de Moya inician ahora un nuevo brillo, aquél que les da ser piezas del pasado, *Monumentos:* testimonios de algo irrepetible.

Descanse en paz.

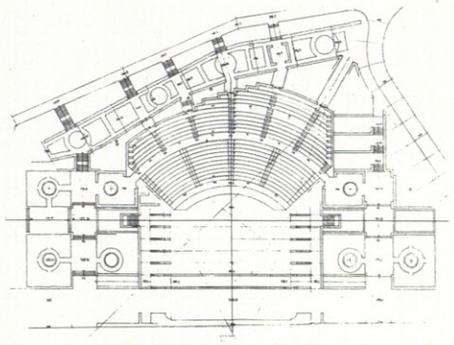
Antón Capitel

IN MEMORIAM
JOSE MARIA GARCIA DE PAREDES
LA ARQUITECTURA CALLADA Y LOS ESPACIOS DEL SONIDO

Duele la ausencia de José María García de Paredes que el pasado 6 de febrero concluyó su *Paseo por la Arquitectura de la Música.* Silenciosamente acabaron las singladuras de un sevillano irónico y refinado, marino vocacional, derivado a la Arquitectura por don Casto Fernández Shaw y al que su gran categoría humana e intelectual le hacían más que un excelente arquitecto.

Es uno de los primeros en desaparecer de una generación brillante hace cuarenta años, con resplandor hoy y seguro brillo futuro. Figura clave en el temprano remontar de la cultura arquitectónica española de los años 50 y 60, plasma en el singular Colegio Mayor Aquinas con Rafael de la Hoz, compañero y amigo, su capacidad para convertir en sustrato propio el conocimiento de otras arquitecturas europeas, nunca traducidas en semajanzas formales, cualidad constante en su obra, que le vale un Premio Nacional de Arquitectura que aún hoy soportaría una revisión rigurosa.

Esta temprana afirmación profesional define su personalidad arquitectónica. Arquitecto y personalidad siempre coherentes, de trabajo continuo y sereno, minucioso en su aproximación al proyecto desde escalas inusitadamente reducidas, sus planteamientos se traducen en una preocupación ordenadora y elaborada de soluciones concretas. La brillante formación de estas en la Iglesia de Belén en Málaga o en la de Almendrales de Madrid, con conceptos radicales en el primera, que parecen quedar voluntariamente en la penumbra, y con



soluciones novedosas en la segunda, de profundo conocimiento del ritual que le hacen disentir de los rígidos conceptos tradicionales.

En las soluciones de programas docentes, colegios, facultades y escuelas de artes y oficios destaca un singular tratamiento espacial de circulaciones y zonas comunes que reflejan el uso de la sección como herramienta de proyecto, involucrando a la luz en una clara misión ordenadora. Al exterior la arquitectura clara y contenida, de expresividad neutra y silenciosa, íntimamente ligada con el carácter sencillo y desnudo de los constructivo, acusa la sensibilidad hasta el detalle.

En sus obras, de serena implantación urbana, dese la aproximación al edificio con recorridos estudiados para una contemplación singular a la sencillez necesaria en la resolución de programas de vivienda mínima, la arquitectura posee la elegancia del gesto preciso, propio del arte útil, tan distanciado de lo trivial y lo excesivo como de la falsa genialidad. Esto le sitúa en una posición innegablemente ejemplar, que de alguna forma asegura la permanencia de su obra en el pensamiento de los arquitectos del futuro, a los que elogiaba desde su esperanzador discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes.

Su labor docente en las Escuelas de Madrid y luego Sevilla, cargada de sabio proceder, completan su presencia de cuatro décadas en el panorama de la arquitectura española. Presencia callada de su obra y de su persona no por ello menos profunda.

Quizás sea el unánimemente reconocido Auditorio Manuel de Falla de Granada su obra más divulgada. Representa, además, el punto de partida de un trabajo específico y continuo sólo interrumpido con su muerte.

El proyecto de construcción de varios edificios destinados a albergar la música, en los que su experiencia le permitía acometer los programas con solvencia y rigor, su personal proximidad al mundo de la música y su forma de entender las relaciones entre los lenguajes abstractos de la música y de la arquitectura, ha producido singulares espacios para contener el sonido que hacen innecesaria su lamentación sobre la irrepetibilidad de la obra arquitectónica frente a la continua creación de la música en el tiempo.

Sin duda el paso del tiempo, su aliado, confirmará la difícil meta de estos grandes instrumentos musicales, al armonía entre la música, ordenación de sonidos en el tiempo, y la arquitectura, ordenación de la materia en el espacio.

En estos momentos en que se vive un entusiasmo ante arquitecturas de una brillantez expresiva y desbordada, las obras mesuradas y silenciosas de García de Paredes que expresamente renuncian a composiciones formales arbitrarias por soluciones sencillas, podrán parecer ajenas a la situación actual de la Arquitectura e incluso distintas de su austero y primer racionalismo.

Desearía despedir a este compañero, amigo de muchos y maestro de todos dedicándole el mismo aplauso silencioso, emocionado y cargado de gratitudes, que el día antes de morir le dedicara a su admirado Luis Moya en la Real Academia de Bellas Artes.

"La música pasa, el silencio queda".
José Bergamín.

J. Ignacio García Pedrosa

JOSE IGNACIO LINAZASORO EN LA SALA DE EXPOSICIONES DEL C.O.A.M.

El pasado mes de Febrero, J.I. Linazasoro expuso en la Sala Carlos de Miguel del C.O.A.M. sus cuatro proyectos más recientes. Los proyectos presentados fueron: La Facultad de Ciencias Económicas y Biblioteca General de la UNED en Madrid, el Pabellón de Español para la EXPO 92 de Sevilla, la Ampliación de una vivienda unifamiliar en Pozuelo de Alarcón (Madrid) y la restauración de la Iglesia de la Chapinería, también en Madrid.

Linazasoro, que desarrolla su labor profesional tanto en el campo de la docencia como la teoría crítica y la actividad proyectual, es actualmente catedrático de Proyectos de la ETSA de Madrid.

PREMIOS COAM 1989

El Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid convoca cinco premios anuales que se concederán a aquellos autores que hayan contribuido, durante el año anterior, y dentro de la demarcación colegial al desarrollo de la cultura arquitectónica en sus diferentes campos.

Los premios se concederán a las siguientes disciplinas: **Arquitectura**; para las obras de restauración, rehabilitación o de nueva planta realizadas durante el período de 1989. **Urbanismo**; para los trabajos redactados durante el período de cinco años anteriores a la convocatoria y que cuenten con la aprobación inicial en el 89. **Diseño;** este premio comprende tres apartados: Interiorismo, Jardinería Paisaje y elementos de Diseño urbano y gráfico e industrial, los trabajos presentados deben haber sido finalizados antes de final de 1989.

Investigación o Publicaciones; para los trabajos relacionados con temas afines a la Arquitectura en estos campos. **Periodismo**; *Santiago Amón*, para los trabajos realizados en los diferentes medios de comunicación social que hayan contribuido a promover la imagen de la Arquitectura en todos sus aspectos durante 1989.

A los cuatro primeros premios podrán acceder todos los arquitectos colegiados en el COAM.

El plazo de entrega de la documentación finaliza el 31 de Mayo y el fallo del Jurado se realizará antes del 30 de Septiembre.

LUIS DEL REY REELEGIDO DECANO DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

Luis del Rey fue reelegido hoy Decano Presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), para un nuevo mandato de dos años en el que se pretenderá seguir avanzando con un enfoque realista y progresista de los problemas que tiene planteados la profesión.

Concluído el plazo de presentación de candidaturas, resultó automáticamente reelegida la lista encabezada por Luis del Rey, avalada por los diversos sectores de la profesión de arquitecto.

Entre los objetivos que se plantea el equipo dirigente del Colegio figura la modernización de la estructura colegial, aproximándola a una estructura empresarial, que incluye la creación de un Centro Informático en beneficio del colegiado y la agilización de los servicios prestados por esta institución.

Asimismo, se potenciará la presencia del COAM en la sociedad en todos aquellos temas relacionados con la Arquitectura y el Urbanismo, se pondrá en marcha la Fundación Cultural COAM y se incrementará la colaboración con entidades públicas y privadas y colectivos profesionales en la realización de actividades culturales.

El Colegio reivindicará, además, ante el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España el establecimiento del voto proporcional ajustado al mismo criterio de la aportación económica.

La candidatura reelegida incluye, además de a Luis del Rey, a Francisco Manuel Sánchez Ramos, José Yzuel, Rafael Martínez Turmo, Manuel Guzmán, Pedro Moleón, José Flores y Francisco Javier Barroso.

II CONVOCATORIA DEL PREMIO INTERNACIONAL PUENTE DE ALCANTARA

La Fundación San Benito de Alcántara ha convocado la II Edición del Premio Internacional Puente de Alcántara, al que podrán optar las obras públicas (construcción o conjunto de construcciones de Ingeniería Civil) finalizadas entre el 1 de Enero de 1989 y el 31 de Julio de 1990 en España, Portugal y países Iberoamericanos.

La Fundación, que tiene su sede en el Monasterio de San Benito de Alcántara, fue creada en 1985 por Hidroeléctrica Española, la Orden de Alcántara, la Diputación Provincial y la Cámara de Comercio e Industria de Cáceres y el Ayuntamiento de Alcántara.

El premio que lleva su nombre se concede a obras que se caractericen por su importancia cultural y tecnológica, proyectistas y constructores de la obra elegida. El premio consistirá en un busto realizado, con este motivo, por el escultor, Miguel Berrocal.

Las propuestas deberán entregarse en la Fundación de Alcántara de Madrid antes del 31 de Julio de este año. Para una mayor información, dirigirse a la Fundación en la C/ Serrano, 27; 28001 Madrid.

EL COAM EN ARCO-90

Como en años anteriores, el COAM participó en esta ocasión en la Feria Internacional del Arte Contemporáneo ARCO-90, colaborando con las diferentes disciplinas encuadradas en VIDEOARCO.

En ésta su novena edición, la Feria ha alcanzado un alto nivel de calidad en cuanto al diseño de montaje. En este sentido hay que destacar la labor realizada por Alberto Campo Baeza, con una disposición de gradas blancas que mostraban un bella panóramica, abriendo un balcón a Madrid.

Paralelamente, el COAM convocó un concurso entre los arquitectos más brillantes de la última promoción de la ETSAM para la realización de la instalación y un mural informativo al aire libre. Carlos Iglesias fue elegido para la ejecución de uno de los puntos informativos y el equipo formado por Maeta Caveda J.M. Fdz. Alonso. Yedra G. Moreno, J.A. Granero, J.M. Glz. Romojaro y B. Ridruejo desarrolló un vestíbulo y el mural informativo.

INSIGNIA DE ORO A LOS ARQUITECTOS CON 50 AÑOS DE COLEGIACION

La Junta de Gobierno del COAM acordó, el pasado 13 de Febrero, instaurar la celebración de un acto anual en que se entregue la Insignia de Oro a aquellos colegiados que hayan cumplido cincuenta años de colegiación en el COAM.

En esta ocasión, el acto tuvo lugar el 3 de abril y estuvo presidido por el Dtor. Gral. para la Vivienda y Arquitectura del MOPU, y asistieron el Decano del COAM y el Presidente del Consejo Superior de Arquitectos de España, y las medallas fueron concedidas a los siguientes arquitectos: L.Ferrero Lluisa, M. de los Santos Nicolás, E.Castro Bonell, M.Garcia Morales, J.Barroso Sánchez-Guerra, M.Angel Esteve Vera, J.M.Bringas Vega, M.Garrigues Diaz-Cañabate, A.Vallejo Alvarez, P.Salvador Elizondo, F.Garcia Rozas Martinez, L.Pérez-Minguez Villota, V.Temes Glz. Riancho, F.Cañoto Chacón, A.Cámara Niño, F.Ugalde Rodrigo, P.Alonso Pérez, J.M.Garma Zubizarreta, M.Rico Santamaría, J.Laguna Serrano, S.Climent Redondo, R.Fdz.-Huidobro Pineda, J.A.Carrión Aizpurua, P.Méndez Cuesta, P.Cuartero Huerta, A.de la Morena Suárez, J.Pan Da Torre, M.López Fernández, A.Gayarre Galbete, E.Torallas López, A.Garcia de A.Rangoa, E.Robles Piquer, A.Vegas Pérez, F.Ballesteros Morales, R.Barrios Barrios, V.Batzan Pérez, M.Valdés Larrañaga, M.Ucelay Maortua, F.Candela Outerino, F.Rmz.-Dampierre Sánchez, J.Navarro Gutierrez, J.Mauro de Murga y Servet, P.Bidagor Lasarte, A.Teresa Martin, F.Chueca Gitia, M.Ambrós Escanellas, C.Martínez González, J.Piqueras Menéndez, F.Echenique Gómez, E.Riera Estrada, J.Tames Alarcón, R.Avedaño Paisán, J.Subirana Rodríguez, R.Mendoza Gimeno, J.Vaquero Palacios, V. D`Ors Pérez-Peix.



ARNE JACOBSEN
Obras y proyectos
Félix Solaguren-Beascoa
del Corral
Editorial Gustavo Gili.
Barcelona, 1989. 222 p.p.

Pertenece este libro a la serie de Monografías de Arquitectos que edita regularmente Gustavo Gili con gran sentido de la oportunidad y acierto en la elección del personaje en cuestión. Se trata, pues, de un estudio monográfico muy completo del famoso arquitecto danés, intérprete muy particular del Movimiento Moderno en su país.

Siguiendo el formato tradicional empleado en este tipo de libros, se analiza la obra del arquitecto en distintos bloques: Primeras viviendas, agrupaciones de viviendas, escuelas, fábricas, edificios deportivos, edificios públicos y ayuntamientos.

En una breve introducción del autor, situamos a Jacobsen en una primera época (1920-1930) de contradicciones en el mundo cultural danés: El respeto a la Tradición y la atractiva aventura de lo Moderno, su admiración por Asplund y su entusiasmo por las nuevas tendencias funcionalistas. En sus primeras viviendas, influencias como la que ejercería Nicolai Abilgaard (1743-1809), o Hack Kampmann, creador del último gran proyecto del Clasicismo Nórdico -La Jefatura de Policía de Copenhague- denotan claramente el predominio de la Tradición sobre cualquier otro criterio proyectual. El arquitecto Carl Petersen expondría en 1919 en la Real Academia del Arte Danés los principios rectores de las artes plásticas: *Diseño, color, proporción y textura.*

Más tarde, la Segunda Guerra Mundial irrumpe en el panorama arquitectónico de forma drástica: La escasez de materiales obliga a replantearse los sistemas constructivos, la necesidad acuciante de viviendas predispone a las agrupaciones, en las que Jacobsen intenta que la repetición de un tipo no conduzca irremisiblemente a la uniformidad del conjunto.

En 1943 Arne Jacobsen se exilia en Suecia. Allí, en un paréntesis de dos años, se dedica al estudio de la naturaleza y del diseño sueco, adentrándose en el mundo minimalista de la pequeña escala. La sugerencia en los detalles y la interpretación de la naturaleza, del entorno de la obra arquitectónica como causa última de su razón de ser, se convierten en invariantes de la obra del arquitecto. A medida que avanzamos en este recorrido, ambos factores se acentúan. Cada vez son más exquisitos sus detalles, aunque cada vez son menos, y por otra parte, sus edificios se preocupan cada vez más conceptualmente por su integración en el entorno.

Jacobsen desarrolló consecuentemente con su interés por el detalle, una fructífera y extensa actividad como diseñador, diseñador de las lámparas, grifería, mobiliario, de sus propias obras. De la Sota ha dicho que sus muebles surgen de la necesidad, *una idea para una necesidad.* También Jacobsen entendió así sus tan apreciadas sillas y sus ingeniosos mecanismos.

Esta faceta, que quizá sea la más conocida por todos se recoge aquí en un espacio reducido, con el fin de ejemplificar únicamente la vasta producción del arquitecto en esta disciplina.

Este libro resulta, pues, de imprescindible consulta por su enorme riqueza de datos, por lo que supone de aportación a la escasa bibliografía que de este interesante arquitecto existe, por su sencillez de forma y contenido y, sobre todo, por Arne Jacobsen.

Gloria Ochoa Fernández



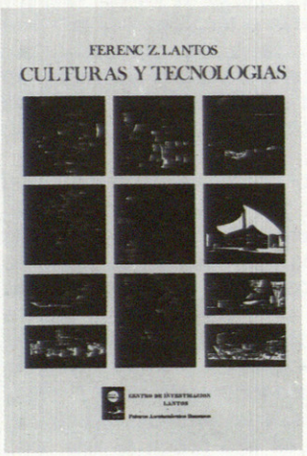
OYAMBRE, ESPACIO NATURAL
D. Belmonte, J. Garzón, M. Losada, R. Martínez, J. Ortega, E. Ruiz y C.A.E.A.P.
Ed: C.O.A. Cantabria y Universidad de Cantabria.
Santander, 1990.

En el año 1984, la *Propuesta para la declaración del Espacio Natural Protegido: Oyambre,* elaborado a petición del Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, recibió el Primer Premio de la *Conservation Fundation,* creado para la conservación de la Naturaleza y el Patrimonio Artístico.

Este trabajo, ampliado y enriquecido por un equipo de profesionales de la biología, botánica, geografía, arqueología, ingeniería y arquitectura, dio lugar a esta publicación; un amplio y serio estudio sobre esta zona natural del litoral cantábrico que comprende el conjunto de las rías de San Vicente y La Rabia, así como sus playas, dunas y acantilados.

Se trata de una cuidada edición en cuanto a contenido, ilustraciones y fotografías.

Dolores Palacios



CULTURAS Y TECNOLOGIAS
Ferenc Z. Lantos
Edita: Ferenc Z. Lantos
Madrid, 1990, 151 p.p.

La Unión Internacional de Arquitectos (UIA), ha elegido para su XVII Congreso Mundial (Montreal, 27 de mayo-2 de junio de 1990) el tema *Culturas y Tecnologías.*

Ferenc Z. Lantos, preocupado por la crisis de nuestra arquitectura y urbanismo, escribe, con idéntico título, un libro en el que se analizan las causas y buscan soluciones para el deterioro del medio ambiente construido en el que vivimos, deterioro que comenzó con la Revolución Industrial y que se ha visto duramente agravado en nuestros días.

Las ciudades del pasado, a pesar de que desconocían las normas urbanísticas y las ordenanzas municipales, eran bellas y tenían una escala humana. Ahora vivimos inmersos en el caos, el desorden y la fealdad.

El autor de este escrito culpa de ello a la gran expansión demográfica, a la tendencia migratoria del campo a las ciudades, esas monstruosas aglomeraciones inhumanas en las que la vida es insoportable y, en definitiva, a nuestra filosofía materialista del mundo y de la vida.

Asimismo afirma que únicamente combatiremos esta situación ruinosa y deshumanizada mediante soluciones concretas y a corto plazo y no mediante soluciones indirectas. Dirigiendo los acontecimientos y no corriendo detrás de ellos.

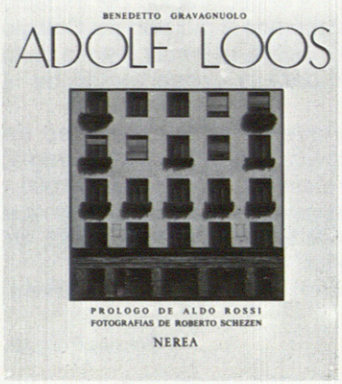
D.P.



PREMIOS ORTEGA FERRANDEZ GONZALEZ ALLOZA
Editorial Circus
C.O.A Cantabria
Santander, 1990.

El Colegio de Arquitectos de Cantabria recoge en este volumen las obras que han sido galardonadas con el Premio Ortega Fernández, González Alloza, en sus ediciones correspondientes a los años 84, 86, 88. Un catálogo que aúna el interés de su contenido con un cuidado y atractivo diseño, en el que quizás se aprecie la querencia por las composiciones en S.A. y M.A.D.A. a las que tan proclives son sus dos directores, hecho, que por otra parte, no merma sino que incluso acrecienta su capacidad creativa.

F. Tilla



ADOLF LOOS
Benedetto Gravagnuolo
Prólogo de Aldo Rossi
Editorial Nerea
Madrid 1989

Este libro no es nuevo,-1988-. Tampoco el tema que analiza es de rabiosa actualidad. Adolf Loos nunca llegó a estar de moda. Ello le hubiera hecho removerse en su tumba. Pero aún así, lo que sí consiguió Loos, es, con su postura crítica y polémica ante los problemas de su tiempo, que cíclicamente refluyen en el curso de la historia, situarse en un plano atemporal y ahistórico que le confiere el carácter de permanente actualidad.

No está de más, por tanto, revisar ahora el pensamiento y la obra de este arquitecto.

El libro, bien apadrinado primero por el historiador Renato De Fusco, y avalado después por el arquitecto Aldo Rossi supone una contribución más a la ya amplia bibliografía de Adolf Loos, aunque su intento de diferenciar *el dato presuntamente objetivo del mas personal e interpretativo* como señala De Fusco, le sitúa entre las monografías clásicas de los años Cincuenta: Una introducción detallada y definitoria del marco típico-ideal del tema histórico examinado, seguido de una lectura crítica de las obras.

La aportación de Rossi nos ofrece la visión particular de este arquitecto sobre los temas clave de las reflexiones loosianas.

La contradicción, por ejemplo, entre arte y oficio en Loos, es examinada a través de la comparación con las tesis de Heinrich Tessenow y Mies van der Rohe. Tessenow, mediante el diseño artesanal de la casa alemana, reunirá artesanía y mito, oficio y arte. Mies, con la ayuda de la artesanía o técnica, realizará una arquitectura que nace de la historia. Loos, sin embargo, mantendrá siempre una división radical entre arte y artesanía. Un aspecto de esta disociación sobre el que Rossi ironiza es el de los medios de subsistencia del artista. Se vive del oficio, y su oficio era el de arquitecto.

Otra de las polémicas desatadas por Loos y valorada por Rossi es la crítica al Movimiento Moderno por su afán moralista, su adoctrinamiento de las masas, su querer enseñar a vivir. (Resulta curiosa esta puntualización en alguien que hablaba de cómo se ha de vestir, caminar o comer). Así, Loos, pone en tela de juicio la misión del arquitecto. Al arquitecto se le pedirá consejo para hacer una casa, pero no es él el que debe decidir cómo ha de ser ésta. Pero no se interprete aquí únicamente una llamada a la humildad de la profesión, sino un reconocimiento de *los viejos maestros* los artesanos, de los oficios, y un rechazo radical del arquitecto metido a artista. Tampoco es una crítica al arte, sino por el contrario, *pretende defender el arte de quien quiere prostituirlo aplicándolo a objetos de uso, relegándolo a la función subalterna de cosmético.* (B. Gravagnuolo).

Tres frases de los tres arquitectos reunidos aquí por Rossi confirman la afinidad de sus reflexiones. Loos en su famosa cita del carpintero que hace la cubierta se pregunta *¿bonita o fea?, lo ignora. Es la cubierta.*

Mies: *Menos es más.*

Tessenow: *El ornamento nos estorba tanto más cuanto más profundo sea nuestro dolor o más exagerado nuestro gozo; o bien cuanto más vivo sea nuestro deseo de Progreso ; un compromiso profundo excluye las cuestiones secundarias.*

Al igual que Mies, Loos reconocerá el valor de las leyes clásicas. En su experiencia americana puede comprobar que, pese al gran salto de escala, dichas leyes son respetadas. Loos utilizará la forma, (la columna dórica, por ejemplo), como elemento de la composición. Mies construirá el Museo de Berlín, estandarte del clasicismo atemporal.

A esta interesante visión de la figura de Adolf Loos, le sigue una introducción del autor, que como ya se ha señalado, intenta aportar los datos objetivos que nos den a conocer de una manera histórico-didáctica al arquitecto. Gravagnuolo entra de lleno desde la primera línea en los conceptos que marcan la pauta de la filosofía loosiana: *Habitar*, *Construir*, *Arte*, *Oficio*. El autor resalta algunos rasgos especialmente identificativos. Por ejemplo,

la inclusión en la génesis del proyecto del concepto *habitar*. El proyecto se creará en ese ámbito de la individualidad, de la particularidad de cada uno. La influencia de fenómenos cotidianos como la forma de vestir, de caminar o de peinarse se apreciaría, según Loos, en la transformación continua de la civilización: *Las cosas nimias configuran la cultura de una época.*

El medio para lograr tal transformación será la arquitectura, entendida como técnica, término que también precisa de entrecomillado, pues Loos habla de unas reglas dictadas por el tiempo histórico que el arquitecto debe comprender, desvelar y aplicar. Se ha interpretado muchas veces esta asociación de técnica y construcción, como señales anticipadoras del posterior Racionalismo. Para el autor, se trata mas bien, de una crítica precoz al Movimiento Moderno, y de ello nos intenta convencer como ya hizo Rossi en su prólogo.

El análisis de Gravagnuolo se separa en dos partes: *Loos y su tiempo* y una exhaustiva *Guía de las obras.*

El autor distingue siete principales líneas motrices en el método de Loos:

LA DIFERENCIA - Casa-monumento, interior- exterior, placer-utilidad. En el discurso de cada uno de estos binomios se hace patente la actualidad de Loos, especialmente cuando niega a cualquier objeto de uso la cualidad del arte, pues la bondad de tal objeto deriva de su adecuación al fín para el que ha sido creado.

LA NEGACION - Negación del estilo. En esta negación encontramos de nuevo a un Loos contemporáneo que rechaza el esfuerzo patético de muchos de sus colegas en elaborar el estilo definitorio de su época. Nada más tajante y agresivo que *insisto en que pertenece al estilo de nuestra época todo cuanto no ha caído en manos de los artistas.* El lenguaje de la propia época no se inventa. Ocurre.

LA MEMORIA - La tradición, la asimilación de lo ya proyectado. Aquí el autor hace una interesante referencia a la postura de Loos ante el tema de la planificación de la ciudad. Loos, lejos de las utopías, reconoce el carácter individual de cada ciudad. Por ello, quizá, sus intervenciones son puntuales y perfectamente ensambladas en los tejidos urbanos *desarrollando cuestiones dialécticas con lo preexistente.* Esto se relaciona intrínsecamente con el siguiente factor.

EL INTIMISMO - El silencio de las fachadas. Las casas al exterior reflejarán la técnica impersonal de la época. En el interior, las habitaciones dicen de quien las habita lo que las fachadas callan.

LA REPETICION - *¡Basta de genios de la originalidad!, ¡Repitámonos hasta el infinito!.* Pero sin olvidar los adelantos de la técnica.

EL LENGUAJE DE LOS MATERIALES - Los materiales conseguirán los efectos deseados: miedo, paz, intimidad... Son materiales nobles como el mármol cuyas propiedades intrínsecas le protegen de todo ornamento. El habla, por sí mismo, de su riqueza, de su bondad.

LA INACTUALIDAD - La liberación del corsé que obliga a crear siempre algo nuevo e irrepetible conduce a un proceso lógico: construir lo mejor posible.

Esta atemporalidad de Loos, este desligarse de conductas prefijadas limitadoras del proceso proyectivo es, lo que a nuestro juicio, le permite ser hoy un arquitecto no sólo actual sino de vanguardia, pues secesiones vienesas y conservadurismos formales son también, inevitablemente, inquilinos incómodos de nuestra propia historia.

Siguiendo el orden del libro, en un breve apunte biográfico, conocemos al hombre seductor, *corruptor de jóvenes*, como le califica cariñosamente Richard Neutra (él era uno de ellos), al hombre comprometido con sus ideas y con su país, (desempeñó cargos públicos que abandonaría al tener que sacrificar algunos de sus principios), que intenta junto con un polémico grupo de intelectuales (La Otra Austria) transformar la decadente cultura del Emperador Francisco José.

El capítulo *Loos y su tiempo* es un completo tratado histórico que describe con rigurosidad y exhaustividad la época vivida por Loos -1870- 1933-.

Por último, la guía de las obras, con numerosas fotografías de interiores, en blanco y negro y en color, que manifiestan el lenguaje de los materiales al que alude continuamente Loos. Por supuesto, fotografías de exteriores, de las fachadas...¿mudas?.

G O.

LIBROS RECIBIDOS

ANTONI DE MORAGAS GALLISA.
HOMENATGE
Gustavo Gili/FAD, Barcelona 1989.
144 p.p.

BERNINI
Franco Borsi
Editorial Stylos, Barcelona, 1989.
127 p.p.

A PROPOSITO DE ARQUITECTURA Y PINTURA (1982-1989)
Colegio Oficial de Arquitectos, Granada, 1990.

LA LITURGIA DEL ESPACIO
Francisco Sánchez Pérez
Editorial Nerea, Madrid, 1990
206 p.p.

BREVE HISTORIA DEL ARTE AFRICANO
Werner Gillon
Alianza Forma, Madrid 1989.
425 p.p.

F. IÑIGUEZ ALMECH. APUNTES DE ARQUITECTURA
Carlos Montes Serrano
Universidad de Valladolid, 1989.
151 p.p.

CONCURSO RESTRINGIDO PARA CENTRO DE ALTO RENDIMIENTO DEPORTIVO EN SIERRA NEVADA. CONSEJO SUPERIOR DE DEPORTES **GRANADA 1990**

Arquitectos invitados:

Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita

José Luis Iñiguez de Onzoño y Fernando Pardo Calvo

José Antonio Corrales y Mateo Corrales

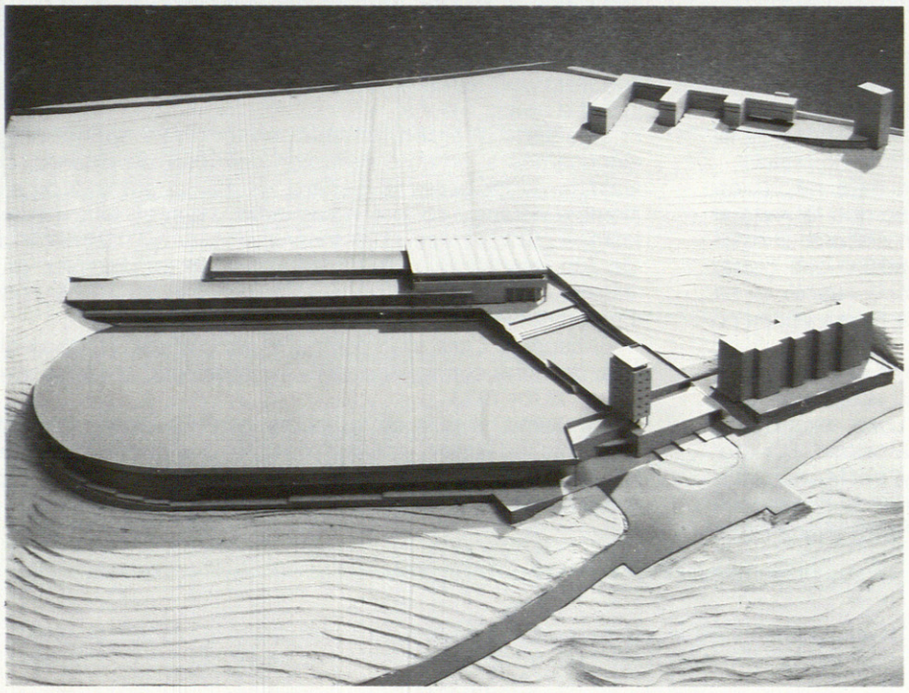
Angel Bayo Uncilla

Jesús del Valle

PROYECTO PREMIADO

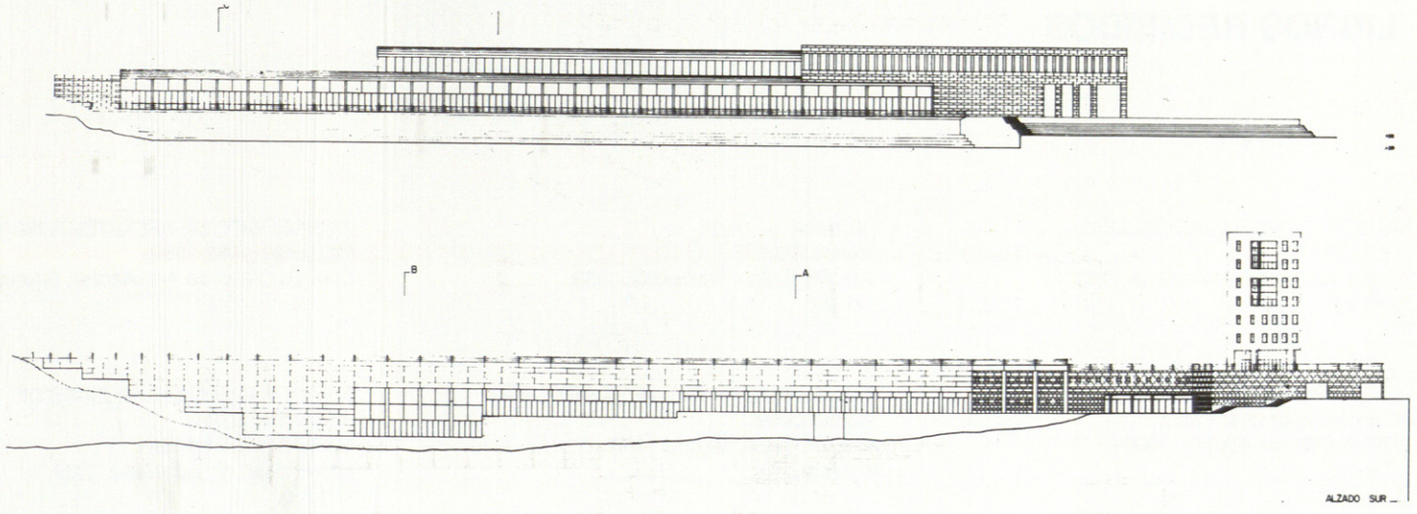
Jerónimo Junquera

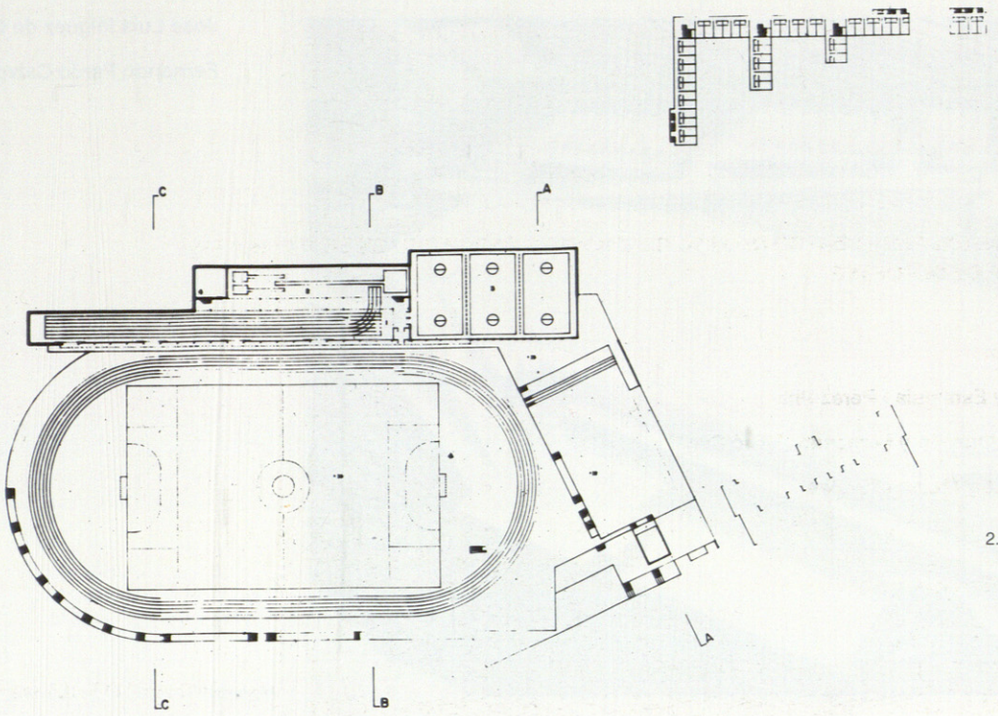
Estanislao Pérez Pita



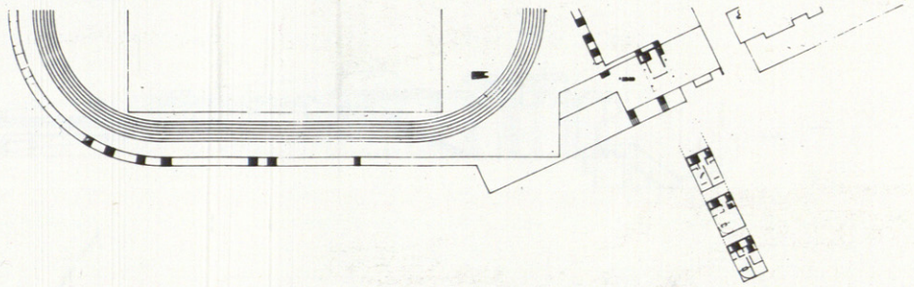
1. Maqueta.

Foto: Juan Pando.

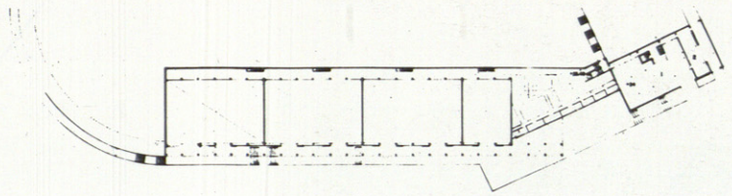




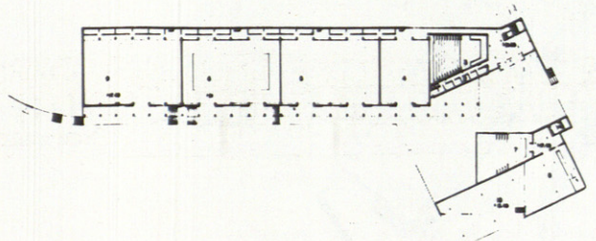
2. Módulo de atletismo deportivo.



3. Acceso a torre.



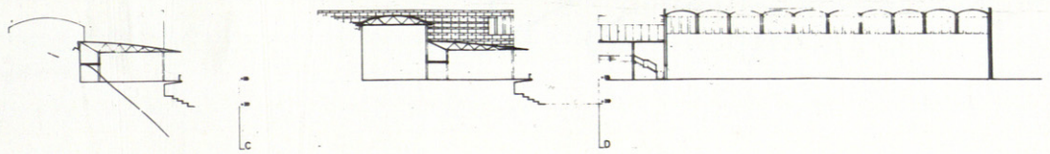
4. Servicios médicos, aparcamiento y servicios técnicos



5. Acceso, piscina, auditorio.



6. Secciones.



José Luis Iñiguez de Onzoño

Fernando Pardo Calvo

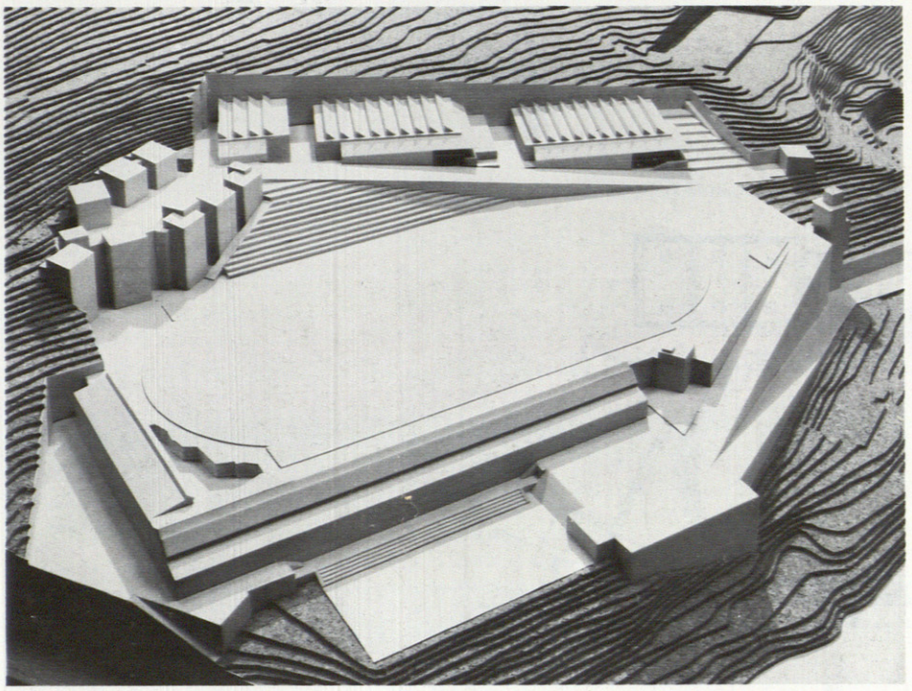
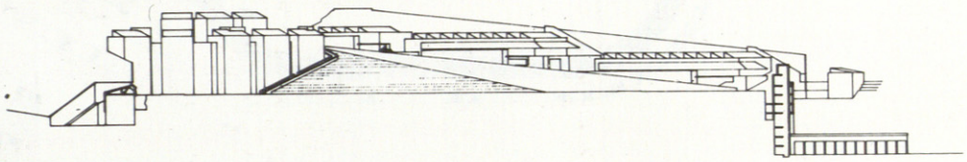
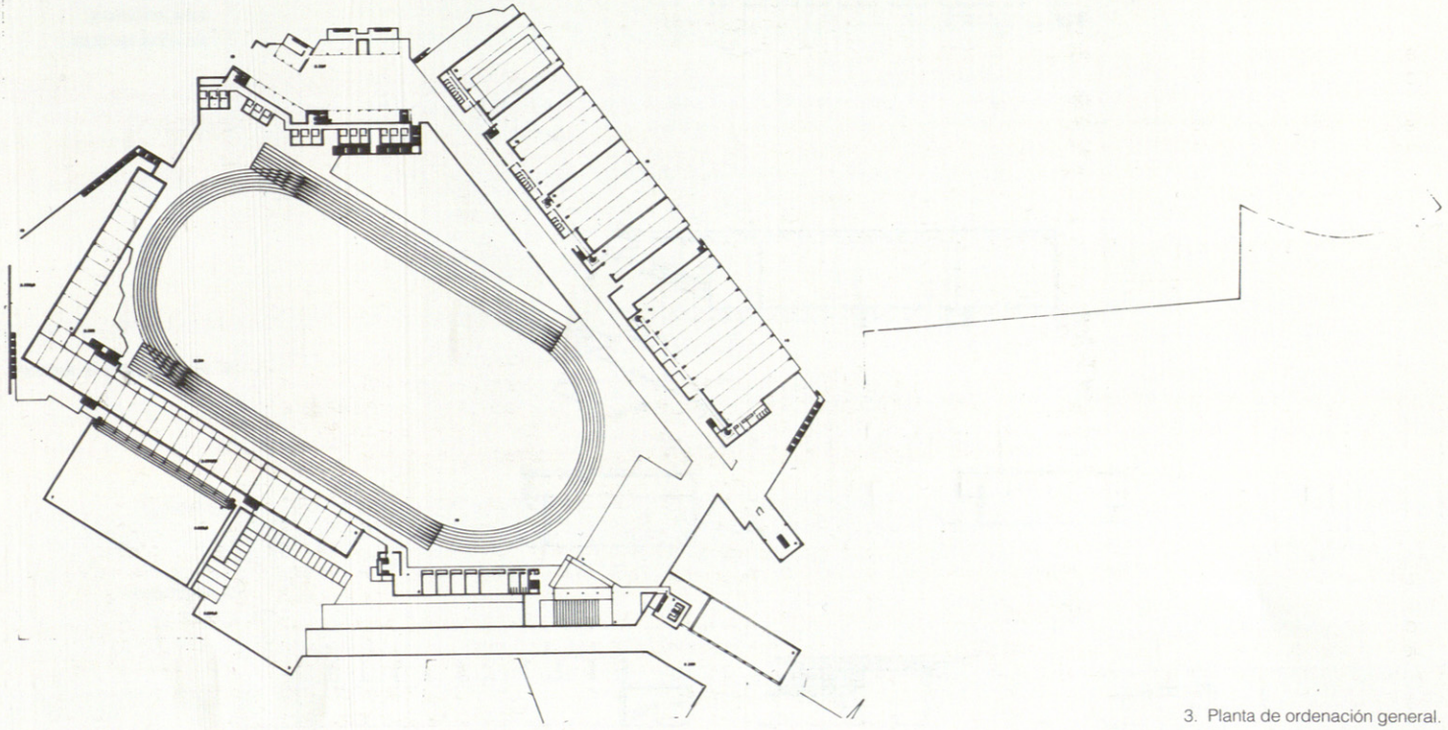


Foto: Juan Pando

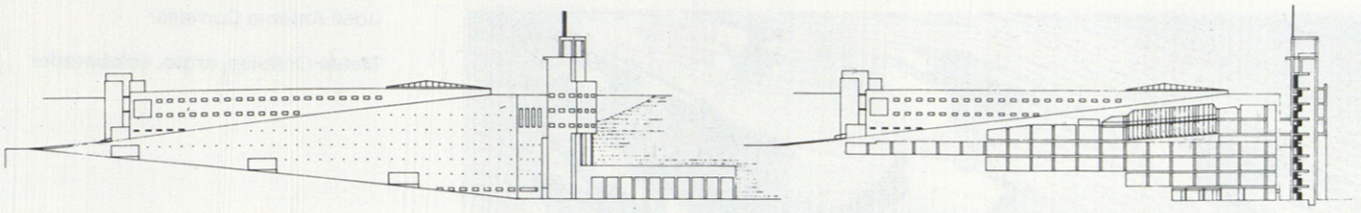
1. Maqueta.



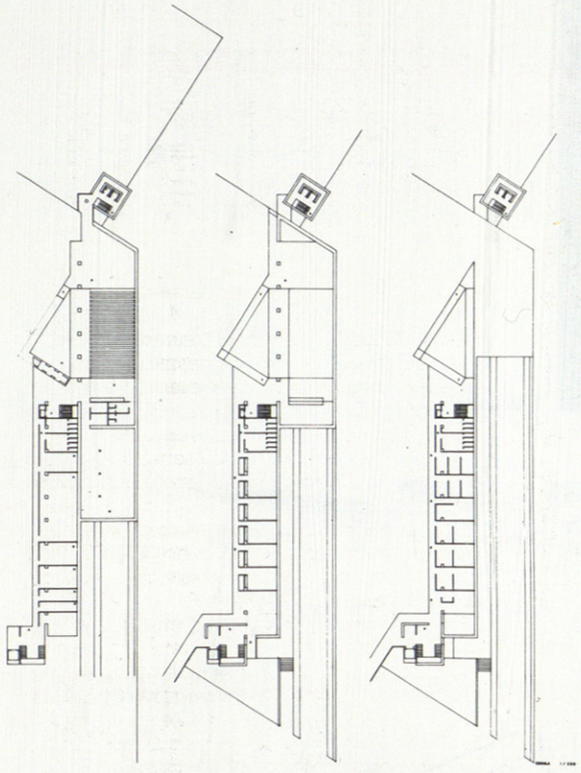
2. Sección Norte-Sur.



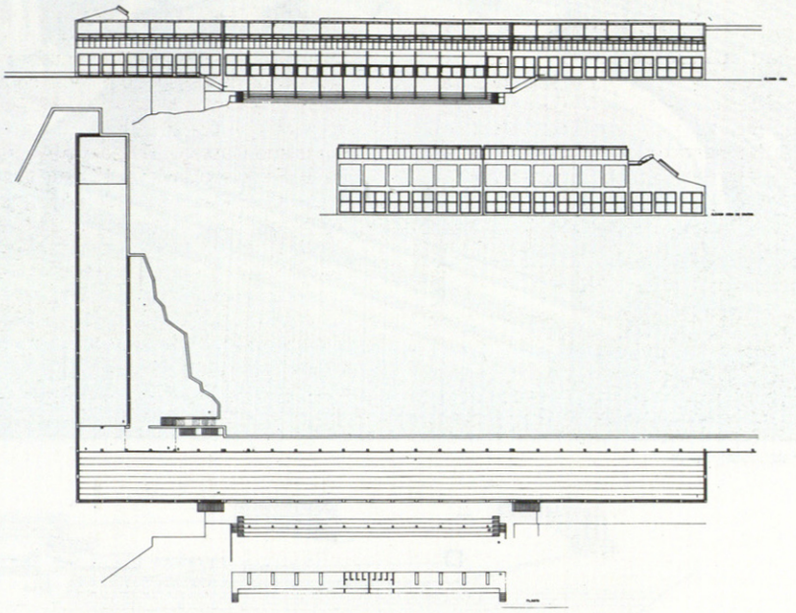
3. Planta de ordenación general.



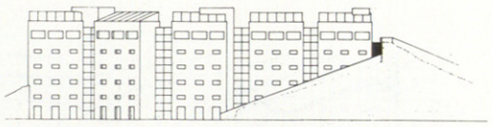
4. Edificio de servicios generales. Alzado y sección.

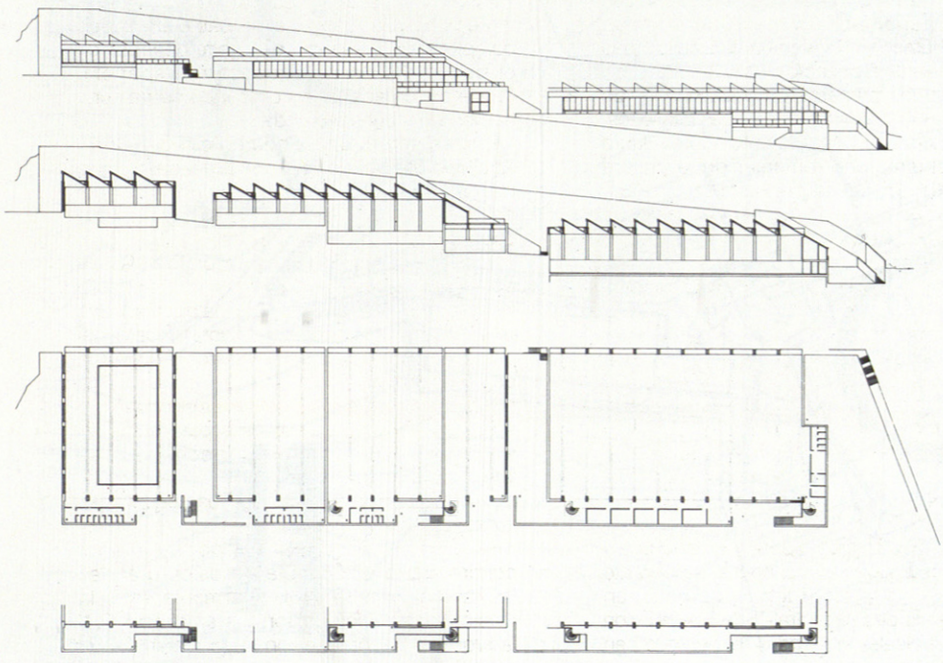


5. Edificio de servicios generales, plantas nivel 4, 5, 6.

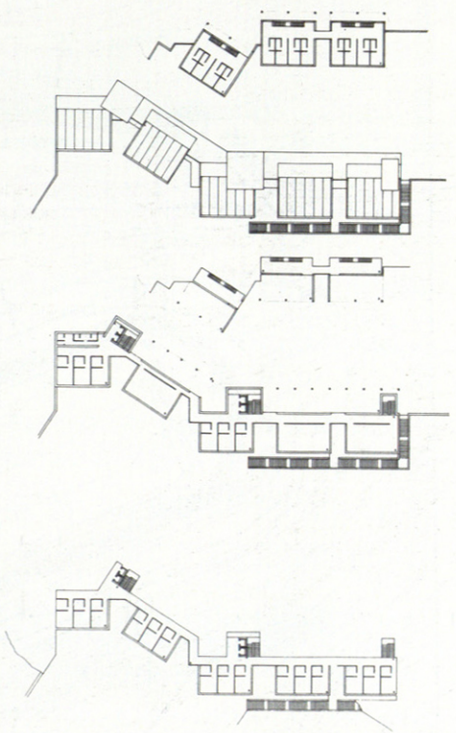


6. Módulo de atletismo. Plantas y alzados.

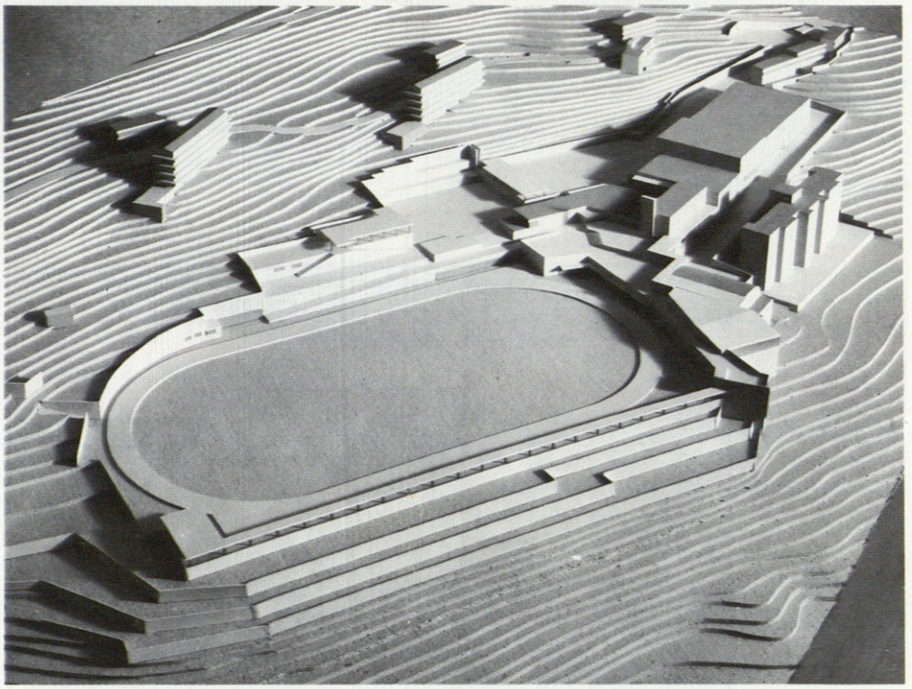




7. Pabellones polideportivos. Entreplanta, planta, sección y alzado.



8. Residencia de atletas.
Alzado y plantas.

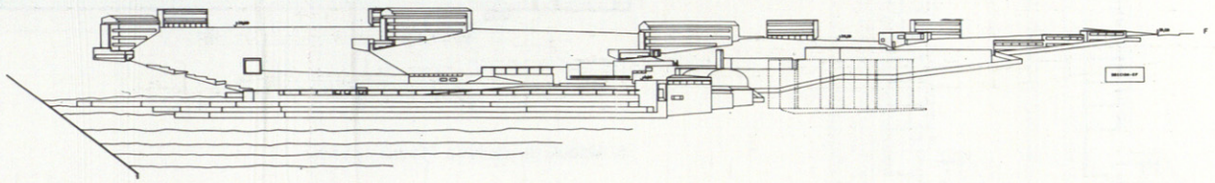


José Antonio Corrales

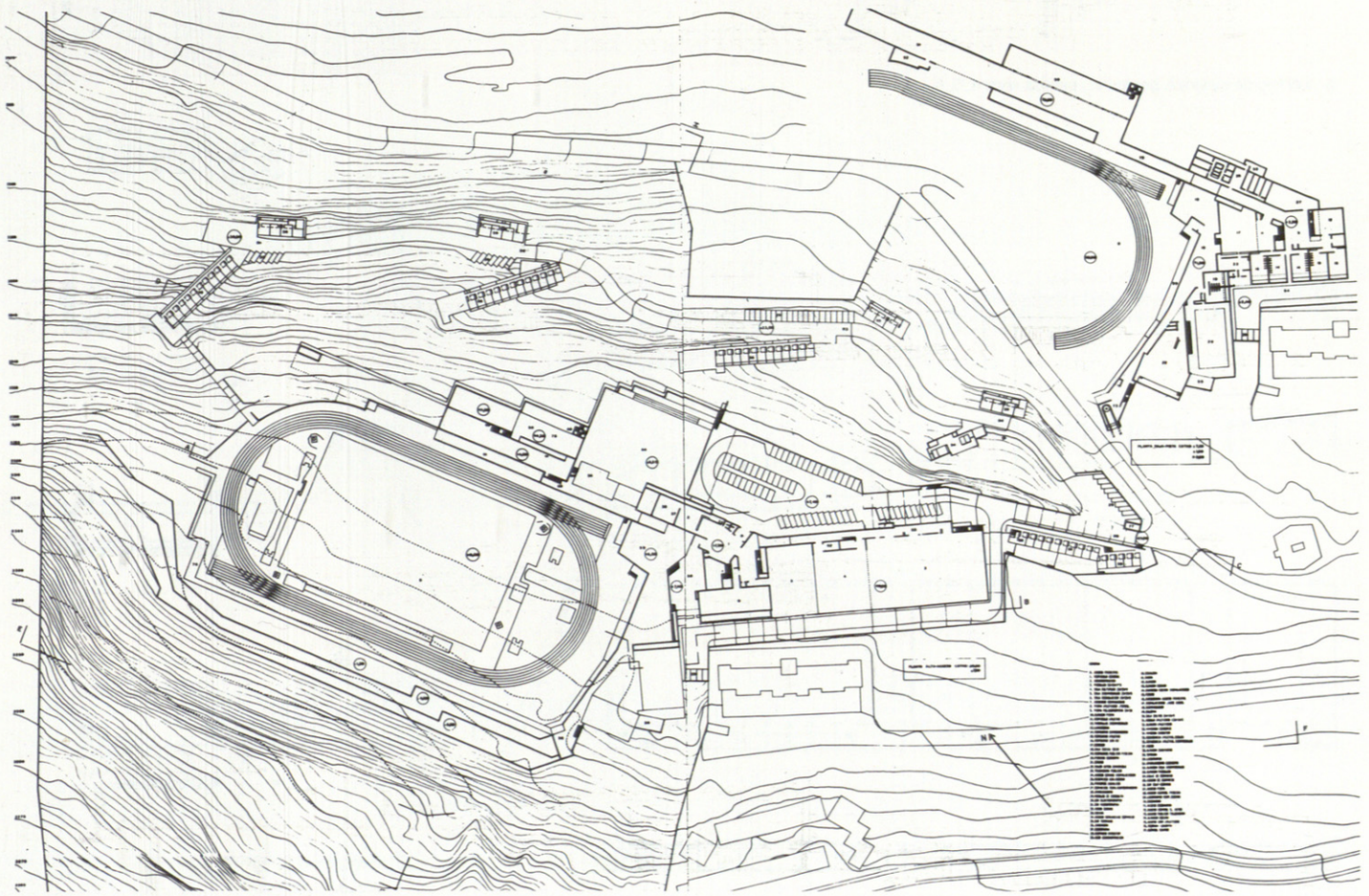
Mateo Corrales, arqto. colaborador

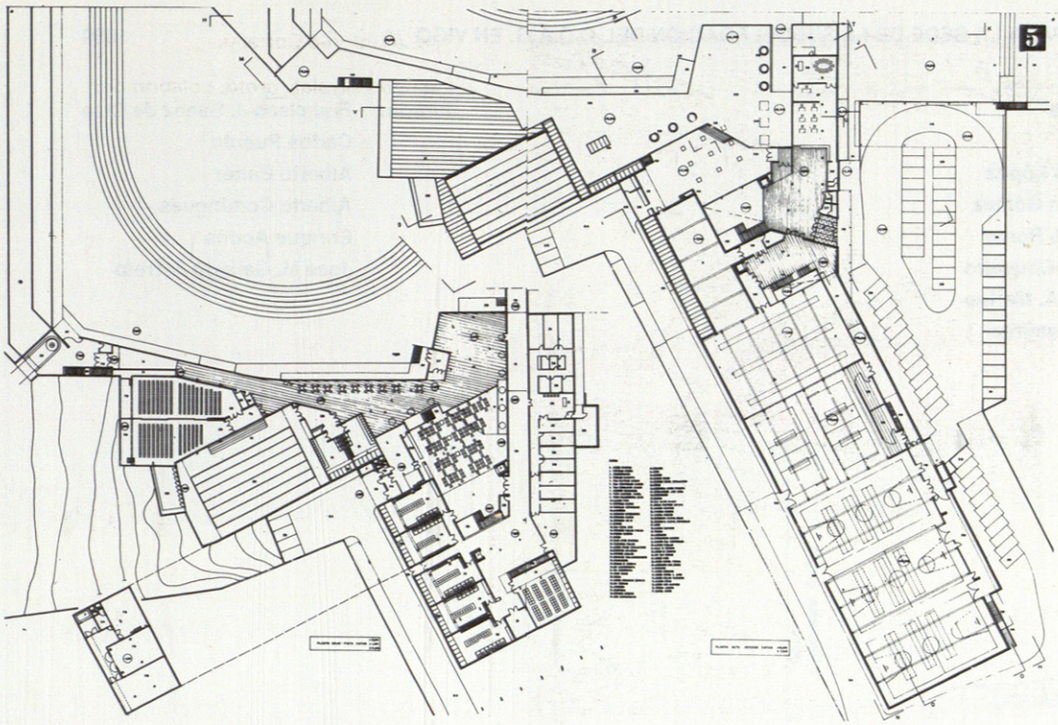
1. Maqueta.

Foto: Juan Pando.

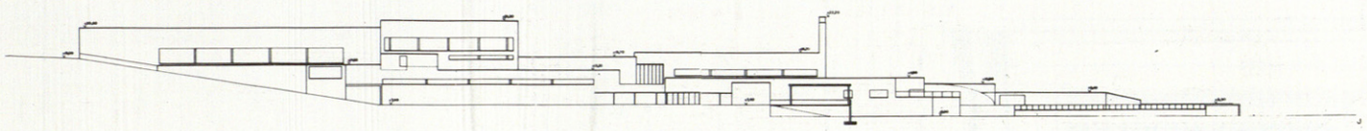


2. Alzado.
3. Plantas generales.

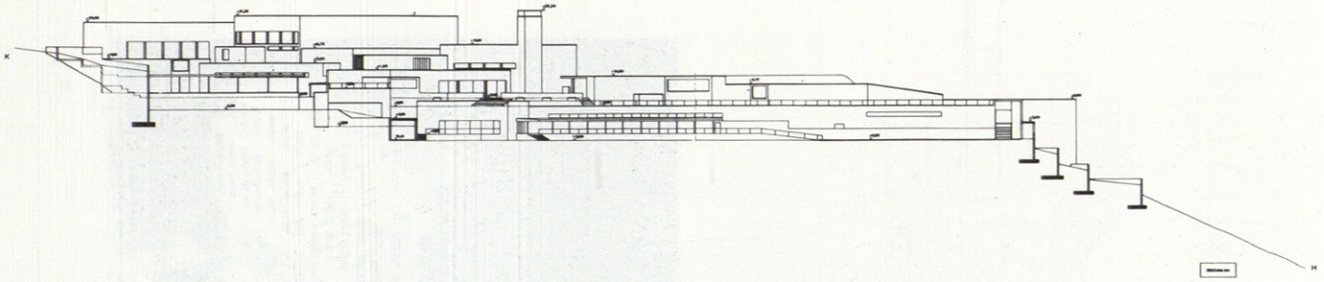




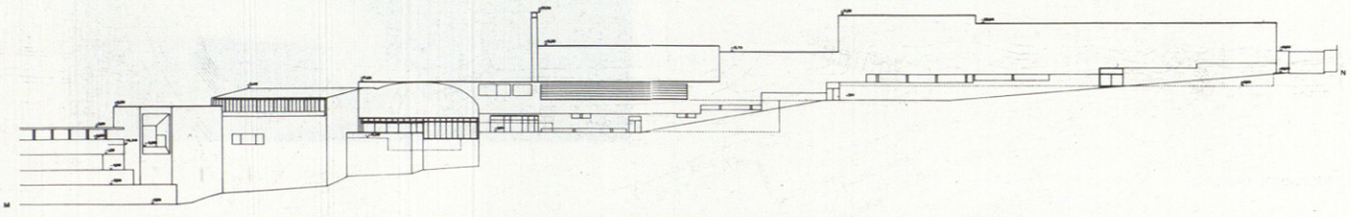
4. Planta alta, acceso y planta baja, pistas.
5,6,7,8,9. Secciones.



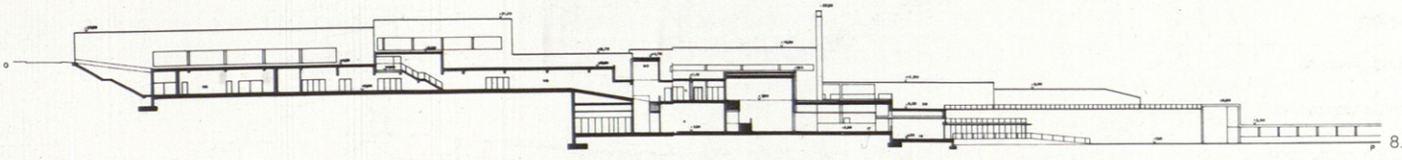
5.



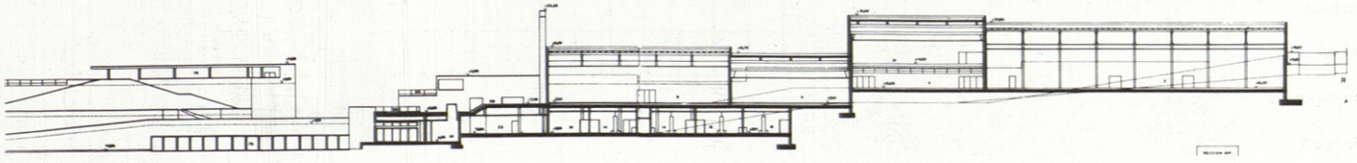
6.



7.



8.

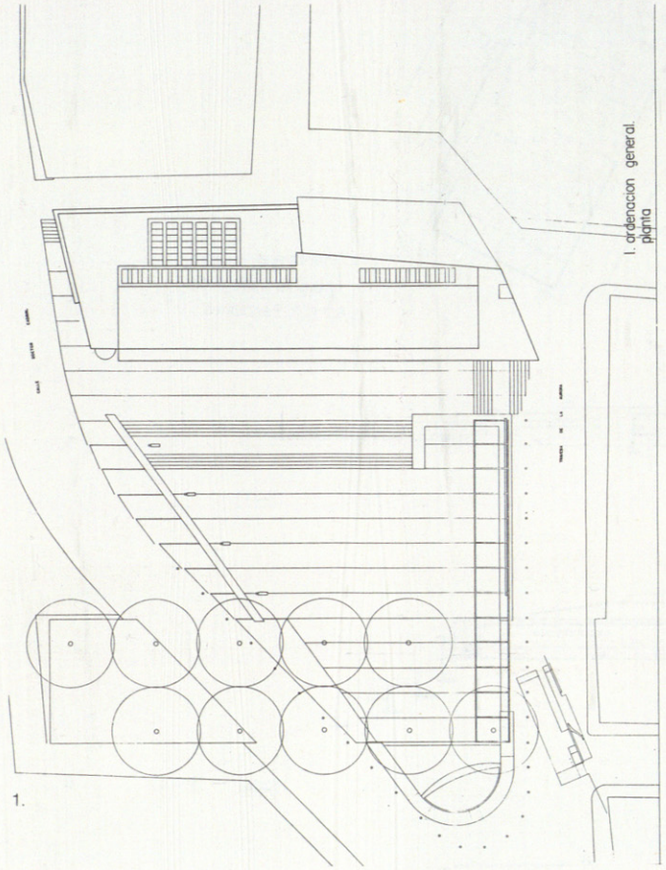


9.

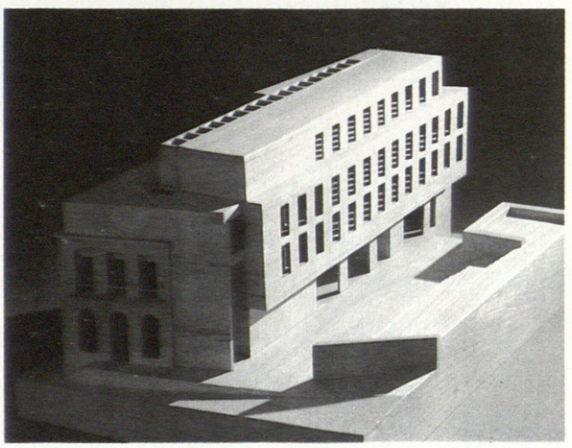
CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA SEDE DE LA SUBDELEGACION DEL C.O.A.G. EN VIGO 1989

PRIMER PREMIO: Enrique Colomés
Martín Colomés
Colab.: Alberto López
Carmen Gómez
José M. Romo
Teresa Couceiro
Marco A. Merino
José Ramírez

Jurado: Francisco J. Sáenz de Oiza
Carlos Puente
Alberto Baltar
Alberto Comingues
Enrique Acuña
José M. Gallego Jorreto

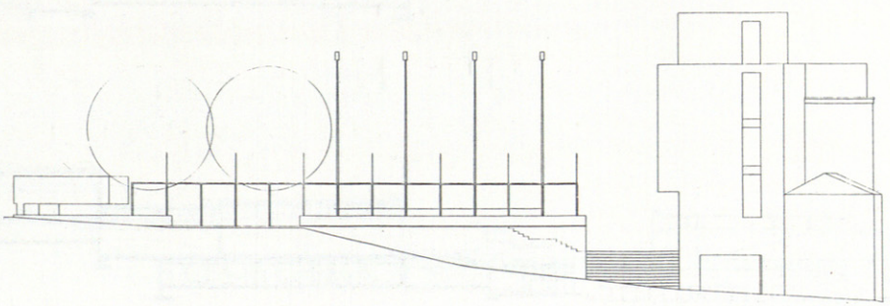


1.

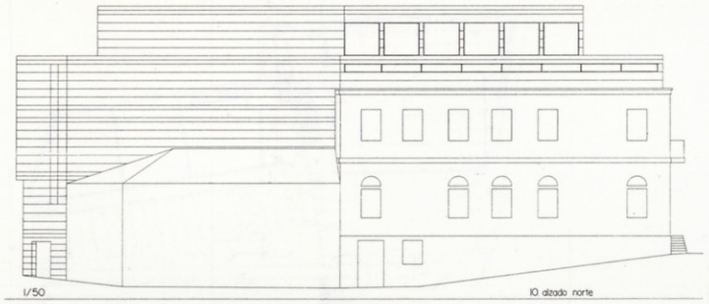


3.

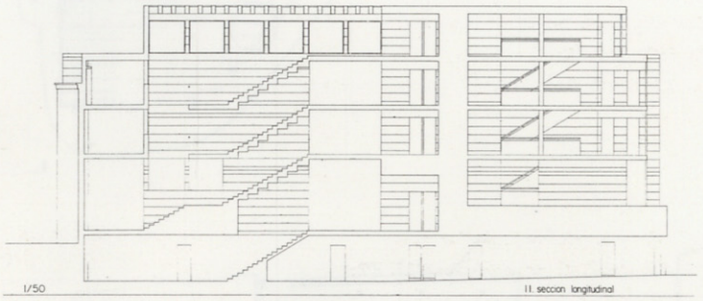
1. Planta ordenación general.
2. Alzado de la ordenación general.
3. Maqueta.
4. Alzado posterior.
5. Sección longitudinal.
6. Maqueta de sección.
7. Sección y alzado laterales.
8. Planta semisótano.
9. Planta baja.
10. Planta primera.
11. Planta segunda.
12. Planta ático.



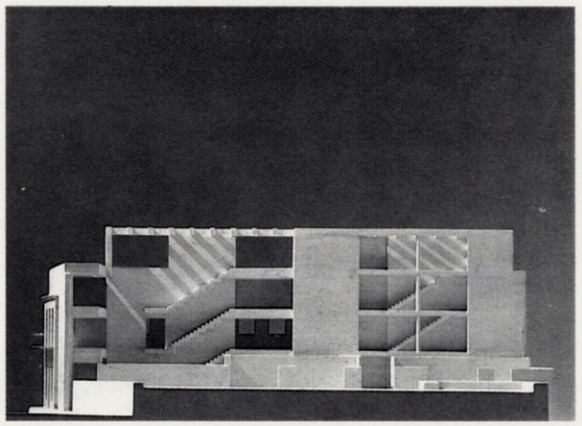
2.



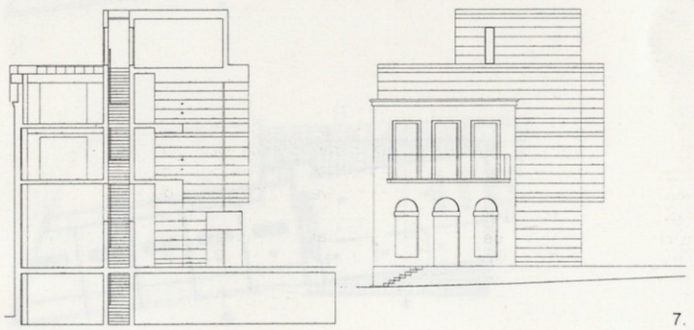
4.



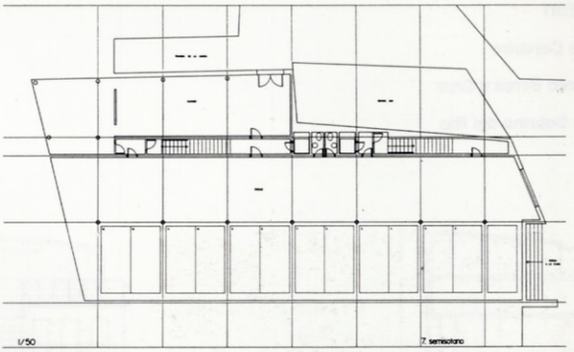
5.



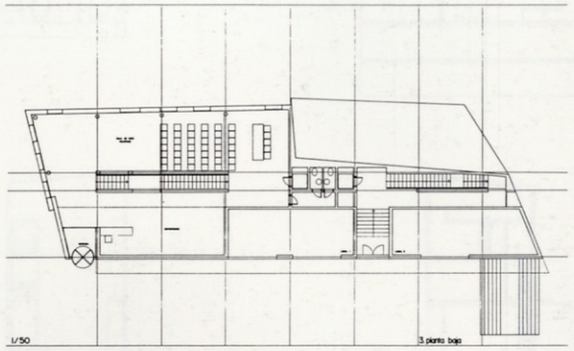
6.



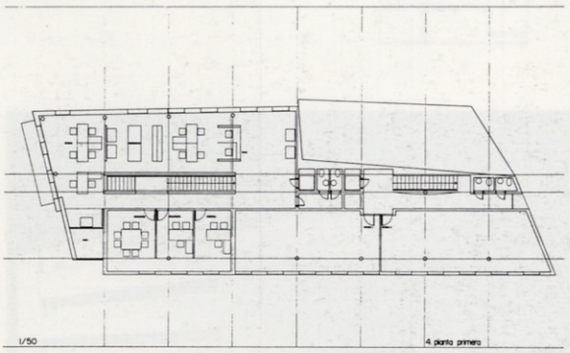
7.



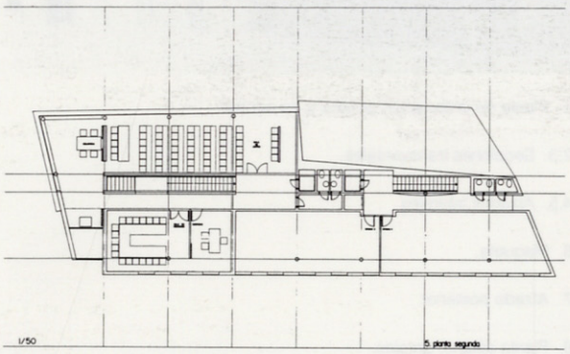
8.



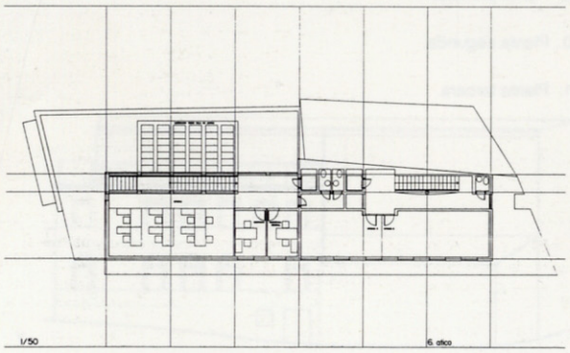
9.



10.



11.



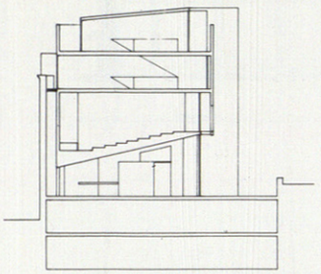
12.

ACCESIT

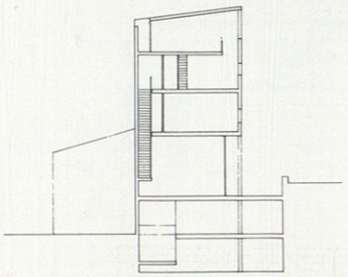
Jesús Cordeiro

Eduardo Berea y Cruz

María Sobrino del Río



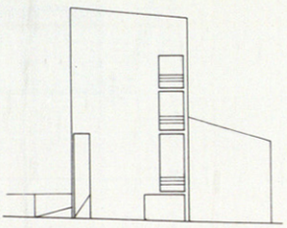
2.



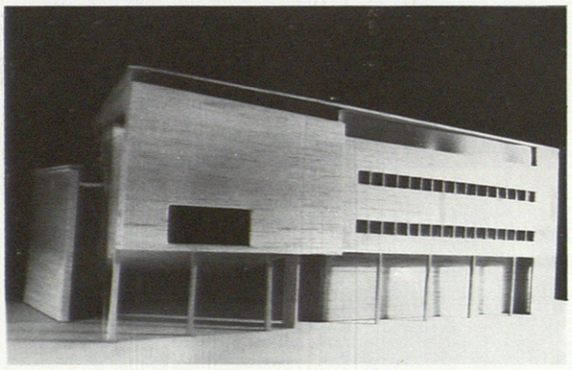
3.



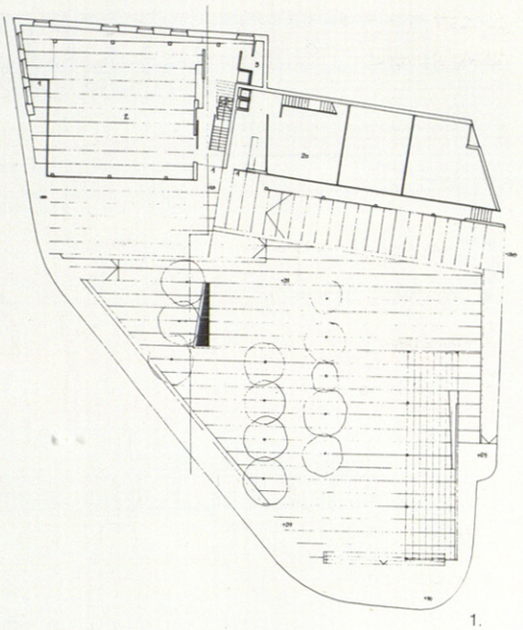
4.



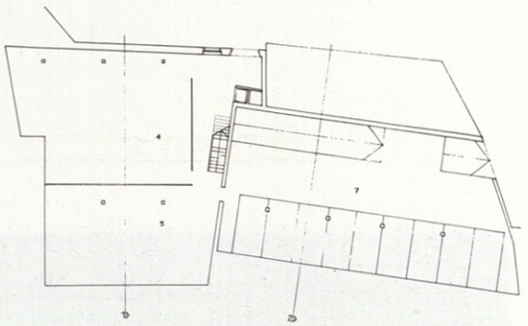
5.



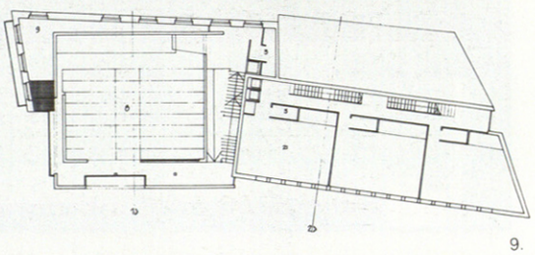
6.



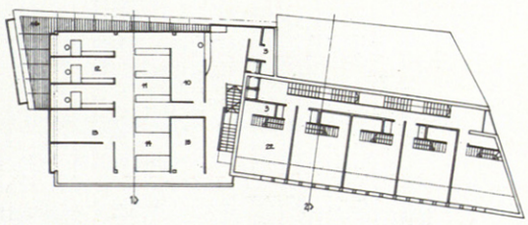
1.



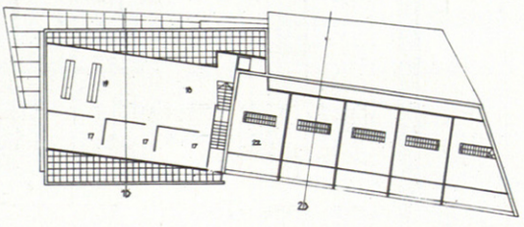
8.



9.



10.



11.

1. Planta de ordenación general y de acceso.

2,3. Secciones transversales.

4,5. Alzados laterales.

6. Maqueta.

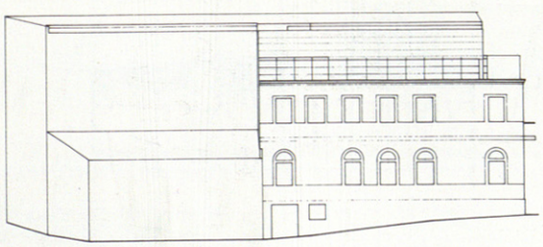
7. Alzado posterior.

8. Planta sótano, garajes.

9. Planta primera.

10. Planta segunda.

11. Planta tercera.

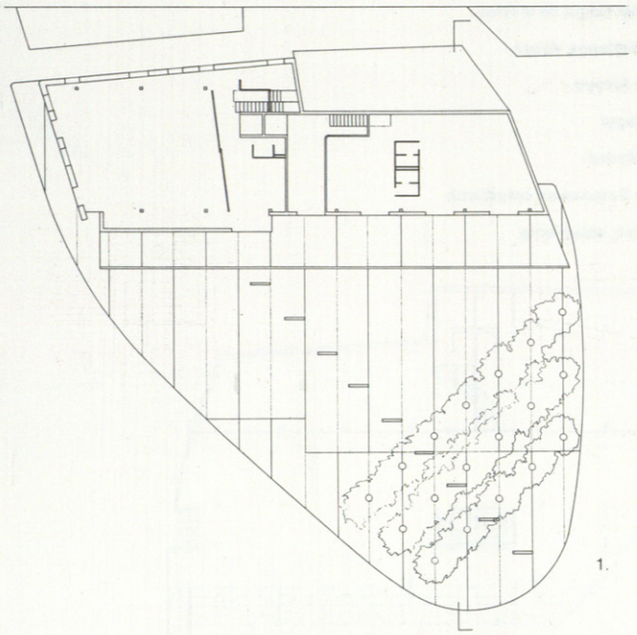


7.

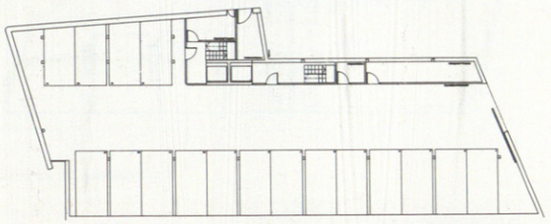
ACCESIT

Alberto Noguerol

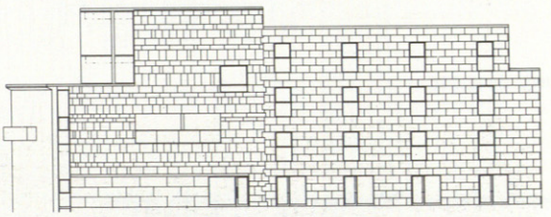
1. Planta general de ordenación.
2. Planta sótano, garajes.
3. Planta baja.
4. Planta primera.
5. Planta segunda.
6. Planta tercera.
7. Alzado principal.
8. Sección transversal.



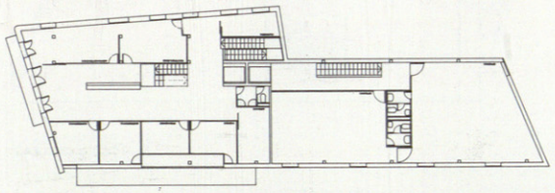
1.



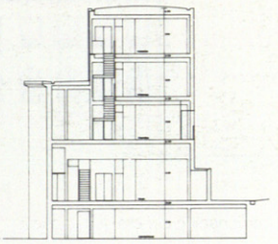
2.



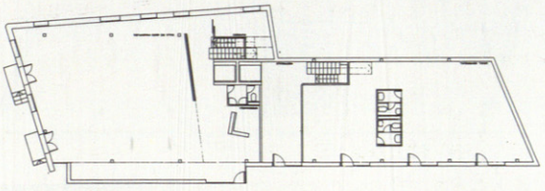
7.



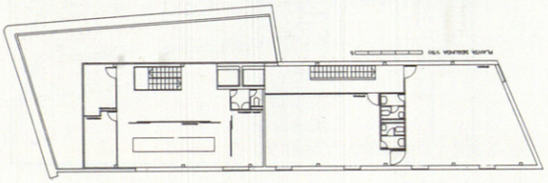
3.



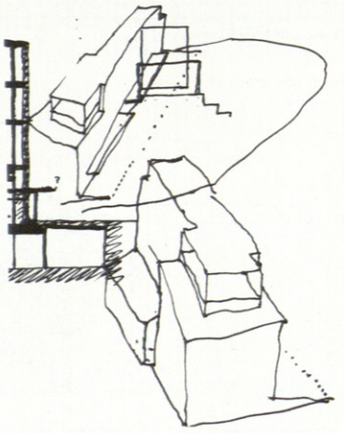
8.

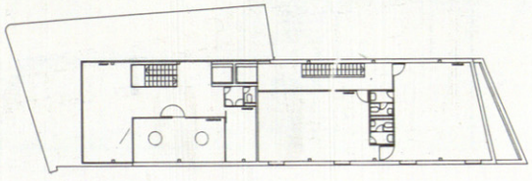


4.



5.





6.

ACCESIT

Fco. Javier Seguí de la Riva

Manuel Berlanga Valera

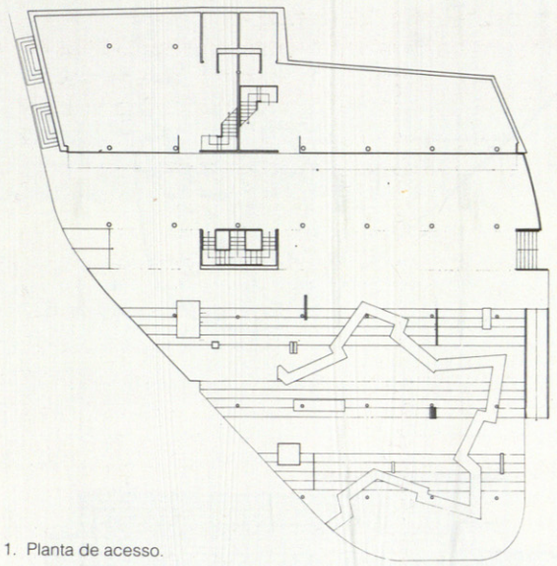
Eduardo Arroyo

Miguel Seguí

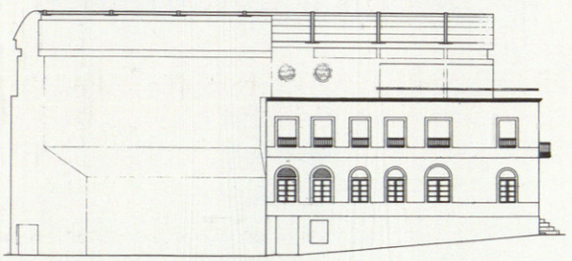
Alberto Medem

Federico Sotomayor, estudiante

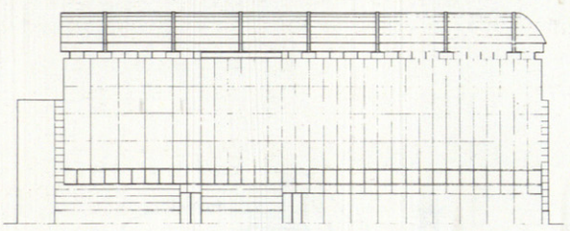
Juan Calvo, estudiante



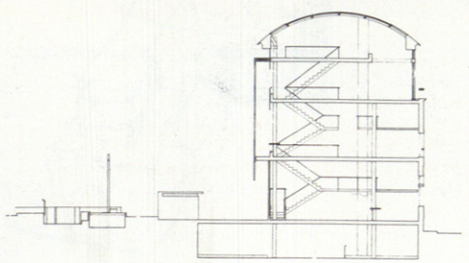
1. Planta de acesso.



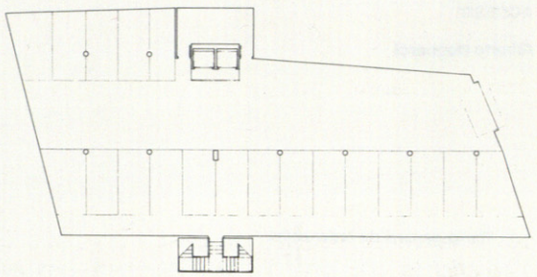
2. Alzado posterior.



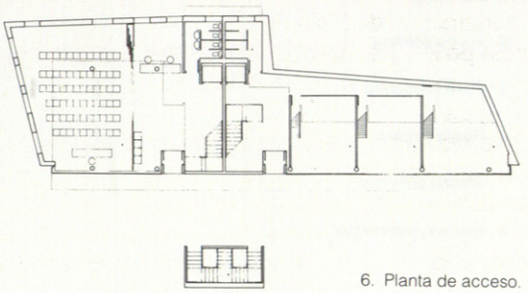
3. Alzado principal.



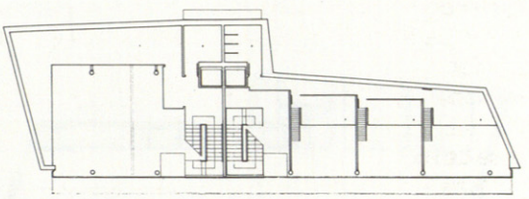
4. Sección.



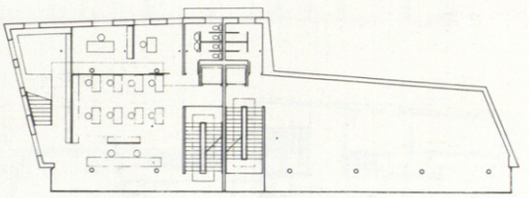
5. Planta de garaje.



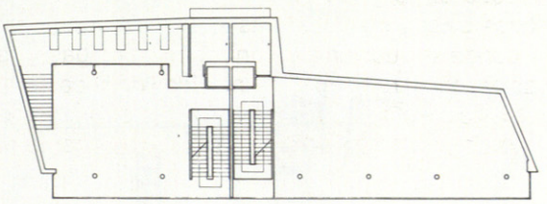
6. Planta de acceso.



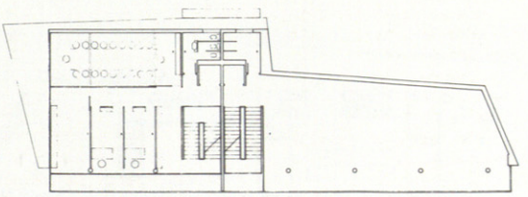
7. Entreplanta de acceso.



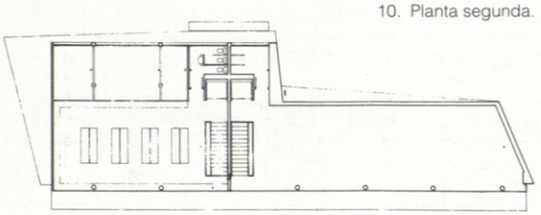
8. Planta primera.



9. Entreplanta primera.



10. Planta segunda.

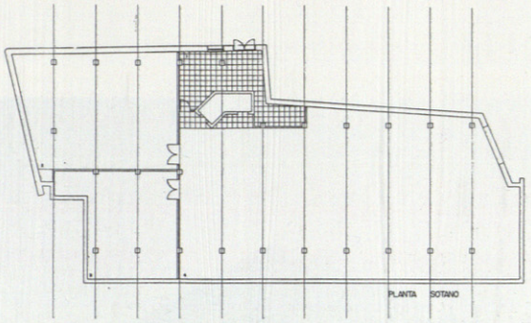


11. Planta bajo cubierta.

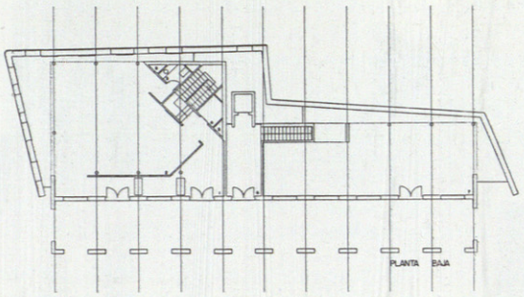
ACCESIT

Jacobo Rodríguez-Losada

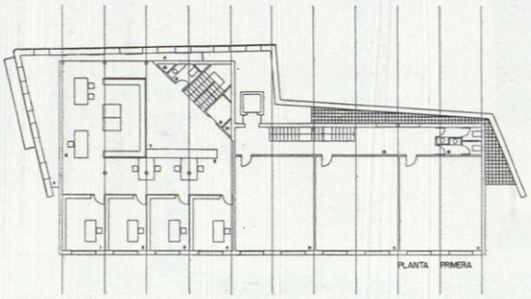
Carlos A. Pita, estudiante



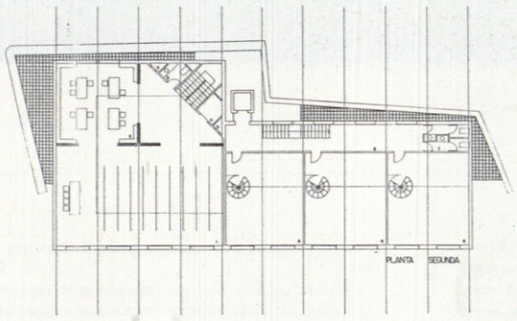
2. Planta sótano.



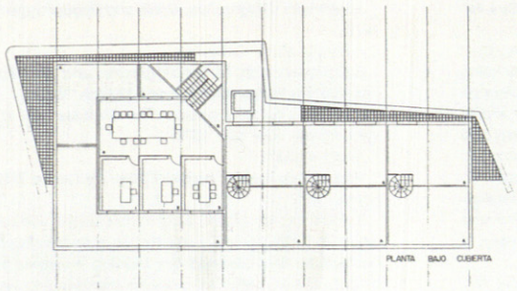
3. Planta baja.



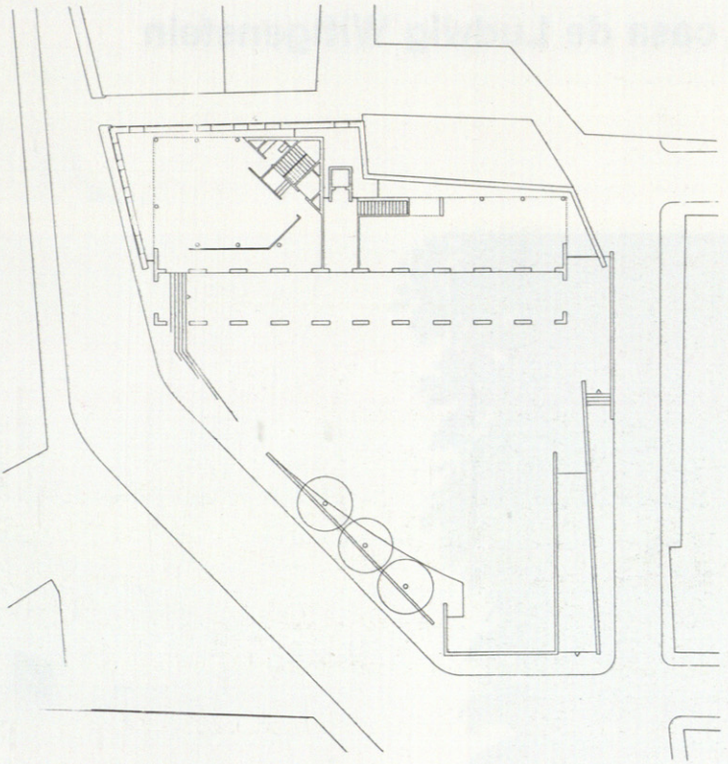
4. Planta primera.



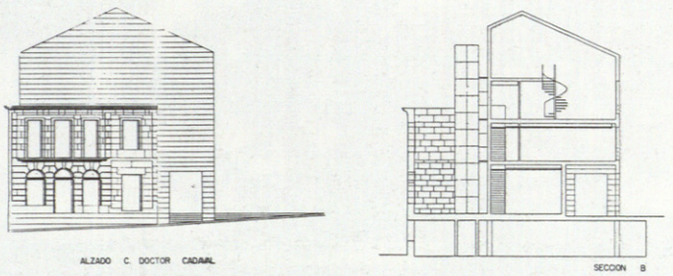
5. Planta segunda.



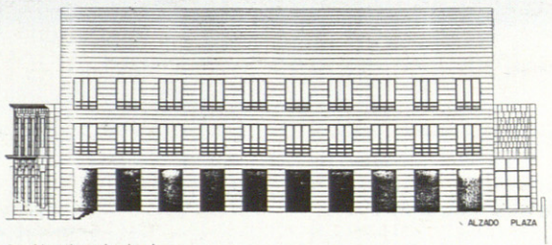
6. Planta bajo cubierta.



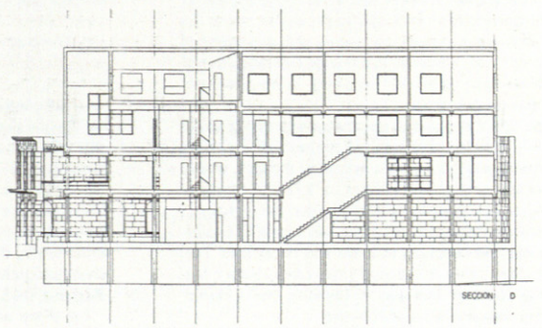
1. Planta de ordenación.



7. Alzado y sección laterales.



8. Alzado principal.



9. Sección longitudinal.

La casa de Ludwig Wittgenstein

Mariano Bayón



1. Casa Ludwig. Wittgenstein, vista general.

The Ludwig Wittgenstein house

Even though we are celebrating the 100th anniversary of this Viennese philosopher´s birth - there are certainly many explicative commentaries and mentions of his works in literary sections of newspapers all over the world - our revilew of Ludwig Wittgenstein´s architectural works here in ARQUITECTURA are in no way connected with this event. It seems as though there are times that this type of celebrations force themselves upon us rather than giving us the chance to choose the news for ourselves.

At the same time it appears to be obvious that Wittgenstein and his work is quite popular with the followers of a certain area of analytical philosophy. This school of thought, which has both younger and older believers, is trying to create a more moral approach to philosophy rather that the prevalent, unethical system that supports cheating, leaving the individual out of touch with the concepts of virtue and happiness. The dialogue with other times and cultures has been broken, but we can easily see how this way of thinking has a direct relationship with Wittgenstein´s architecture.

It is notworthy how his work, and its contribution to modern architecture and its culture, has been ignored and actually hidden. There are very few articles that deal with his work, which at the same time has always been recognized as being of major importance. It is truly the missing gap in the history of architecture, as all of the main texts on this subject do not even mention it. Wittgenstein is never included in the index of any European architectural magazine, let alone the Spanish ones, nor is it highlighted in current anthologies.

This is even more contradictory when we take into account how Wittgenstein´s philosophical ideas are accepted as being an integral part in the new school of thought and Austrian art that was begun in the period between World Wars I and II. Among other participants, Loos, Kokoschka, Freud and Schönberg should be mentioned as well. The modern Viennese architectural movement, without the dogmatic characteristics of Germanic *international* style, was strongly criticized by the old regime, using philosophical, ethical and psychological arguments intead of the graphic theory of Bauhaus, de Stijil or Vkhutemas.

For those who are interested in learning more about Wittgenstein´s works may resort to a few and shortly divulged books.

A booklet published by the Republic of Bulgaria in 1984 in Vienna by Otto Kapfinger entitled *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation.*

A study about the architectural relationship between Engelmann and L.W.:

Englemann, Wittgenstein, Briefe und Begegnungen. Munich. 1970.

A deeper study: Gebauer:

Bauplanerische, Morphologische, und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses. Munich. 1982.

Bernard Leitner´s paper: *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. New York.* 1976.

And the epistle:

Amendolagine and Cacciari: Oikos. *Da Loos a Wittgenstein.* Rome. 1975.

It would be very easy to jump to conclusions and say that the reason that Wittgenstein´s architecture is practically unknown is because he only designed one building. However, this fact is probably what makes his work so interesting for us, all due

Una consideración de la obra arquitectónica de Ludwig Wittgenstein, en la revista ARQUITECTURA, no está relacionada con el hecho de haberse cumplido recientemente el centenario del nacimiento del filósofo de Viena, cosa que, por otro lado, está llenando de textos y comentarios exégetas los suplementos literarios y filosóficos de los diarios. A veces parece que las conmemoraciones llegan a forzar la actualidad con su presencia, más que al revés.

Sí parece que el nombre y la obra de Wittgenstein simpatiza con los investigadores de una cierta filosofía analítica, advertida ya como tendencia de los jóvenes y no tan jóvenes filósofos actuales, en su intento de provocar una rectificación moral a la filosofía, en una época en la que el engaño ético deja al individuo sin relación entre la virtud y la felicidad, roto así el diálogo con otros tiempos y otras culturas.

Ello sí puede tener relación con una nueva atención a la obra arquitectónica de Wittgenstein.

Pero lo que llama poderosamente la atención es el olvido, la ocultación que tradicionalmente se hace de la contribución que el filósofo de Viena hizo a la cultura arquitectónica moderna.

Son contados los textos que la tratan, a la vez que se reconoce su trascendencia. Es la gran ausente de la historiografía arquitectónica. Los textos claves de la historia de la arquitectura moderna la ignoran. Los índices de las revistas de arquitectura europeas y desde luego españolas no contienen el nombre de Wittgenstein. En todo este tiempo la importancia de semejante aportación no ha sido reseñada en las antologías al uso.

Cosa por otra parte curiosa toda vez que, sin embargo, los contenidos de la obra filosófica de Wittgenstein se reconocen presentes en la formulación de la base teórica del nuevo pensamiento y del nuevo arte austriaco de entreguerras, de Loos a Kokoschka, de Freud a Schönberg, y por tanto presente en la formulación de la modernidad conceptual arquitectónica vienesa, que sin los rasgos dogmáticos de la *internacionalidad* germánica, provocó la crítica en profundidad al antiguo régimen a través de contenidos filosóficos, éticos y psicológicos más que a través de la teoría de la forma gráfica característica del Bauhaus, el Stijl o el Vkhutemas.

Quienes estén interesados en el conocimiento de la obra arquitectónica de Wittgenstein habrán de recurrir a muy pocos y poco divulgados textos:

Un opúsculo publicado por la República de Bulgaria en 1984, en Viena, obra de Otto Kapfinger bajo el título *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation.*

Un estudio sobre la relación entre el arquitecto Engelmann con L. W.:

Engelmann, Wittgenstein, Briefe und Begegnungen.

Un estudio más incisivo, Gebauer:

Bauplanerische, Morphologische, und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses. Munich 1982.

La obra clave de Bernard Leitner: *The Architecture of Ludwig Wittgenstein.* New York. 1976.

M. Nedo. M. Ranchetti: *Wittgenstein. Sein Leben in bildern und texten.* Frankfurt. 1983.

Y el disciplinar:

Amendolagine y Cacciari: *Oikos. Da Loos a Wittgenstein.* Roma. 1975.

Con facilidad cabría atribuir el práctico desconocimiento de la obra arquitectónica de Wittgenstein a cuanto, por otra parte, resulta ser el ingrediente mayor de su interés, afirmado en la expresiva brillantez del resultado, esto es: la errática condición de su formulación, su desconexión, su desmarque profesional, el hecho de concretarse en un único episodio edificado, su significación plural. *El edificio es importante por cuanto es un ejemplo de ir más allá de los límites, por cuanto demuestra cuán enriquecedora puede ser la intrusión no profesional* y por cuanto cuestiona los límites de una profesión, que, principalmente, están construidos por los propios miembros de esa profesión. *Wittgenstein, el filósofo, fue el arquitecto.* (B. Leitner).[1]

Para los filósofos, la casa Wittgenstein seguramente pertenecerá al mundo de la arquitectura, y para los arquitectos al mundo de la filosofía.

Pero ello mismo quizás sea, también, motivo de su interés, sobre todo, tratándose de uno de los filósofos de mayor envergadura de la época reciente. *Tal vez el más fascinante de nuestro siglo.*

---

to its brilliant expression, its erratic planning, its disconnection, its professional independence from other works and the fact that, while it is but one building, it has such a plurality of meanings.

Leitner says, *"The building is so important because it is an example of going beyond the limits, showing how a layman can add so much to the art of architecture and by questioning the very limitations of architecture that have been set up by the architects themselves. Yes, we can say that Wittgenstein, the philosopher, was an architect."* (B. Leitner)[1].

The Wittgenstein House is said to belong to the world of philosophy by the architects and to be part of architecture by philosophers. Perhaps this dichotomy in itself is another reason why this building is so worthwhile, especially if we take into account that Wittgenstein was one of the great philosophers of recent times. *Maybe the most fascinating of this Century.*

Wittgenstein was also involved in literatury, both though his own literary suggestions and his own life, as several authors wrote about him, in some mentioning him by name and in others using different names but referrig directly to him. Among these authors, we must mention both Hadke and Thomas Bernhard (*Wittgenstein´s Nephew, Correction,* etc., etc.)

Bernhard has developed his literature around Wittgenstein and his architecture. The main character in his novel *Corrections*, Roithamer, has so many similarities with Wittgenstein that there is little doubt about who Bernhard is actually writing about. Among the obvious where fiction and reality coincide, we could mention how Roithamer comes from a well-to- do Austrian family, has a history of suicides in the family, is muscially inclined, rejects a huge inheritance and spends a period of time in Cambridge, all being part of Wittgenstein´s biography. But perhaps the most blatant similarity is Roithamer´s bulding a *cone* in the middle of the Kobernanrs Forest and Wittgenstein´s designing and building his sister´s home in the Viennese Kundmanngasse.

Guy Davenport, the author, poet and painter of *¡Tatlin!*, deals with this as well in his epigramatic style that is so admired in Wittgenstein´s works. [4]

Ludwig Wittgenstein was born in Vienna in 1889. His familiy was well-to-do, Austrian with a Jewish background, and involved in the arts and critique, music and construction. His father was the owner of a iron and steel company and Ludwig had 9 brothers all of which were thinkers, artists who wanted to live their own lives and set their own schedules, *followers of cinism and rebellion.* Ludwig´s brother Paul is probably the best example of the whole family. A concert pianist, Paul lose an arm during World War I but was able to continue his career internationally playing with only one handed. Several memebers of his family spent time in the Am Steinhof mental hospital, located on top of a hill, surrounded by gardens. The church here was built by Otto Wagner and has a copper dome and marble facades. There are huge trees and pathways that provided a perfect place for long walks and dialogues that are included in Thomas Bernhard´s *Wittgenstein´s Nephew.* [2]

His family´s interest in architecture can be seen by the number of times that Ludwig´s father, Karl, one of the pioneers in the Secessionist movement in Vienna at the end of the 19th Century, called in Josef Hoffman for different jobs. Among the many architectural works that were carried out are the remodeling of Karl Wittgenstein´s Hunting House, in Hochreith, by the Wiener Werkstätte, and the numerous works designed

Traspasado ya a la literatura, a través de su propia sugerencia de estilo, y a través de su propia vida. Siendo objeto de novelación, con nombres ocultos o directos, como en las páginas de Handke, y sobre todo en Thomas Bernhard *(El sobrino de Wittgenstein, Corrección,* etc.).[2]

Bernhard ha evolucionado novelísticamente en torno a la edificación de la obra de Wittgenstein. Resultan evidentes la relación del protagonista de su novela *Corrección,* Roithamer, con Ludwig Wittgenstein, como también son evidentes sus rasgos biográficos: rica familia austriaca, antecedentes suicidas, musicalidad, renuncia a un gigantesco patrimonio, estancia en Cambridge, y sobre todo, claro paralelismo entre el *cono* levantado en el centro del bosque de Kobernanrs, y la casa que Wittgenstein diseñó y construyó para su hermana en la Kundmanngasse vienesa.[3]

De ello se ocupa también Guy Davenport, el narrador —poeta— pintor de ¡Tatlin!, en el estilo cortado y epigramático que tanto se admira hoy de Wittgenstein.[4]

Ludwig Wittgenstein nació en Viena en 1889 en el seno de una familia austriaca de ascendencia judía, una familia rica, coleccionista de arte, amante de la crítica y de la actividad artística y la construcción. Amante de la música. El padre, un industrial del hierro y el acero. Nueve hermanos todos ellos pensadores, artistas poco dados al orden, *amantes del cinismo o de la rebeldía.* El ejemplar típico de la familia era Paul, el hermano de Ludwig, concertista de piano, que reemprendió su carrera como intérprete internacionalmente conocido, después de perder un brazo en la Primera Guerra Mundial. Habitantes más que ocasionales del sanatorio psiquiátrico de Am Steinhof, la colina ajardinada que se culmina con la Iglesia que Otto Wagner edificó con cúpula de cobre y fachadas de piezas de mármol atornillado. Lugar precioso para el silencio, los paseos bajo las altas arboledas y los largos diálogos, que recoge Thomas Bernhard en *El sobrino de Wittgenstein.*[2]

Del amor de la familia por la arquitectura queda el testimonio de los sucesivos encargos que el padre de Ludwig, Karl Wittgenstein, pionero del ambiente secesionista de la Viena de últimos de siglo, realizó a Josef Hoffman. De ahí el conocido acondicionamiento de la casa de Caza de Karl Wittgenstein, en Hochreith, completamente edificada por la Wiener Werkstätte, así como los diversos trabajos del gran amigo y confidente de Ludwig, el arquitecto Paul Engelmann,[5] trabajos muchos de ellos realizados para la familia y que fue el primer receptor del encargo de la casa Wittgenstein.

Hasta los catorce años, Ludwig fue educado en su propia casa. Pasó a Linz, y más tarde estudió ingeniería en Berlín. A los 19 años se inscribió en la Universidad de Manchester como *research student,* donde diseñó un motor de propulsión a chorro. De la ingeniería a la filosofía por las matemáticas. Fue su auténtica formación. De difícil segregación. A pesar de que en los momentos de iniciación filosófica preguntara a su maestro Rusell en Cambridge: *¿Sería usted tan amable de decirme si soy un completo idiota o no? Porque si soy un completo idiota me haré ingeniero aeronáutico; pero si no lo soy, me haré filósofo.*[6] En Cambridge, además de sus estudios de lógica matemática, experimentó sobre el ritmo en música, en el laboratorio de psicología.

Tras su estancia en Cambridge, Wittgenstein se aisló en un paraje inaccesible de Noruega. Construyó una cabaña de madera y allí vivió en completo aislamiento hasta el estallido de la guerra de 1914. Wittgenstein se alistó voluntario en la artillería austriaca. Fue hecho prisionero por el ejército italiano en 1918. De esa época es la correspondencia mantenida con su amigo el arquitecto Paul Engelmann, y sobre todo de esa época son las primeras notas, recortes o apuntamientos de pensamientos filosóficos que después formarían el cuerpo fundamental del *Tractatus Logico-Philosophicus,*[7] el único libro filosófico que se publicó en vida (toda la filosofía Wittgensteiniana se publicó después de su muerte).

Un libro fundamental, difícil, sintético, compuesto de una serie de parágrafos numerados, cortos, incisivos. A veces, una sola frase. El primero, *El mundo es todo lo que es el caso.* El último *Respecto de aquello sobre lo que no se puede hablar, lo mejor es guardar silencio.*

Según Kenny,[8] *algunos de ellos han resultado más fáciles de poner en música o de ilustrar escultóricamente que de parafra-*

---

by Ludwig´s good friend and companion, Paul Engelmann [5], many being for the Wittgenstein Family. As a matter of fact, Engelmann was the first one in charge of the Wittgenstein House.

Until the age of 14, Ludwig was educated at home. At that time he was sent to Linz and later to study engineering in Berlin. He went to Manchester as a research student when he was 19 and, while there designed a jet - propelled engine. You could say he went from Engineering to Mathematics to Philosophy, a very strange path indeed. At one point Wittgenstein was unsure of what he eventually wanted to do and asked one of his professors from Cambridge, Dr. Rusell, to tell him if he was really a complete idiot or not. *If I am, then I will become an aeronautical engineer, but if you say I am not, then I shall become a philosopher.* [6]. At Cambridge, in addition to studying Mathematical Logic, he also experimented with musical rythms in the Psychology Laboratory.

After his stay in Cambridge, Wittgenstein went to into isolation in a remote part of Norway. He built himself a long cabin and stayed there until World War I broke out, when he enlisted in the Austrian Artillery Division. In 1918, he was take prisoner by the Italian Army. It was during this period of time that Wittgenstein wrote back and forth with his good friend Paul Engelmann, the architect, that would later become the base for his *Tractatus Logico-Philosophicus* [7], the only philosophic text that was published during his lifetime - all of the rest of his philosophic works were published after his death.

A fundamental book, hard to read, synthetic, composed of a series of numbered, short and to the point paragraphs: some of them being only a sentence. The first one is *The world is everything that in the case,* and the last one is *In respect to that which you can not speak about, the best thing is be quiet.*

According to Kenny [8], *some of them are easier to put to music or to illustrate sculpturally that to paraphrase. Very few are able to say they completely understand all 20,000 words of Tractatus, even after years of study.*

Most of *Tractatus* deals with language, the way it is produced, the psychology of its aprehension; the language of the words, the objects, the facts. The place where written words interrelate represents the spacial relationship among the physical objects that are named by these words.

Wittgenstein warns us that the propositions and thoughts in *Tractatus* are *paintings,* inthe literal rather than the figurative sense of the world. According to Wittgenstein´s theory about the meaning of paintings, all paintings, regardless of its type or style must have something in common with the object it represents, be it correctly or incorrectly. This theory is called logical form by Wittgenstein.

Wittgenstein, once he had finished *Tractatus,* left the field of philosophy. In 1912, he renounced a huge inheritance and worked over a period of years in several different villages as a rural teacher. Due to his correspondence with Engelmann, he considered the possibility of committing suicide.

Most probably reacting to a suggestion made by Engelmann, Wittgenstein returned to Vienna in 1926 and for the next two years designed his sister Margarethe´s house. This highly- condensed period as a builder is the only architectural work the philosopher ever carried out and is the centerpiece of our thoughts and of this article.

The way our society separates the cultural activities makes difficult to read the physical objects and architectural space in

sear. Son pocos los que se preciarían de entender completamente las veinte mil palabras del Tractatus, incluso tras años de estudio.

La mayor parte del *Tractatus...* se ocupa del lenguaje, de su forma de producción, de la psicología de su aprensión. El lenguaje de las palabras, de los objetos, de los hechos. El lugar de la relación entre las palabras escritas representa la relación espacial entre los objetos físicos nombrados por las palabras.

Wittgenstein advierte en el *Tractatus* que las proposiciones y los pensamientos son *pinturas* en sentido literal, no metafórico. Debe haber algo que toda pintura, en la teoría pictórica del significado de Wittgenstein, toda pintura del tipo que sea, tiene que tener en común con aquello que pinta, sea correcta o incorrectamente. Este mínimo irreductible compartido recibe de Wittgenstein el nombre de *forma lógica.*

Una vez acabado el *Tractatus,* Wittgenstein abandonó la filosofía. Renunció a la gran fortuna heredada en 1912, y trabajó como profesor rural en diversos pueblos. Es la época en que, por la correspondencia mantenida con su amigo Engelmann, estuvo tentado por el suicidio.

Seguramente llamado por Engelmann, en 1926 vuelve a Viena y desarrolló durante dos años como arquitecto una casa para su hermana Margarethe. Esta actividad constructiva condensada del filósofo, la única obra arquitectónica de Wittgenstein, es objeto hoy de nuestro señalamiento y meditación.

La segregación disciplinar de las actividades en nuestra cultura occidental hace difícil la lectura de los objetos físicos y del espacio arquitectónico en relación con los conceptos filosóficos. Si hubiera que buscar un paradigma en la que ello fuera posible, sería en la casa que Wittgenstein edificó para su hermana.

Se produce esa casa ante el silencio de Wittgenstein. Al estudiar su obra parece como si de su vida se entendiera una cierta burla para con el tiempo. Algo parecido a lo que pedía Eikhenbaum del intelectual: *"es necesario desembarazarse de todos los compromisos* —decía— *la historia nos exige tesis categóricas, una ironía despiadada, el rechazo audaz de todo espíritu de conciliación".* La vida de Wittgenstein está llena de silencios, de desapariciones. *La tensa cordura de Wittgenstein* en palabras de Davenport. Como espacios de silencio estructurados con otros de actuación sumamente profundos, en los que incluso sus propias afirmaciones filosóficas cambiaban de signo, y así eran observadas directamente por él mismo.

De su trabajo en la casa de la Kundmanngasse no existen comentarios directos ni escrito alguno de Wittgenstein, pero sí algún dato sobre la importancia que él mismo dio a su trabajo y de qué manera estructuró la línea de su otra experiencia filosófica.

Sin atreverse a decirlo categóricamente, conocemos por comentarios de sus amigos, de sus familiares, el punto en que el trabajo de esos dos años dio paso a un replanteamiento del *Tractatus,* y todo se configura acerca de la casa como si se tratara del afianzamiento y la crítica del propio proceso lógico del *Tractatus.* Aunque es importante, asimismo, que nunca se haya dicho directamente de esa forma. Y que el construir una casa y el construir un entablado lógico-filosófico sigan siendo dos cosas diferentes, aunque dentro del análisis lingüístico formal de Wittgenstein, pudieran ser la misma. Para muchos, la casa Wittgenstein es una singular metáfora de su obra teórica. De hecho puede valer para ello a posteriori. Pero quizás lo más válido de su propuesta construida está en la crítica de todo ello, en la convicción registrada al final de su aventura arquitectónica de la propia valoración del hecho arquitectónico como tal, unido únicamente a la secuencia humana de su autor, como una metáfora vital.

Pero centremos en principio los datos sobre la casa, una casa que alguno de los tratadistas de Wittgenstein no ha dudado en llamar *la casa misteriosa.*

La casa Wittgenstein se construyó, como decimos, entre 1926 y 1928 como lugar de residencia de la hermana de Ludwig, Margarethe Stonborugh Wittgenstein. En 1925 había adquirido la propiedad en los límites de un jardín dentro de un barrio de bloques de cinco o seis plantas, en el este de Viena, fuera de la línea de los Ring, en el Barrio de Landrstrasse, a tres manzanas cortas del canal del Danubio, cerca del palacio Rasumofsky.

Margarethe inspiró en principio el trabajo al amigo arquitecto familiar Paul Engelmann. Después, tras la vuelta de Ludwig, éste fue encargado ya directamente por su hermana del proyecto y la dirección de su casa.

---

regard with philosophical concepts. If one were to try to name se an example where this paradigm does not hold true, it would certainly be the house that Wittgenstein built for his sister.

Wittgenstein´s silence reigns over the building of this house. Upon studying this work it seems as if his life is fighting against Time in it. Eikhenbaum asked the intellectual something similar when he said, *One must eliminate all the obligations. History requires fixed theories from all of us, an ironic system that forces us to reject any spirit of compromise.* Wittgenstein´s life is full of periods of silence and disappearances. Davenport talks about Wittgenstein´s tense tenderness. These highly- structured periods of silence contrast with others of frenzied activity, in which he reversed his philosophical positions, a fact that he himself recognized.

Wittgenstein did not leave us any written commentary about the house on Kundmanngasse, although he did write about the importance of it in regard with his other philosophical approach.

Even thoug we do not have enough evidence to state it categorically, it appears through comments made by friends and relatives that this work, that took him two years to finish, made him rethink *Tractatus* and everything that was involved in the house seems to be the logical conclusion and critique of *Tractatus.* However, it is also important that this fact has never been stated explicitly. Another point that is noteworthy as well is how Wittgenstein combines the building of the house and the development of his philosophical-logic theory, keeping them separate yet within the framework of his formal linguistic analysis, thus joining both concepts. Many regard the Wittgenstein´s House to be metaphore of his theory. In fact, looking back at his career, this does seem to be true. Perhaps the truth lies in the basic criticism of everything, in his belief the intrinsic architectural value at the end of this adventure, along with his life sequence, as a living metaphore.

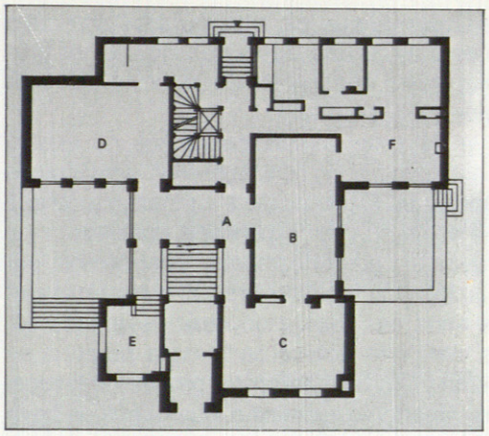
But let´s look closer at the house itself, the house that some have called *the mysterious house.*

The Wittgenstein House was built in the years between 1926 and 1928 as the residence for Ludwig´s sister, Margarethe Stonborugh Wittgenstein. In 1925 she had bought the plot beside a park in a neighborhood where most of the buildings were five or six stories on the East Side of Vienna, outside the Ring in the area called Landstrasse, three short blocks away from the Danube Canal, near the Rasumofsky Palace.

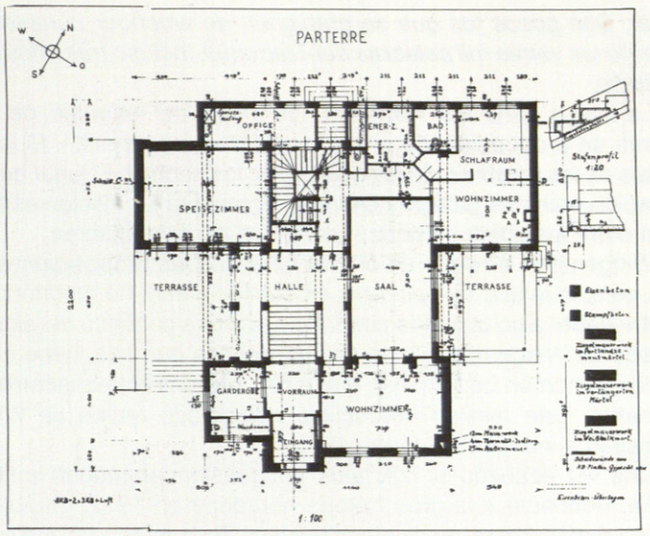
Margarethe orginally spoke to Paul Engelmann, the long-time family friend, about the project, but when her brother returned to Vienna, she decided to put him in charge of both the design and the actual building of what were to be her residence.

The project was even co-signed by both Paul Engelmann and Ludwig Wittgenstein and was presented on November 13, 1926. According to this document the architectural study was officially at Parkgasse, 18, the same place as the house was going to be built, on the East Side of the plot.

Engelmann had already planned the distribution of the rooms on each floor and several views of differents facades. The influence of Loos was evident, in the work that Engelmann, his friend, protegee and colleague, had prepared. Wittgenstein had been introduced to the architect in 1916, and from that moment both men formed a well-known team. Incidentally, at the end the house had very little in common with the aproach that exemplifies Loos. Once the house was finished, more than one Viennese was heard to say, *it looks*



2.



3.

2. Planta baja. Solución construida.

3,4,5. Planta baja, primera y segunda,según planos de 1926 firmados por P. Engelman.

De hecho, el proyecto presentado el 13 de noviembre de 1926 a la municipalidad de Viena para la obtención del permiso de construir, está ya firmado por Paul Engelmann y Ludwig Wittgenstein, como arquitectos ambos, con estudio en Parkgasse, 18, es decir, en la propia finca de la obra, en el pabellón lateral sobre la fachada Este.

Engelmann había hecho ya una distribución de espacios en planta y alguna perspectiva. La base Loosiana era evidente en un amigo, alumno y colaborador eminente de Loos como era Engelmann, que ya había presentado a Wittgenstein al arquitecto en 1916, uniéndoles a partir de entonces una reconocida vinculación teórica. La casa, dicho sea de paso, se separó del hacer de Loos. Una vez acabada, sorprendió a quien la conoció: *"Parece de Loos, pero no puede ser suya".*

La tensión de Wittgenstein durante los dos años que duró la construcción fue conocida. Hermine Wittgenstein, hermana del filósofo y de la cliente, lo cuenta en *Recuerdos de familia*:[9] *"Ludwig dibujaba cada ventana, cada puerta, cada sección de ventana, cada perfil, cada módulo de radiador, con tanta exactitud como si fueran instrumentos de precisión y se realizaran en los materiales más nobles, y así, con su energía y su falta de prejuicios, estableció que las cosas también se llevaran a cabo con esa misma exactitud".*

Los planos fueron repasados y controvertidos con la propia realidad construida. Si la parsimonia con que se trató el detalle de mecanismos, con invenciones propias de quien por tradición y primera vocación se interesó en ellos fue grande, los propios elementos estético-constructivos pasaron por un sistema de lógica positiva tan estructurado como sus cuadernos de notas. La cuestión de la escala no pareció existir en el conjunto. Engelmann debió plegarse a la fuerza de la personalidad de Wittgenstein, que se negó a permitir con inflexible energía que las cosas no fueran ejecutadas con semejante exactitud. *Me parece estar oyendo todavía al cerrajero acerca del hueco de una cerradura* —relata Hermine—: *Dígame, señor ingeniero, ¿es importante verdaderamente para usted un milímetro? Y antes que hubiera acabado de hablar, Ludwig le respondió con un sí tan sonoro y enérgico que el hombre casi se asustó. Sí, Ludwig*

---

like a house that was designed by Loos, but it cannot be one of this.

Wittgenstein was extremely tense during the two years that it took to build the house. Hermine Wittgenstein, sister of both the philosopher and the client, wrote in *Family Memories*[9]: *"Ludwig would draw up each and every window, each and every door, each and every section of every window, each and every profile, each and every radiator, with the same degree of perfection that would be needed in high-precision instruments, using only top quality materials, spending hour after hour and expecting everything to be done in the same way".*

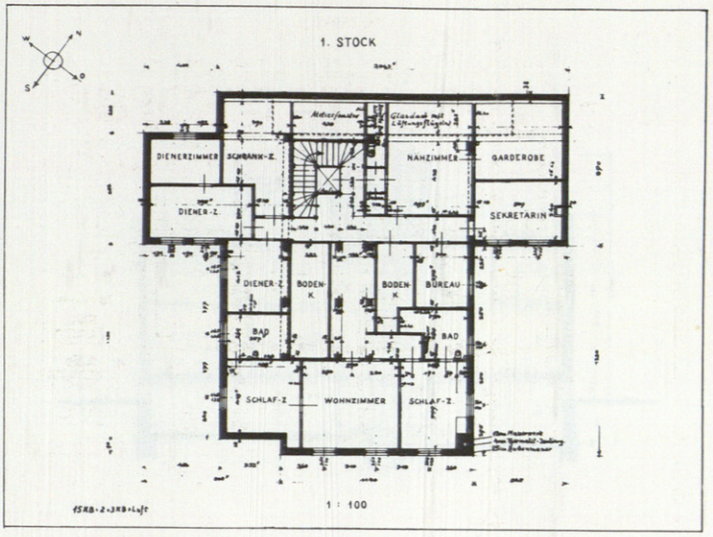
The blueprints were reviewed time after time until they finally became reality. While the mechanical details were dealt with parsimoniously, somewhat logical as the architect had originally been so interested in mechanical matters, the aesthetic-construciont items were dealt with form a structured positive- logical point of view, the same as the original notebooks. The issue of scale never seemed to exist throughout the whole project. Engelmann eventually had to give into his friend, Wittgenstein and his strong personality. Wittgenstein absolutely refused to let anything be done that did no meet his demanding standards of quality. *I can still hear the locksmith talking about the lock, writes Hermine, Is a millimeter really that important to you, Dr. Engineer? and even before he had finished his sentence Ludwig was answering him Yes, it is! In such a loud voice that the poor man was almost frightened. Yes, Ludwig had such a clear concept about the measurements that even a half milimeter meant a lot to him; time and money were less important for him and I admire my sister Gretl, who left everything in his hands.*

Hermine explains how the parsimony in the building, especially in some aspects where normally things were done very quickly was really a virtue. But, in the end, all of these things played and important role in the expression of the real values of this architectural challenge that her brother had accepted. They were all not only highly accepted but also were able to explain Wittgenstein´s personal contribution in such a vital question as the spacial concept of the building.

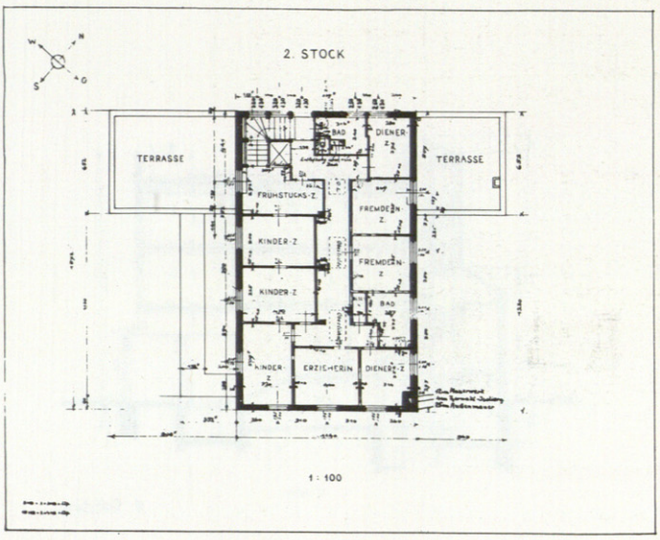
One of the radiators in one of the corners caused enormous problems. Ludwig insisted that his quest for precision resulted in the most beautiful solution. The radiator was made up of two parts that forme a right angle *with hairline precision.* Several models were shown to him, but Ludwig soon believed that he could not find what he wanted in Austria. So they brought several imported models but Wittgenstein did not accept the either. In the end, he designed his own model and as Hermine wrote, *"he spent one full year worrying about the radiators that seemed to be so simple. Nevertheless, it seems to me the time was well spent if we think about the perfect products that were reached in the end"* (Hermine Wittgenstein. *Family Memories).*

The same thing could be said about tall doors and windows. Constructred totally in iron with vertical crossbars, extremely tall with a thickness calculated to the milimeter, these doors and windows had the builder nearly in tears. Hermine wrote the following about them, *"...the time spent on tests and manufacturing the distinct models is hard to define, but what was finally put up was worth all of the excitment and costs. While I am writing these words, I can not wait to see those noble doors that, even if the rest of the house were fall down, would simbolize the spirit of its creator".*

The whole work took two years to be completely finished,



4.



5.

tenía un tan profundo sentido de las dimensiones que para él contaba también medio milímetro; tiempo y dinero en un caso semejante no tendrían ninguna importancia, y admiro a mi hermana Gretl, que lo dejó en esta circunstancia las manos completamente libres.

Hermine explica convencida la virtud de la parsimonia en la ejecución sobre todo de algunos elementos de la edificación para los que no existe tradición de meticulosidad. Pero que, al final del resultado, jugaron un importantísimo papel en la expresión de los auténticos valores del ejercicio arquitectónico planteado por su hermano, y que desde luego concitaron la aceptación general y no sólo ello, sino que fueron capaces por sí solos de explicar el fondo de la aportación personal en una cuestión tan vital como el espacio construido.

La construcción de los dos elementos de radiador de esquina en una de las estancias, por ejemplo, trajo no pocos problemas. Sobre ellos Ludwig contaba que su precisión constituía su belleza. Cada uno de estos radiadores de ángulo consta de dos partes que se han unido en ángulo recto *con la precisión de un cabello.* Primero fueron fundidos algunos modelos, pero Ludwig llegó a la certeza de que la perfección que buscaba no podría ser encontrada en Austria. Se trajeron del extranjero algunos elementos de fundición ya fabricados, pero así tampoco era posible la unión deseada por Wittgenstein. Finalmente la unión se hizo con diseño expreso suyo, trabajando duramente. *"Y en realidad pasó un año entero entre el proyecto de los radiadores aparentemente tan simples y su consecución. Sin embargo me parece que el tiempo se empleó bien, si se piensa en los productos perfectos que así se obtuvieron"* (Hermine Wittgenstein. *Recuerdos de familia).*

Otro tanto podría decirse de las altas puertas y ventanas. Construidas completamente en hierro con una vertical dominante, extremadamente altas y con estrechos perfiles divisorios sin ayuda de horizontales, con una proporción calculada de espesores al milímetro, llegaron a exasperar al constructor. De ellas Hermine recuerda *"...un indescriptible tiempo fue dedicado a las pruebas y a la fabricación de los modelos, pero lo que se obtuvo recompensó realmente la excitación y el gasto que todo*

---

which shows how muchs time and dedication Wittgenstein put into this work. In the end, there had been very few variations on Engelmann´s original blueprints.

The building is organized in three basic bodies with different heights on the Southern facade, a higher three floor block from a East-West axis with the main entrance from the garden, with two other blocks on each side, joining the North-East facade with a sloping glass-covered area with the service entrance. All in all, three floors and a semi-basement.

While the upper floor with its terraces on both sides seems to give the ground floor a shape somewhat like a latin cross with the stairway at the point where to two parts cross, the floor joins the pieces together in the shape of a cross, thus taking weight away from its neuralgical center due to the glass walls that let the exterior spaces come in, creating an open passage space.

However, the concept of a higher rectangular body is no discarded as there are several pieces of differents heights, one of them with a sloping roof.

Nevertheless, none of the facades have anything in common, each with doors and windows at a different height, each with a different line of composition; so anyone who tries to see any similarity soon realizes there is none. Even though there was little effort to accomplish it, the whole gives us the sensation of being a well complemented set of bodies, all being interrelated as well as the rigorous composition. The driving force of orden is due to the large opening (although this is not completely true in some areas).

None of the ruling bodies, nor architectural studies would find any formal dogma or rules of thumb in this building. It would be useless to look for details that could be copied, such as a glass-enclosed corner without columns or a row of windows. There is a philosophy, instead of formulas or clichés, says Bernhard Leitner [10].

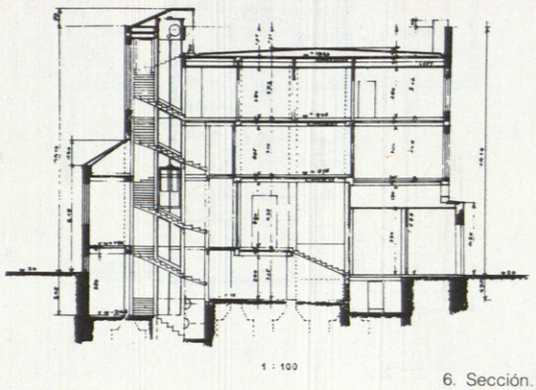
Thus any effort to find a coherent, pattern is doomed to fail. Yet it is certainly a sort of monument, even though that was never its goal, a sort of an unfinished many-sided glass cross, due to its sloping roof. It has an unfinished axis. There appears to be a sort of symmetry in the facade of the main entrance with its split roof over the exit of the stairway, even though this supported symmetry is broken a million times in all possible senses, except in the impossible view that was not even included in the original drawings.

It certainly can not belong to Loos. It lacks the symmetry of the Steiner House and the fidelity to growth that can be seen in the terraces in the Scheu house, nor the frontal facade of the Muller house in Prague, the Moller in Vienna or the Tristan Tzara in Paris. Nor does it have the classical multi-shaped vocation that the Rufer house has.

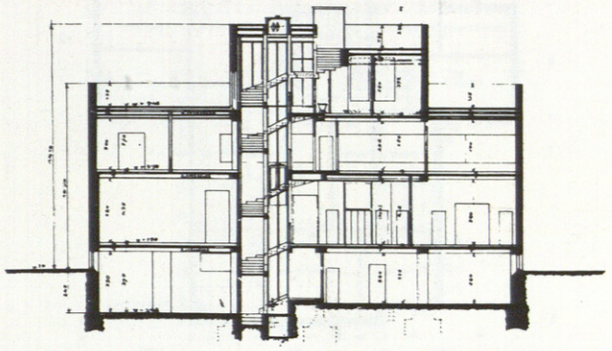
Interiorly, there is nothing that either reminds us of the way Loos would have treated this glass- enclosed space, nor of the enriching, brilliant interiors with Japanese, Oriental and Swedish details that are so characteristic in the work of this architect from Michaelerplatz. He always said that the exterior of any house belonged to the city itself that it was the interior that showed the taste of the owner.

So none of this has any real interest in the architecture of Wittgenstein, who only concentrated on the interplay of the actual building in itself.

On the spatial plane, Loos has his separate pieces going upwards in a spiral-like shape, creating a spatial balance with the columns in the corners, giving the whole set a strong sense of horizontalism. The horizontal lines in Loos´s works go



6. Sección.



7. Sección.

ello había costado. Mientras escribo se apodera de mí un ferviente deseo de volver a ver aquellas nobles puertas, a través de las cuales, aunque entrase en ruina el resto de la casa, se podría reconocer el espíritu de su creador".

El conjunto de la obra duró dos años, lo que supone la dedicación exclusiva e insistente de Wittgenstein a su realización.

A partir de los primeros esquemas de Engelmann se desarrolló el proyecto con pocas variaciones.

El edificio se organiza en tres cuerpos maclados de distinta altura en la orientación Sur, con un bloque más alto, de tres plantas de orientación Este-Oeste, marcando el eje de la entrada principal desde el jardín, con otros dos cuerpos añadidos más bajos a cada lado, rematando la fachada Noroeste con un cuerpo de unión de cubierta inclinada acristalada al que da la entrada de servicio.

Tres plantas sobre rasante y un semisótano.

Si la organización del cuerpo alto con sendas terrazas a cada lado pudiera conferir a la planta baja un esquema aproximado de cruz latina con la escalera en el cruce de ambos cuerpos, la planta adhiere piezas en cruce, aligerando, con la penetración de espacios exteriores a través de cristaleras, su centro neurálgico: un espacio de tránsito.

No queda descartado, sin embargo el concepto de un cuerpo rectangular más alto al que se añaden piezas diversas de distintas alturas, una de ellas de cubierta inclinada.

Ninguna de las fachadas entre sí, sin embargo, guarda una uniformidad de criterio, ni de altura de huecos, ni de formulación de una línea de composición, de forma que cualquier intento de suponer un esquema compositivo fracasa, aunque, a pesar de no existir demasiado amor por conseguirlo, el conjunto resulte una ordenada implicación de volúmenes con sus huecos relacionados. De forma que tampoco es ajena la cierta rigurosidad compositiva. Gran parte de la fuerza del orden se debe a la decisión del hueco muy largo (aunque también ello deja de ser exactamente cierto en algunos de ellos).

Las academias y los despachos de arquitectura no encontrarán dogmas formales o recetas en este edificio. En vano buscarán detalles que podrán copiar, como rincones vidriados sin

---

beyond the corners of the lintels where they organize the borders and create subspaces and the feeling of the inside of a cabin, based on structure and, in some cases the furniture.

Wittgenstein deals with the corners as breaking points of the walls that compose them. The horizontal lines jump over the corners and are only broken by the vertical plane of the doors and windows.

Loos makes the concepts talk, tell stories, state things. His buildings, at the time, were famous and well-known. Everyone knew about them the moral-teaching components that they included. On the other hand, Wittgenstein said nothing: nothing on the exterior and nothing about his philosophy on the interior, even with empty walls. A white, inmaterial interior with nothing of its own. A neutral background and uninterested in what furniture was going to be used, although he was involved in choosing the pictures and the pieces ofsculpture from the Stonborough Collection.

A sequence of interior spaces, all of which are passageways, capable, museum-like, in which its use is less important that its very being: each room has but one window, some being larger and others smaller. All is basically the same size and shape on each floor, collecting the floors in series of different sizes.

Wittgenstein was radical in this house in this quest for precision, the format logic, the absolute reduction, bu he did it without making it a point of principle. He was quiet about this too. There is no prevalent movement, or dynamic, that appears on the outside that reappears on the inside. It is simply a silent block, joined to the ground by way of a small room.

The relationship that may exist with the sequential way *Tractatus* is able to reconcile concepts, even when it was being written, the structural analogies, with its architectural grammar, between the elemental sentences and the elemental shapes, concise in both the exterior structure of its apparent bodies as well as in the *logic blocks* in the interior. The same can be seen in the chain of equivalent spaces, rigorously organized and easy to understand in the same way as a sentence is constructed -or a book or a piece of music. In all of them the sequence is only spatial even though they may be composed of elements -doors, windows, walls, floors- that at the same time are organized and perfect in themselves, but are seen in the whole or, perhaps it would be better to say, in the proximity. There is a sequence of silences and words, of objetcs and backgrounds, of doors, corners or windows with white walls. So there has to be great care in the door, the radiator or the light on the wall: *"That wich can not be talked about, should be quieted"*, is the last line in *Tractatus*. A silence that is only broken by the perfection of the word itself.

Gary Indiana says [11]: *"The house is brillantly consistent in respect to ethics and to aesthetics. In this equation, the being that does exist -is manifested for others by way of an uninterested classical code. That which is possible is conceived rationally, and invention is seen as being possible if it is physically verifiable. Semper's three elements of beauty -symmetry, proportion and direction- cover all the content of construction.It is as if Wittgenstein has invented architecture for the first time, like a game, using a limited number of criteria for building a upper class, urban residence. The logical structure of the building imposes an austere harmoniy of materials from any and all points of view. It is like walking through an anteproject".*

The resistent structure is underlined by porticos standing

columnas o ventanas puestas en banda continua. En vez de fórmulas o clichés, una filosofía, dice Bernhard Leitner.[10]

En efecto, cada intento de observar una línea-fuerza del conjunto queda borrado con algunos contrarios. No deja de tener cierta monumentalidad, sin buscarla claramente, no deja de ser una macla poliédrica, sin acabarlo de ser con esa cubierta inclinada. Tiene un eje sin acabar de tenerlo. De la contemplación de la fachada de acceso con ese remedo de remate a dos aguas sobre la terraza alta para albergar la salida de escalera, parece existir una querida simetría, distraída mil veces en todos los sentidos, menos en esa visión imposible que ni siquiera se registró en alzados.

No podría ser, efectivamente de Loos. No tiene la simetría exacta de la casa Steiner. Ni la fidelidad al crecimiento en terrazas de la casa Scheu, no tiene tampoco la frontalidad de las casas Muller de Praga y Moller de Viena, ni la de Tristan Tzara de París. Ni la vocación poliédrica clásica con remate en cornisa de la casa Rufer.

Interiormente, nada hay tampoco que recuerde el tratamiento de vacíos maclados entre la estructura en el espacio de los edículos de Loos, ni los acabados interiores enriquecidos, brillantes, *figurativos,* entre japoneses, suecos y orientales que caracterizan al arquitecto de la Michaelerplatz, quien gustaba recordar que el exterior de los edificios no pertenece a su propietario, pertenece a la ciudad, y que es en el interior donde no debería reprimirse la sensualidad del bien vivir.

Ningún interés tampoco por todo ello en la arquitectura de Wittgenstein, quien únicamente concentró su pensamiento en el propio *juego* de la acción de construir.

En el plano espacial, en Loos las piezas independientes, crecen unidas a una estructura ascendente de forma espiral, estabilizando el equilibrio espacial con pilares de esquina, proporcionando a todo el conjunto un fuerte horizontalismo. Las líneas horizontales pasan en Loos más allá de las esquinas en los dinteles, donde se vuelven a organizar frisos y vigas, que cobijan subespacios, en un remedo de la intimidad de la cabaña, basado en un tema figurativo estructural y algunos otros de mobiliario.

Wittgenstein, sin embargo, trata las esquinas como cantos de ruptura de las superficies de pared contiguas. Las líneas horizontales *saltan* en las esquinas, manteniendo una ininterrumpida altura, sólo rota por la verticalidad de puertas y ventarnas.

Loos hace *hablar* a los conceptos, cuenta, manifiesta. Sus edificios fueron en su momento auténticas proclamas edificadas, y como tal fueron recibidas. Sus componentes morales y didácticos a nadie fueron extraños, y sus edificios fueron siempre una clara muestra de ello. Wittgenstein calla: calla en el exterior, calla sus afirmaciones filosóficas en la arquitectura, paredes desnudas incluso en el interior. Un interior blanco, casi inmaterial, sin *propiedades.* Un fondo neutral por cuyo amueblamiento no se interesó, pero que fue ocupado por los cuadros y las esculturas de la colección Stonborough.

Una secuencia de espacios interiores todos ellos con vocación de *intermedios,* de paso, capaces, museísticos, inadjetivados, en los que más que el uso interesa su consistir en sí: cada cuarto es un espacio con una ventana solamente, mayor o menor. Todo de tamaño y forma aproximadamente iguales, planta a planta, coleccionados por plantas en series de tamaños diferentes.

Wittgenstein radicaliza en esta casa la precisión, la lógica formal, la absoluta reducción, pero lo hace sin posturas de principio. Calla también en ello. Ninguna dinámica, ningún movimiento prevalente que se manifieste al exterior llega hacia dentro. Simplemente un bloque silencioso, unido al suelo mediante un pequeño cuarto bocel.

Es evidente la relación que pueda existir entre el sincretismo secuencial del *Tractatus,* incluso en su propia forma de escritura, las analogías estructurales, con la gramática arquitectónica, entre las frases elementales y las formas elementales, concisas tanto en la estructura externa de sus cuerpos aparentes como en los *bloques lógicos* de su interior. Como en un encadenamiento de espacios equivalentes, rigurosamente ordenados fácilmente entendibles, como se construye una frase, como se construye un libro o una composición musical. En ellos la secuencia es únicamente espacial, aunque se construya con elementos —puertas, ventanas, muros, suelos—, que a su vez son ordenados y perfectos de por sí, pero que son entendidos en

---

out from the ceiling, which are some times further accentuated by a slight rise in the floor. The fact that the doors are different heights emphasizes the importance of each space, graduating the sense of each floor, creating sets of open spaces for windows and doors, doublings, oppositions, in order to be better understood.

The doors do not have any scale, being bigger or smaller that normal ones. Thery are opaque, transparent o mirrored - like the one in Margarethe´s bedroom, that no longer exists- and were sometimes located in a different plane that the walls or, in other cases, set in. Some are very wide, actually double doors and others seem to be simply reflections. In some cases de doorknobs and hinges go unnoticed and in others they are the most important element and are of interest from a mechanical point of view.

Loos never gave so much thouhgt to such details.

The spatial element is almost tangible and appears to be well organized, extremely attractive within its classical style, without creating any artifical tensions or dramas, as in a play by Faurè. The only ornaments that can be seen are the reflections of the metal on the glass, the blueish background of the transparent glass, the shadows of the iditinct planes one very close to the other, literally separated by inches.

The search for silence and empty spaces is apparent through the way this building was constructed without taking into account any sort of scales -blueprints are, of course one thing and architecture is something completely different, each having its place, goals, and beauty. This approach is also a common denominator in many great architects. Peter Eisemann invented an imaginary letter that was supposedly written by Loos to Bretch, *"When the art of architecture is finally perfected, the house will be completely empty. At that time when the owner comes into his own house, he will actually be intruding".* Wittgenstein was really proposing a type of colonization of interior empty spaces created by his architectural design. He differs with Loos who emphasizes the personal impermeabilization instead of the collective exterior. In this sense, Loos is more similar to Karl Kraus, who once said, *"I don´t even worry about my private life, let alone anyone else".*

In the interior of Wittgenstein´s house, the empty spaces which are symmetrical among themselves,are asymmetrical as they are thrown together with the corner spaces, which are not accesible from the center, dominating. The main axis jump around from one room to another, and even become secondary rather than primary, as can be seen in the front sitting room - living room sequence.

On the ground floor a glass-enclosed passageway, perpendicular to the entrace, corrects a possible tendency to have an over accentuated linear approach to this floor. It does this by separating the foyer and living- room in two sets of pieces. The area of open spaces on the first and second floors is gradually reduced and the degree of informality is increased the higher up we go.

Wittgenstein did explain a little about this problem in one of the few commentaries about his house. *"Looking backwards, in all phases of art, there is a trained wild animal... My house for Gretl is the final product of a sort of decisive elegance, of politeness, the lacking expression of comprenhension of culture, etc. But what is lacking is wild life - you can even say that healthiness is missing".* [12]

Otto Kapfinger saw a direct correlation between the strict ground floor and the philosophical content of *Tractatus* and

su conjunto o mejor dicho en su proximidad. Secuencia de silencios y *palabras,* de objetos y fondos, de puertas, esquinas o ventanas con fondo de muros blancos. Por eso tanto cuidado en la puerta, en el radiador, en el aplique: *"De lo que no se puede hablar, hay que callar",* dice en su última frase el *Tractatus.* Silencio que solamente se rompe por la perfección en la palabra.

Dice Gary Indiana:[11] *"La casa es brillantemente consistente respecto de la ética y la estética. En esa ecuación, el ser —que-existe— para otros se manifiesta a través de un código desinteresado de orden clásico. Lo posible es concebido dentro de lo racional, la invención dentro de lo físicamente verificable. Los tres requisitos de la belleza formal de Semper —simetría, proporción y dirección— abarcan todo el contenido de la construcción. Es como si Wittgenstein inventara la arquitectura a partir de la nada, como un juego, limitando los movimientos posibles a determinados criterios mínimos para una residencia de clase alta urbana. La lógica estructural del edificio impone una armonía austera de materiales desde todos los puntos. Es como caminar en un anteproyecto".*

La estructura resistente se subraya dibujando en el techo los pórticos realzados, a los que acompañan a veces sutiles elevaciones del solado. La altura diversa de las puertas explica la importancia de cada espacio graduando en el sentido de la planta, creando apareamientos de huecos, desdoblamientos, oposiciones, para mejor entendimiento de la misma.

Las puertas no tienen escala, son mayores que lo habitual o más bajas. Son opacas, transparentes o de espejo —como la del dormitorio de Margarethe, hoy ya inexistente—, están fuera del muro, salientes, a veces dentro de él, profundas. Unas son anchas, dobles. Otras veces parecen, se hacen, puro reflejo. Un mínimo gesto en las manillas, en los recercados, en los pernios. A veces éstos se hacen más importantes y cobran su presencia interesada de mecanismo.

Loos nunca llegó a tanta sutileza.

El espacio está presente, se hace evidente y ordenado, fuertemente atractivo en su clasicismo sin tensiones, sin drama, como en un nocturno de Fauré. No hay más ornamento que el reflejo del metal sobre el vidrio, el fondo azulado del vidrio traslúcido, las sombras de los planos de luz uno tras su contiguo, milímetros rehundidos.

En esta construcción sin escala, de difícil reflejo en planos —el plano es una cosa y la arquitectura es otra, tienen distintos cometidos, demarcaciones y estéticas— se hace presente el amor por el silencio, por el vacío. Como en las grandes arquitecturas. Como en la carta imaginaria que Loos escribió a Bretch inventada por Peter Eisenman: *"Cuando el sistema de la arquitectura sea completo, el ambiente de la casa será un espacio vacío. En tal sentido, cuando el propietario entra en su casa, es un intruso".* Esta colonización del espacio interno por la arquitectura que dejó propuesto Wittgenstein también contrasta con el propio criterio de Loos de impermeabilización de lo personal por contraste con el exterior colectivo. Loos se encontraría en ese sentido más cercano a Karl Kraus, que había subrayado a la opinión pública: *"En mi vida privada no me meto ni yo mismo".*

En ese interior de la casa Wittgenstein, los espacios, en sí mismo simétricos, son desplazados asimétricamente unos contra otros, con preponderancia de los espacios en esquina, no accesibles desde el centro. Los ejes principales saltan de una habitación a otra, pasando allí a ser tomados como ejes secundarios, como en la secuencia sala-estar delantero.

En la planta baja, un tránsito acristalado perpendicular al sentido de acceso, corrige la posible linealidad de la planta, segregando dos conjuntos de piezas anterior-posterior al hall y la sala. La superficie de los espacios en la planta primera y segunda se hace gradualmente menor, a medida que aumenta una cierta informalidad de una planta a otra.

Algo de ello explicaba el propio Wittgenstein en uno de los pocos comentarios conocidos sobre su casa. Mirando atrás en el tiempo escribió: *"En todo gran arte hay un salvaje animal: amaestrado... Mi casa para Gretl es el producto de una decisiva finura, de las buenas maneras, la expresión de una gran comprensión (para una cultura, etc.). Pero la vida originaria, la vida salvaje, falta. Incluso se podría decir que le falta salud".*[12]

Otto Kapfinger era partidario de evidenciar analogías estructurales entre la severa planta baja con el Tractatus, en tanto deberían hacerse analogías entre los más informales pisos superiores

---

the informal upper ones with Wittgenstein´s later thouhgts.

Wittgenstein later wrote *Philosophical Research* [13]. In this work, he no longer worries about the *formal structure* of the language nor about any possible structural similarity between *proposition* and *facts.* From that time on, Wittgenstein concentrated on the concept of language as a form of behaviour, usage of different idioms in the forms of language, and the vast forms of live which in the end actually give the meaning to these did not lay, at least for Wittgenstein, in the formal character of linguistic representations but should be considered more as an element in the *Natural History of Mankind* [15].

It seems that the mind can give meaning to the word.

Philosophical Research is as different from *Tractatus* as the upper floor of the house. It was purposedly written in a fragmentary, asymmetrical way.

Wittgenstein made a dramatic change in this work compared to his previous writings, dropping his perfectly organized, logic way of writing for another vision that used a much more dynamic, pragmatic and convencional language. This is a way of acting and behaving, a specific *way of life* that man has defined throught the ages as *the talking animal.*

Looking at the game aspect and at the philosophy of the mind that appeared in the second part of his life when he was to condemn *Tractatus* - although he always claimed that it was really simply that no one understood it - by formulating a new school of philosophy. This new idea, which has been erroneously called Wittgenstein II by some, came about a good many years after the Stonborough House or Palace, as Wittgenstein liked to call it.

It is clear to all of us that one single work may qualify a person as a great architect due to the fact that a house is much more than just the building in intself. It is also the intentions, sensibility... and a thousand other things, in each and every detail and in the whole.

The rest and the little importance that others may give it is certainly a minor problem. This is specially true with Wittgenstein´s House and its long period of obscurity.

The overall works of an architect are normaly judged by one of his more pragmatic and smaller ones. Wittgenstein often said that after his death this architectural work would be regarded as his major contribution.

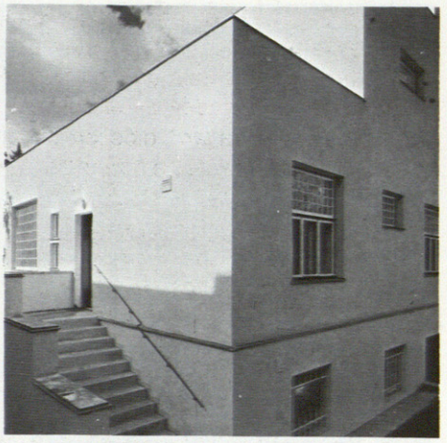
In any case: "*Maintain a clear way of thinking and a honest feeling against any unnecessary pressures in areas where these things are really important, or in other words the sincere expression of humane emotions, and in the free expression of creative phantasy*".[16].

Francesco Amendolagine, in his study concerning Loos and Wittgenstein [17] went very deeply into a constructive analysis of the *logical blocks* and *dilemmas* or logical differences in Wittgenstein´s house. He used the open spaces on the ground floor and the staricases as the logical bocks, so as to carry out of the theories expressed in *Tractatus* to their logical roots in today´s world of computers. It is based on the fact that a logical organized world is only possible with two logical dimensions; one world of yes´s and another of no´s. It is assertation 4,023 of *Tractatus,* that has been put into practice by computer sciences, that says, *Reality has to be fixed by the propostion of either a yes or a no.*

It is very hard to accept that the basic planning of the house and its being built was carried out with the objective of modifying Wittgenstein´s main philosophical criteria, although it certainly appears that way now.



9.



10.

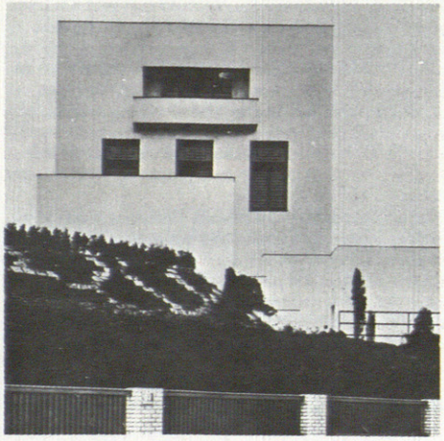
8.



8. Casa Wittgenstein. Vista de la fachada a la calle Kundmaugasse.

Adolf Loos

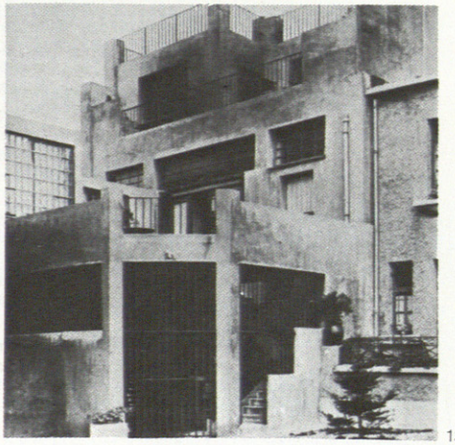
9. Casa Steiner. Viena, 1910.
10. Casa Scheu. Viena, 1913.
11. Casa Müller. Praga, 1930.
12. Casa Moller. Viena 1928.
13. Casa para Tristan Tzara. París, 1926.



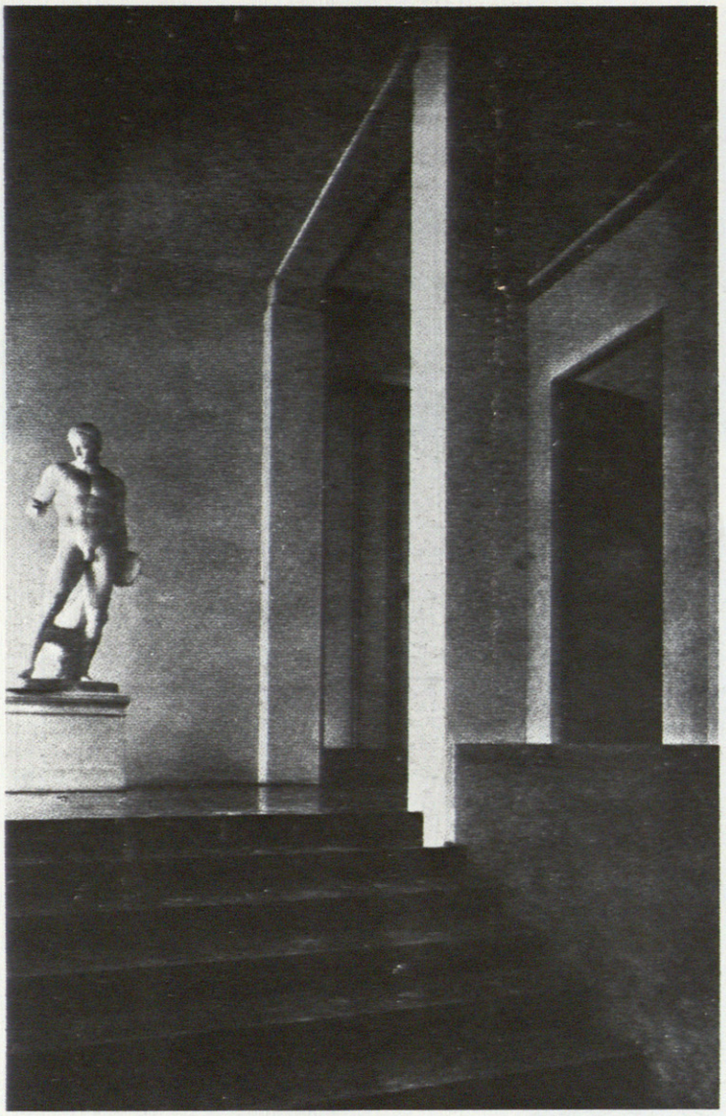
11.



12.



13.



14. Vestíbulo de entrada. Casa Wittgenstein.

con la filosofía posterior de Wittgenstein.

En estas *Investigaciones filosóficas*[13] del Wittgenstein posterior a la terminación de la obra, ya no le preocupaba la *estructura formal* del lenguaje o una supuesta similaridad estructural que se diese entre las *proposiciones* y los *hechos*. A partir de este momento Wittgenstein centró su atención en el *lenguaje como comportamiento:* concentró su análisis en las reglas pragmáticas que gobiernan los usos de diferentes expresiones en los juegos de lenguaje dentro de los que operan esas reglas, y en las más vastas *formas de vida,* las cuales, en su última instancia, dan su significación a aquellos juegos de lenguaje.[14] El corazón del problema *trascendental* ya no estaba, pues (para Wittgenstein), en el carácter formal de las representaciones lingüísticas, sino que pasaba a ser un elemento de *La historia natural del hombre.*[15]

Parece que la mente puede darle significado a la palabra.

Las *Investigaciones filosóficas* marcan su separación del *Tractatus,* como lo hace la planta alta de la casa. Está escrito de una forma voluntariamente asistemática y fragmentaria.

En ella Wittgenstein abandona el ideal del lenguaje perfecto y lógicamente ordenado, para dar paso a una visión más dinámica, pragmática y convencional del lenguaje. El lenguaje es como una manera de actuar y de comportarse, una *forma de vida* específica del ser humano definido desde antiguo como *el animal que habla.*

Es el sentido del juego, y también de la filosofía de la mente que apareció en la segunda parte de su vida, en aquella que condenó su *Tractatus* (aunque advertía la falta de entendimiento general para con él) para formular un nuevo sentido de su filosofía. Segunda parte, por algunos denominada de forma impropia Wittgenstein II, surgida tras los años de la casa Stonborough —del palacio Stonborough, como él la llamaba—.

Es obvio que una sola obra puede dar, y da, la medida de todo un arquitecto. Porque no sólo es una casa, es una suma de intenciones, de sensibilidades. Son mil obras. En cada detalle. En el conjunto. El resto, la poca importancia que a ella se dé, es una cuestión de los demás. Como ha venido ocurriendo con la casa Wittgenstein y su largo olvido.

While, at least at the time, there was some doubt about a substancial modification of the way Wittgenstein treated the problem of language - all of Wittgenstein´s research in the field of philosophy dealt with this topic and showed a deep understanding - there is no doubt whatsoever that Wittgenstein initiatied a major modification in the way architecture was to be understood from that time on. This is true because of the way Wittgenstein carried out with his own hands the exemplary linguistic aspects in the spatial and organic terms of architecture.

Thus, Wittgenstein found himself in a world of architecture that gave priority to the visual reductionism that was both sophisticated and ethically and morally adjusted, based on the *kingdom of the eye.* Loos, with his reductionist parabola, and the other architect of the day always used a visual approach to solved all of their problems.

Wittgenstein started - and finished - his sister´s house using his mind more that his eyes. His sincretism led the architect to use his elevated pride to refine the products of his mind, with the same total spiritualist abstraction that Rothko proposed a spectrum of color for the individual.

I do not know if Wittgenstein ever knew Mies Van der Rohe or his works, although there are reasons to believe he did, nor if Mies knew Wittgenstein or his philosophical writings. My research could not confirm this point, but we do know about Lily Reich´s work in the Wiener Werkstätte, that Mies had already designed several large buildings in Germany, that in the same year the Wittgenstein House was built, the monument to Rose Luxemburg was finished and the preliminarywork for the Weissenhof was carried out. The Wolf house, the Lange house and the Ester house beside it were also finished at this time. But we also know that Mies stated in Vienna in 1930 before the members of the Werkbund, The decisive questions are those related to valor.... *In any period of time - including this new era - the most important thing is to give the spirit the opportunity to exist.*

It was Mies who really buried the *architecture of the eyes* for good and perhaps is the only who deserves full credit for this. He promoted the concept known as the *architecture of the mind* in this modern world in which valor, and the questions of valor that we referred to earlier, gave him the thought, the architectural one, globalized, inventing the *mentalized* space.

Whatever anyone may say, the construction in itself was just a support for both Mies and Wittgenstein. The construction, as was understood in ancient Greece, was the form of the question. For neither of them, the base of the question was not to decapitalize architecture nor the space of the ornate, as Loos had done, but to instigate a way to think about architecture that would lead the proposal to be taken into the interior, to the earlier mentalization of the idea, and not only of the project but of all architecture as a starting point. *It is like walking through the anteproject.*

This is not an order in Wittgenstein. There is no hierarchy nor isotrophy, it is a logical syntax. Mies assumes the existence of a cultural technological plan that will both explain the architectural facts and easily shape them. It is not an order either but rather a system. (Perhaps Kahn was the most exemplary architect of the Order, the order of the floors, of the constructed bodies. He said it was more the order of the institutions than the organisms).

Detail became very important for both Mies and Wittgenstein as a modulation of the word within silence and as a modulation of the silence of the word.

Las obras globales de los arquitectos se axiomatizan en ejemplos, modelos paradigmáticos casi siempre de pequeño tamaño.

El propio filósofo solía decir que después de su muerte, pasado cierto tiempo, se le iba a tener públicamente como una aportación fundamental.

En cualquier caso: *"Mantener contra la imposición de coacciones innecesarias un pensamiento claro y un sentimiento recto en áreas donde esas cosas importan de una manera genuina: a saber, en la expresión sincera de las emociones humanas, y en el ejercicio libre de la fantasía creadora.*[16]

Francesco Amendolagine, en su estudio sobre Loos y Wittgenstein[17] se adentra en un análisis reconstructivo de los *bloques lógicos* y de los *dilemas* o diferencias lógicas de la casa desde los espacios de planta baja y de las escaleras entendidas como bloques lógicos, en un intento de llevar la teoría del *Tractatus* a la lógica raíz de los más recientes sistemas informáticos, basándose en la consideración de que en un mundo lógico-normativo son posibles sobre todo dos dimensiones lógicas: un mundo del sí y del no. Es el aserto nº 4023, hoy ya practicado por la ciencia informática, del *Tractatus:* "La realidad tiene que quedar fijada por la proposición en orden al sí o al no".

Difícil es suponer que la propia formulación de la casa, la práctica de su construcción, fuera objeto de modificación de los criterios filosóficos de su autor, aunque considerándolo en el tiempo, así fue.

Si en el terreno pudo producirse un cambio de sustancia en el tratamiento del problema del lenguaje —problema que contenía toda la investigación sobre el papel completo de la filosofía como elucidario profundo del conocimiento— por parte de Wittgenstein, y ello se produjo, como así parece suceder en el tiempo, tras haber desarrollado con las manos, en procesos reales, el tratamiento de los aspectos lingüísticos ejemplarizados en los términos espaciales y organolépticos de la arquitectura, si todo ello fue cierto, lo que es indudable es que Wittgenstein inicia con esta obra una modificación de los códigos de entendimiento de la arquitectura.

En efecto, si Wittgenstein parte de un medio arquitectónico en el que, a pesar de la parábola reduccionista de Loos, aún el reino de la arquitectura era *el reino del ojo,* los problemas y más aún los enfoques de la arquitectura se referían a sus aspectos visuales, a los que se daba primacía, proponiéndose un reduccionismo visual que tenía tanto —con la condenación y muerte del ornato por delito— de sofisticación como de ajuste ético y moral.

El camino emprendido por Wittgenstein para la casa de su hermana —emprendido y acabado— se formulaba más en el terreno de la mente que en el del ojo. Su sincretismo recomendaba para el arquitecto una vía de orgullo elevado en el mayor afinamiento de los productos de la mente con la misma abstracción total, espiritualista, profunda con que Rotho planteaba ante el individuo una planitud de color ligeramente levitada.

No sé si Wittgenstein conoció la obra o la persona de Mies Van der Rohe, seguramente sí, o si Mies conoció la filosofía y la casa de Wittgenstein. No he conocido datos de ello. Pero sabemos el conocimiento y el trabajo de Lily Reich en la Wiener Werkstätte, y sabemos que Mies ya había producido sus grandes ideaciones de proyectos de edificios altos alemanes, que en el mismo año de la casa Wittgenstein construía el monumento a Rosa Luxemburgo y la maqueta preliminar del Weissenhof, así como la casa Wolf, y ya había terminado la casa Lange y construía la casa Ester al lado de ésta. Pero sabemos que en la propia Viena, en 1930, declamaba Mies ante los miembros de la Werkbund: *"Las cuestiones de valor son las decisivas...". "Para cualquier era —incluyendo la nueva— lo importante es: dar al espíritu la oportunidad de la existencia".*

Mies fue el gran —y seguramente el único estricto— enterrador de la *arquitectura del ojo,* el desvelador consciente de la *arquitectura de la mente* en el mundo moderno, en la que el valor, las cuestiones de valor a que se refería, las proporcionaba el pensamiento, el pensamiento arquitectónico, globalizador, inventado, el espacio *mentalizado.* Porque dígase lo que se diga para Mies, tanto como para Wittgenstein, la construcción fue una apoyatura. La construcción era la forma de la cuestión, entendida como en Grecia. Pero no el fondo. El fondo de la cuestión no era para ambos el descapitalizar a la arquitectura y al espacio del ornato, como hizo Loos, sino provocar una manera de pensar la arquitectura dirigida a la interiorización de la propuesta, a la

---

Wittgenstein´s House was used as a Red Cross Hospital during World War II and as a refugee ward afterwards. Margarethe went back to live there until her death in 1958 and her son sold it to a builder in 1971. At that time municipal authorities ruled that a hotel could be build on the site instead of the houses. The numerous trees that surrounded the house were all cut down and in August a tall building was begun right beside for the local police.

The Austrian Architecture Society led by Professor Friedrich Kurrent, with broad international support, were able to avoid the total destruction of the house in the last minute. In spite of everything, a 14-story building was constructed for adminstrative purposes in one part of the garden. In 1975 the rest of the property was adquired by the Bulgarian Popular Republic to be used as its Culture Center, which is its present use. The ground floor is for expositions and the basement was amplified in order to be used as a meeting room.

The shiny exterior is not the same as the original was. The grain and the light beige color are different. The facades had a white finishing to them with a gray shading and the iron parts used to be a lighter shade of gray that they are now. The flooring in the main part of the ground floor is a shiny grey-black artifical stone. The size of the tiles is different in many of the rooms, but they have managed to maintain the correct pattern between the tile joints, the axis of rooms and the doors. The walls, ceilings and pillars are cream-colored and the floor, without any floorboard, is black and shiny.

The lighting was extremely simple, lightbulbs hanging in a symmetrical pattern around the rooms. There is an iron door in the main hall. When the main floor was converted into an exposition hall, the wall that divided the main hall and the next room was replaced by a sliding one, which gave the present owner more space whenever it may be needed. In 1976, the mirrored-doors in Margarethe´s living-room- bedroom were removed as well.

The heating system is located underneath the floor and there are air vents in front of the window-doors on the ground floor. There are iron slabs between these air vents and the window-doors that can be raised up and placed against the windows as if they were shutters in wintertime. The elevator shaft is made of glass and is located in the middle of the staircase in such a way that the machinery that runs it can be seen. The staircase is made of concrete and the steps are made from grey, shiny artificial stone.

The walls around the stairs were originally painted white, but later that was changed to other colors. The slopping glass form the first floor was double paned with very thin panes of glass so that the inside one would coincide exactly with edge. This was also modified at a later date.

Both the first and second floors have been totally modified, including the rooms, baths, etc. The flooring in the upper floors was wooden but it has ow been covered up. The second floor has been completely renovated.

Once he had finished his experiment in the field of architecture, Wittgenstein returned to Cambridge to write *Philosophische Bermerkungen* and the *Philosophica Grammar.* In 1935, he decided to go back for a year to the cabin in Norway where he had spent some time before. He worked on his *Philosophical Research* while he was there.

He moved back to Cambridge in 1937 and became British after Hitler invaded Austria. His work entitled *Readings and Conversations about Aestetics, Psycology and Religion* came from his preparations for his classes at the University of

mentalización anterior de la idea, y no sólo del proyecto en sí, sino de toda la arquitectura como un punto de partida. *Es como caminar en un anteproyecto.*

Ello en Wittgenstein, no es un orden. No existe una jerarquía o una isotropía, es una sintaxis lógica. Mies supone la existencia de una trama cultural-tecnológica que explica los hechos arquitectónicos, y los da forma sin tensión, con facilidad. No es un orden tampoco. Es un sistema. (Quizás el arquitecto del orden haya sido Kahn. El orden de la planta, de los cuerpos edificados. Más que el orden de los organismos, es el orden de las instituciones, como él decía).

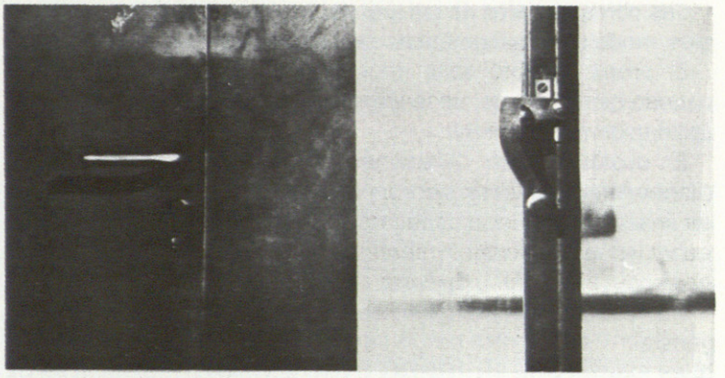
En ambos, Wittgenstein y Mies, el detalle se hizo importante como modulación de la palabra en el silencio, como modulación del silencio por la palabra.

La casa Wittgenstein, durante la guerra, fue utilizada como hospital militar de la Cruz Roja y después como casa-refugio de emigrantes. Margarethe volvió a habitar la casa hasta su muerte en 1958. Su hijo Thomas, vendió la propiedad a un constructor en 1971. En aquella ocasión la municipalidad acordó que, en lugar de la casa, se podría levantar un hotel. El conjunto de árboles que la circundaban fue cortado, y en el mes de agosto se levantó un edificio colindante para la policía, con un número elevado de plantas.

La sociedad austriaca de arquitectura, y sobre todo el profesor Friedrich Kurrent, apoyados por protestas recibidas de todo el mundo, impidieron la destrucción total. En el último minuto. A pesar de todo, en una parte del antiguo jardín fue erigido un edificio de 14 plantas para la administración. En 1975, finalmente, la casa fue adquirida por la República Popular de Bulgaria para centro cultural, uso que se conserva en la actualidad.

La planta baja fue adaptada para exposiciones. Se amplió el sótano, sobreelevando algo el parterre, para dar cabida a una gran sala de reunión.

El enlucido exterior actual no es originario. Difiere de él en el grano y en el tono beige claro. Las fachadas tenían un revoco en cal blanca con tono gris claro, y la cerrajería era gris menos claro que el actual. Los suelos de la pieza principal de planta baja son de piedra artificial color gris-negro con mucho brillo. El tamaño



15. 16.

15,16. Detalles de cerrajería.

17,18. Vista de la puerta principal de entrada.

de las baldosas es distinto en varias habitaciones, pero siempre de tal forma que el entramado fino de las ranuras corresponde con los ejes de las habitaciones y de las puertas. Paredes, pilastras y techos son de color claro y se unen, sin rodapié, con el suelo negro brillante de la piedra.

Los elementos de luz no existían más que en su extrema sencillez: casquillos colgados, centrados u ordenados simétricamente, con bombillas traslúcidas blancas. La puerta de la sala es de chapa de acero. En el curso de los trabajos de adaptación del local para exposiciones, fue eliminada la pared entre salas y habitación, y se sustituyó por una pared plegable. También se quitaron en 1976 las dos puertas de espejos de los armarios de pared del dormitorio-cuarto de estar de Margarethe.

Como parte de la calefacción por suelo, ante las puertas-ventanas de la planta baja, se sitúan rejillas de calefacción por aire caliente. Entre dichas rejillas y las puertas-ventanas existen unas planchas de acero, que por medio de contrapesos en el sótano se pueden elevar y adaptarse a las ventanas en invierno, quedando éstas protegidas por las chapas metálicas lisas a





Cambridge. He left Cambridge to go to Ireland before going to the United States for a brief period.

Upon returning to England in 1948, they discovered he had cancer and three years later he died in the home of his doctor.

He was reading Black Beauty at the time of his death. His last words were: *"Tell everybody that I have lived a great life"*.

Wittgenstein´s works, not only his philosophical ones but his architectural experiment as well, are certainly of interest today. This paper has explained his positions, principles and results, with all of the personal and professional fine points, including parsimony and integrity, tenacity and independence and the final product of the Wittgenstein house. It has tried to show how all of these aspects are worth being studied under the sepctrum of today´s architecture.

Another reason behind this paper is to suggest that we should think about how architecture may be a way to express thoughts. It has been that way in the past and why should it no be in present day architecture, in spite of all of the academies, dogmas, modes and the way architecture has been so often put into the hands of politicians or irresponsible developers.

Thus, I have wanted to deal with the dichotomy of

modo de compuertas. La caja del ascensor es de cristal, empotrada dentro del ojo de escalera de forma que la maquinaria del camarín, también de cristal, queda también vista.

Los escalones de la escalera son de piedra artificial gris con brillo sobre losas finas de hormigón armado.

El recinto de la escalera estaba inicialmente pintada de color blanco, y después ha sido pintada de color. El acristalamiento inclinado del primer piso fue doble, con finos perfiles, de forma que la capa de cristal interior cerraba exactamente sobre el borde del antepecho. Esta organización fue modificada también.

Las plantas primera y segunda han sido modificadas, incluyendo salas, baños nuevos, etc. Los suelos de estas plantas altas eran de parquet que ha sido tapado. La planta segunda ha cambiado completamente.

Tras su aventura arquitectónica, en 1929, Wittgenstein regresó a Cambridge y escribió las *Philosophische Bemerkungen* y la *Gramática filosófica*. En 1935 volvió, y vivió durante un año apartado en ella, a su cabaña a Noruega. De este período es la preparación de sus *Investigaciones filosóficas*.

De vuelta a Cambridge en 1937 y cuando Alemania se anexionó a Austria se hizo ciudadano británico. De sus clases en Cambridge salieron sus *Lecturas, y conversaciones sobre estética, psicología y religión*.

Abandonó Cambridge y se instaló en Irlanda, donde pasó a América durante un corto período de tiempo.

Tras su regreso a Inglaterra, en 1948, se le reconoció un cáncer incurable, del que moriría en Cambridge, en casa de su médico, en 1951.

Al morir estaba leyendo *Black Beauty*. Sus últimas palabras fueron: *Decidles que he tenido una vida estupenda*.

La obra de Wittgenstein plantea un interés actual. No sólo en la filosofía. En la arquitectura también. Es evidente que las posturas, los principios y los resultados, con tantos matices personales e intelectuales, desde la parsimonia hasta la integridad, la tenacidad y el desmarque, el propio resultado final de la casa Wittgenstein, han sido abordados en este artículo con el intento de ser expuestos y ofrecidos como objeto de meditación en el momento actual de la arquitectura.

Quisiera también con el artículo sugerir la meditación sobre la importancia que la arquitectura pueda tener como formulación y ensayo del pensamiento, y el hecho de que si siempre ha sido así, no debe dejar de serlo en este momento, a pesar de las dudas que puedan suscitar al respecto la existencia de tanta academia, los dogmas, las modas y la defección en manos de políticos o inmobiliarios de la forma de la arquitectura.

He querido, por tanto, con el tratamiento de la parábola filosófico-arquitectónica de Wittgenstein, ejemplificar, resaltándolos, algunos valores, cualidades o especificidades de la arquitectura que son, a mi parecer, particularmente importantes, tratando de situarlos en su momento y entendiendo que son un auténtico elucidario para el pensamiento arquitectónico de la época presente.

NOTAS

1. Bernard Leitner: *The Architecture of Ludwig Wittgenstein*. New York. 1976.
2. Thomas Bernhard. *Korrektur*. Traducción castellana. *Corrección*. Alianza tres. 116. 1ª edición, 1983. 1ª reimpresión, 1986. Thomas Bernhard. *Wittgensteins Neffe*. Frankfurt. 1982. Traducción castellana. Editorial Anagrama. 1988.
3. Según Christopher Domínguez Michael: *"...Ludwig Wittgenstein, de quien Bernhard se ha convertido en sombra espectral, emprendiendo un extraño proyecto literario que pretende, nada menos, el agotamiento de una filosofía en el espacio semántico y moral de la novela". V. Thomas Bernhard: una noche en la casa de Wittgenstein*. Culturas. Diario 16, 12 julio 1987.
4. Guy Dâvenport: *¡Tatlin!*
5. Para consultar la obra vienesa de Paul Engelman, referirse a la guía *Architektur in Wien*. Viena 1984. Editada por el *Osterreichische Gesellschaft fur Architektur der Stadt. Wien*.
6. Allan Janik y Stephen Toulmin. *La Viena de Wittgenstein*. Ed. castellana de Ignacio Gómez de Liaño. Ed. Taurus, 1974, 1983, 1987.
7. Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Versión castellana de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Alianza Editorial. AV. 50. (Ver también). H.O. Mourice: *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*. Ed. Tecnos, 1983.
8. Anthony Kenny. *Wittgenstein*. Alianza Universal. A.V. 328, 1984.
9. *Auszuege aus den Kapiteln V und VI der Familienerinnerungen; geschrieben von Hermine Wittgenstein am Anfang der Vierziger Jahre*, en *The Architecture of Wittgenstein*, op. cit. p. 31.
10. *Ludwig Wittgenstein como arquitecto*. Gary Indiana. Siempre. Núm. 1. 2211. I-V-1985.
11. *The Architecture of Wittgenstein*. op. cit. p. 31.
12. *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation*. Otto Kapfinger. Viena 1984.
13. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Trad. castellana de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines: *Investigaciones filosóficas*. Ed. Crítica. UNAM, 1988.
14. Allain Janik y Stephen Toulmin. *La Viena de Wittgenstein*.
15. L.W. *Investigaciones filosóficas*. Op. cit. pág. 125.
16. *La Viena de Wittgenstein*. op. cit. pág. 325.
17. Francesco Amendolagine. Massimo Cacciari. *Oikos. De Loos a Wittgenstein*. Officina Edizioni. Roma. 1975.

Wittgenstein´s pholosophical-architectural work to exemplify and underline some of the values, qualities and specifics of the field of architecture that I feel are especially noteworthy if we place them in their time yet are able to see how they are applicable today´s way of thinking about architecture.

Mariano Bayón

NOTES

1. Bernard Leitner: *The Architecture of Ludwig Wittgenstein*. New York. 1976
2. Thomas Bernhard: *Korrectur*. Spanish Translation. *Corrección*. Published by Alianza tres. 116. First Edition 1983. Reprinted in 1986 Thomas Bernhard. *Wittgenstein Neffe*. Frankfurt. 1982. Spanish Translation. Editorial Anagrama. 1988.
3. According to Christopher Domínguez Michael: *"...Ludwig Wittgenstein, whom Bernhard has turned into spectral shadow, on a strange literary project trying to limit philosophy to the semantic and moral space of the novel"*. Lee *Thomas Bernhard: una noche en la casa de Wittgenstein*. Culturas. Diario 16. July 12, 1987.
4. Guy Davenport: *Tatlin!*
5. For more information about Paul Engelmann´s works in Vienna, see the guide entitled *Architektur in Wien*. Vienna 1984. Published by *Osterreichische Gesellschaft fur Architektur der Stadt. Wien*.
6. Allan Janik and Stephen Toulmin. *La Viena de Wittgenstein*. Ed. Castellana de Ignacio Gómez de Liaño. Ed. Taurus. 1974. 1983. 1987.
7. Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico- Philosophicus*. Spanish version by Jacobo Muñoz and Isidoro Reguera. Alianza Editorial. AV. 50 (Also see) H.O. Mourice: *Introducción al "Tractatus" de Wittgenstein*. Ed. Tecnos. 1983.
8. Anthony Kenny. Wittgenstein. Alianza Universal. AV. 328. 1984.
9. *Auszuege aus den Kapiteln V und VI der Familierinnerungen; geschrieben von Hermine Wittgenstein am Anfang der Vierziger Jahre*, in *The Architecture of Wittgenstein*, op. cit., p. 31
10. *Ludwig Wittgenstein como arquitecto*. Gary Indiana.. Siempre. Number 1.2211. I-V-1985.
11. *The Architecture of Wittgenstein*. op. cit., p. 31
12. *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation*. Otto Kapfinger. Vienna, 1984.
13. Ludwing Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Spanish translation by Alfonso García Suárez and Ulises Moulines: *Investigaciones Filosóficas*. Ed. Crítica. UNAM. 1988.
14. Allan Janik and Stephen Toulmin. *La Viena de Wittgenstein*.
15. L. W. *Investigaciones filosóficas*. Op. cit., p. 125
16. *La Viena de Wittgenstein*. Op. cit., p. 325
17. Francesco Amendolagine. Massimo Cacciari. *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*. Officina Edizioni. Rome. 1975

A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos

Kenneth Frampton

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 Shlaf.
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 invarientes 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 evidentement e 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 *mètier* of building is far removed from that of art. As he wrote in 1910, *"Only a very small part of architecture belongs to arte -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 *conmmemoration.*

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. Prominet among the latter are the overemphatic half-timbered celings 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 joins, can only be accounted for by two hypotheses. The first of these is that Loos´s *on site,* ad hoc method of detaling was in some sense artistically inept, a hypothesis that connot 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 abscence 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 categoric 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 Jugendstill 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 irreality. 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 angolsajón de *Arts and Carfts*, aunque siempre conservó un cierto sentido de falsedad al tratar este prototipo heredado. Así, en el salón de su propio apartamente 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)?

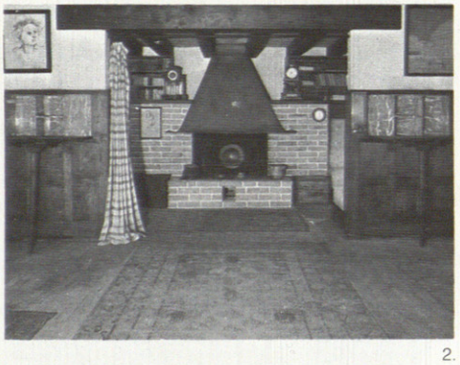
Cámara Obscura

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 descubrimient o 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 rectagular 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, fealized by Loos in Paris in 1926. Here a real mirror mediates between two ambiguously scaled and detailed doors, so that while the mirror by virture of its placement may readily be identified with one of the doors, we are left in doubt as to the dorr´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 countermanding details, of which the following are the most evident: both the mirror and the doors sit on a baseboard, wich 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 ins 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 impliying 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 preocupation 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 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 complementa- riedad 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 estratagemas comunes en Loos podemos citar, además del espejo: los repetidos cambios en el tamaño aparente de los principales puntos 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 Languer 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 Loosians strategems 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 he 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 no 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 glas lamp shade (an antishade shade in clear glass) that first appears in the Leopold Langer apartment of 1901, the use of bare ligtbulbs 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 elment in many of Loos´s interiors. One cannont 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 Henrich 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 pupular 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



5.

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 fortiutous, 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 ansage 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 Einfübrung 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. Elliot´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 ianugural 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 no accept his destiny, which was to create a new civilization of objetctive technology and the cult of the everyday. This *destiny* made itself ironically manifest in the ready-made subject matter presented by Duchamp and Fancis Picabia at the famous New York Armory Show of 1913. Admittedly, their discurse 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 *Bicicle 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 I´Amour,* of 1915.

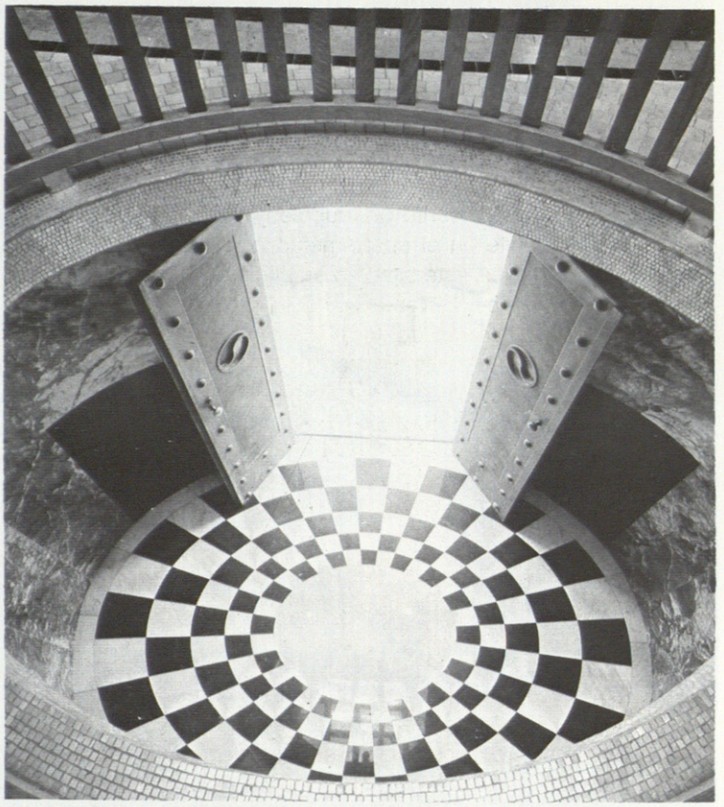
This sensibility is surely close to that same impulse that will bring Loos to advocate, as Boris Podrecca has put it, *the same inequality for everyone*, although contrary to the Bolsheviks, who seemingly wanted to reduce all men to a proletarian condition, Loos envisages an aristocratic communism where self-denial and a moral economy would be a matter of nobility and reason -a state of appropiate 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 form God´s own workshop, just like the mountains and trees, the clouds, and the blue sky. And everything radiates



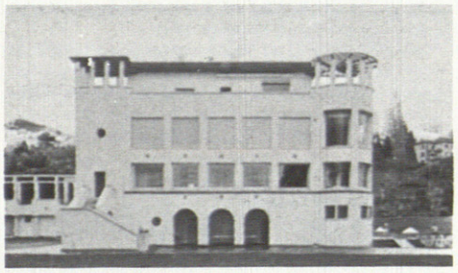
6.



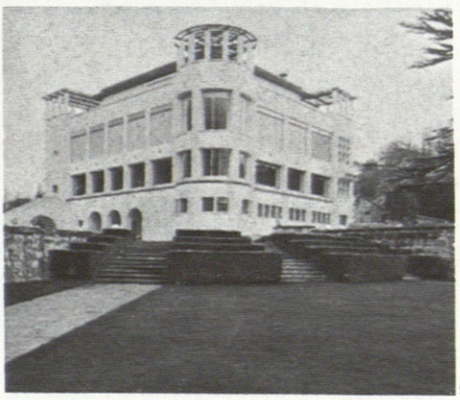
7.

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.



9.



10.

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

6,7. Villa Karma. Vestíbulo.

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

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 Osterreich* [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 Steiglithz, Foi el l´amour* de 1915.

Esta sensibilidad se halla evidentement 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 desgarra 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 from 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 instrinsic quality. *"What kind of a roof? A beautiful one or an ugly one? He does no 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 devolpment 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 brouhgt 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 hierachical 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 consecuencia s 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 paupanos 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 períodos históricos distintos, como apuntó más tarde el escritor austríaco Hermann Broch- ha de ser aceptado, y conscienteme nte 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 objetcs 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 perjudical exception Loos remains absolutely opposed to the prospect of an overall return to the culture of ornamet. 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 disintertested 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 contentement 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. Trabajo 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 absolutament e 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 eslavas 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 arrebatarle 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 incomprensibl e 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.

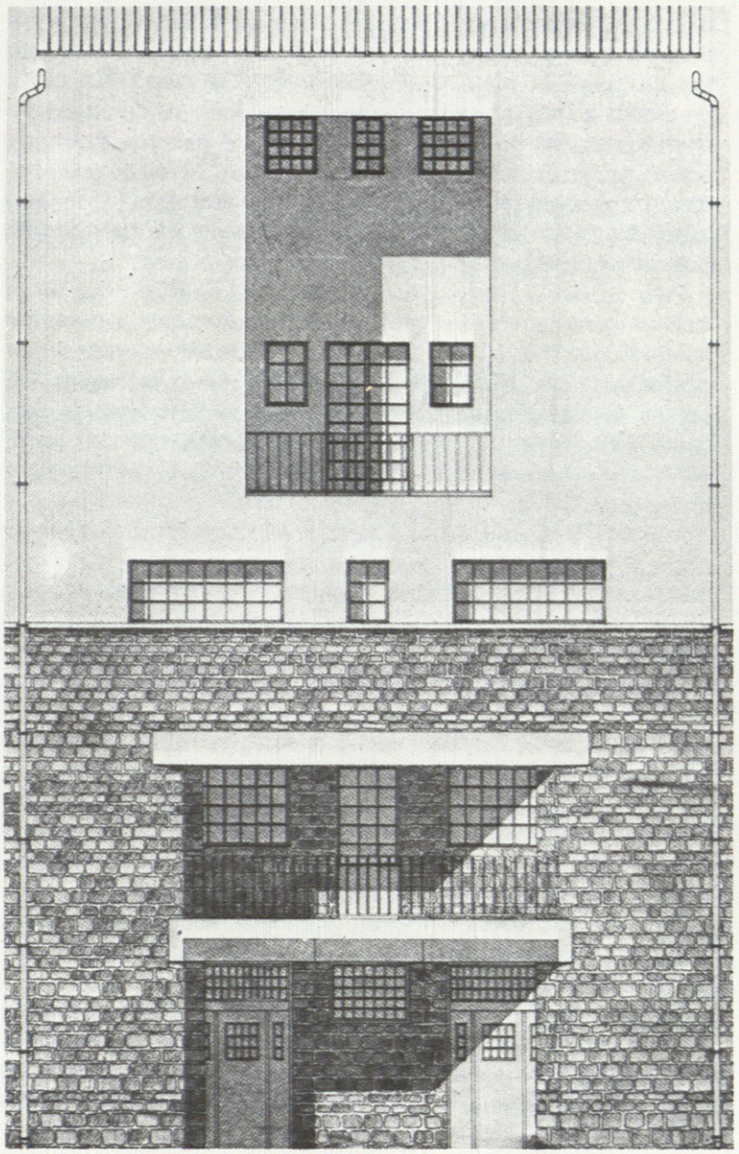
In what must be one of the most dialectical passages to be found in his entire corpus, Loos opposes the socially liberative potential of simplified production to the sublimated eroticism of ornamental form. He insists that which is authentic for the vestigial folk culture of his time cannot be condoned 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 menas 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 throuhg the *slowly* envolving agency of craftwrok, 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 instrinsically 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



12.



13.

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

13. Villa Karma. Interior. Aseo.

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 insoslayablem ente 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 Cafts* 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 constrasted the civic instrumentality of Rome with the poetic inventiveness of the Greeks. In this, however, unlike Le Corbusier, he thought of himself as a Roman rather than a Greek; as he put it: *An architect is a mason who las 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, fundamentalm ente 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 decorative d´aujourd´hui* of 1926. Nothing surely could be more Loosian that 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 Eurpean 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 industral 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 irreconciliable 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

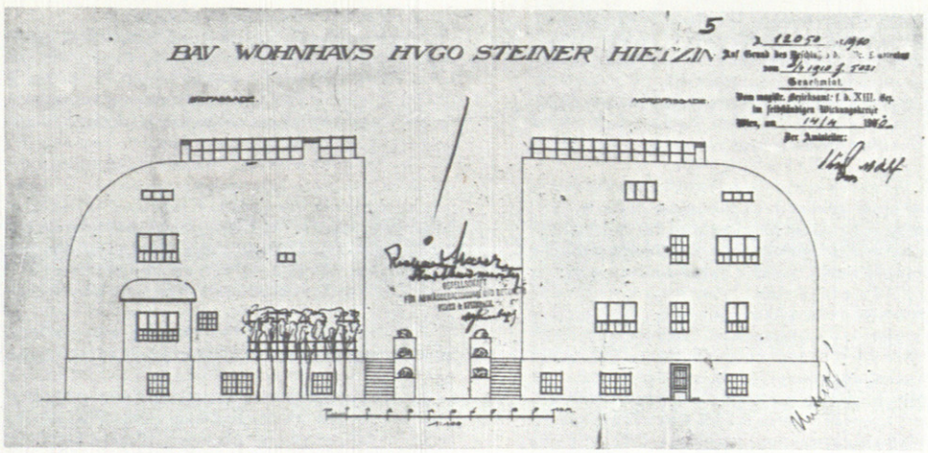
levantado para la Exposición parisiense de Artes Decorativas de 1925. Allí lo industrial y lo folclórico, la I y la F, encuentran una juiciosa superposición al combinar siguiendo casi al pie de la letra la vía de Loos, los clásicos muebles de madera curvada de Thonet con sillones de piel de club inglés, 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, escabel 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 Rinjstrasse. 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 *Grosstadst* 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



15.

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 inavoidably 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 opcsición 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 Poiret 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 localal 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 mejoría de la forma, es necesario adoptar dicha mejora"*. Las pocas casas que Loos proyectó para ambiente alpino son engañosamen te 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* thorughout 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 symmetrycal asperities of the sttripped 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 atempts 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-celinged, *classical* affinity of the former as opposed to the low-celinged, *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 celing height (cf. the Strasser House).

While the noeclassical, in a *literal* Schinkelesque 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 Poiret 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 frome within. Like Loos, the consciously organizes his inner volumes as narrative sequences creating *promenades architecturales* of consideralbe 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

Foto M. Krischanitz.



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 esterotómica y la tectónica- continúan relacionándos e 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 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 faithful 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 thier 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 Haberfeld 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 chaletlike house in Semmering of 1913, although the two forms -the steeotomic 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 had, 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.

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 no 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 aesthecics are one and the same* and that *How things are in the world is a matter of complet 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 undestands 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* compunded 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 frome 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 anthropogical 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 industral. 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 destacadaos 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 verficiación 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 Monadnok 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 apoclaypse 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 somnabulism is exactly the property possessed by Loos´s own calssicism, which comes and goes across the facades of his buildings according to their status, or rather according to the status of their resptective parts. Thus the lower two, public floors fo 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. Thie 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 throughtout 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-Schinkelesque 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 colosal *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 *Zeitungspalast.* 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 seem 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, completament e 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 inconográfica 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 cualificadas* 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 Rinjstrasse. 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 exclusivament e 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 famos entrega para el concurso Chicago Tribune de 1922, en el que una colosal *columna* dórica hueca de veintidós pisos de espacio alquilable, imponía una significacion 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 skycraper 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 we 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 outnadish 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, thtat 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 preceed 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 Chichago, 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 arrises 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".

Kenneth Frampton



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".

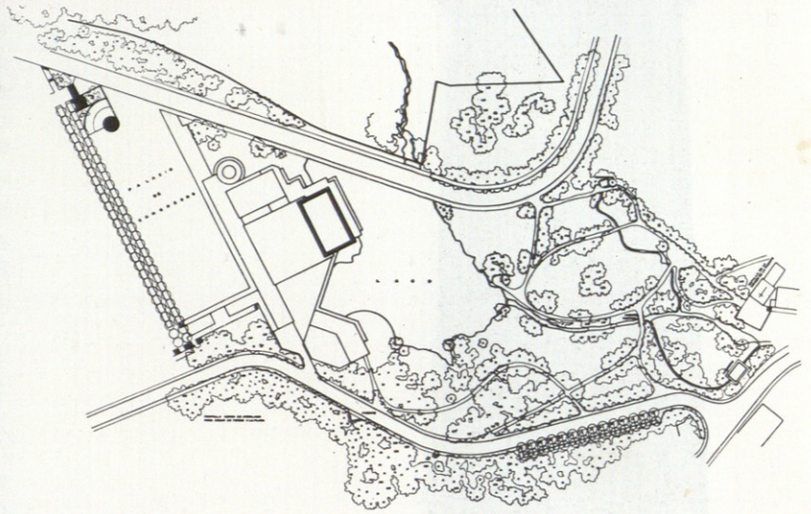
18.

Traducción: Paula Olmos.

PALACIO DE CONGRESOS

SANTIAGO DE COMPOSTELA
1986-89

JULIO CANO LASSO
DIEGO CANO PINTOS



Fotografía: Lluis Casals

El nuevo edificio se sitúa fuera del casco monumental, en un paraje no que hace muchos años eran campos y praderas, junto a un pequeño arroyo.

Nuestra primera preocupación fue el paisaje, la relación con la Naturaleza, y nos propusimos hacer una obra basada en los valores intemporales de la arquitectura gallega. *Aquellos grandes muros de piedra...* era el lema del proyecto y expresa la emoción con que recorríamos en nuestra juventud las calles santiaguesas, al pie de aquellos grandes muros conventuales. San Pelayo, San Martín Pinario... Ya desde entonces admiramos la fuerza de aquella Arquitectura de granito en la que los grandes muros de sillería, oscuros y sombríos, se animaban por el toque delicado y humano de las galerías acristaladas, finas como un encaje.

El edificio se proyecta respetando la Plaza ya existente del Burgo de las Naciones y manteniendo las alineaciones. Del lado de la Plaza, el edificio tendrá un carácter más urbano y estará precedido de un pórtico o soportal que forma dos de sus lados; del lado opuesto estará abierto a las vistas y al paisaje y tendrá un carácter más natural.

El proyecto que según el programa inicial que sirvió de base al concurso debería ser destinado preferentemen te a congresos, fue derivando en el transcurso de la obra hacia la música y el teatro. Resultó finalmente un edificio de usos múltiples, que sirve tanto para congresos y exposiciones, como para auditorio de música, teatro y ópera.

El escenario se manifiesta al exterior como un volumen dominante, cerrado y de potente sillería, reflejándose en el agua. La boca del escenario se refleja en un gran arco de descarga de profundo relieve formado por tres órdenes de dovelas. Las salas de exposición, el restaurante, camerinos, etc., forman un contrapunto horizontal de galerías blancas.

El riachuelo que corre al pie de los muros se represa formando un pequeño lago y en su entorno se reconstruirá el paisaje natural de praderas y arbolado frondoso, en el que se combinarán las especies naturales gallegas que crecen al borde de los ríos.

Los materiales empleados han sido: Sillería de granito, cubiertas de cobre y carpintería de aluminio termolacado en blanco. La austeridad exterior contrasta con un interior cálido y acogedor, en el que abunda la madera con aplicaciones de latón y las moquetas de colores encendidos. La sillería de granito penetra al interior en algunos parámetros; son de granito los muros de la sala principal, con zócalos de nogal y aplicaciones doradas; el techo es de raíz de arce, con entonación parecida al pergamino, y las butacas, cortinas, telón y moqueta son rojas en distintos tonos que van desde el más vivo del tapizado de las butacas hasta el grana de la moqueta.

Finalmente, un comentario en relación con el empleo de la piedra. Sé que para muchos esto puede parecer un anacronismo; sin embargo, e independientemente de consideraciones estéticas, la realidad es que el coste del forrado de piedra con 18 cms. de espesor, no ha sido mayor que el que hubiera tenido un acabado de tecnología más moderna, como podría haber sido la chapa o el muro cortina. La razón es que en la piedra que hemos colocado se han reducido enormemente el empleo de mano de obra con relación a tiempos pasados. Hoy se extrae de la cantera, se corta y se labra por medios mecánicos, y de allí a su final colocación en obra todo se hace por medios modernos, de tal manera que el empleo de mano de obra es mínimo. Por otra parte, la piedra es material abundante en la naturaleza, de excelentes cualidades para la construcción y de un noble envejecimiento, y aunque no pretendo que el uso de la piedra debe generalizarse, si creo que en casos particulares como éste, su empleo es apropiado y el resultado excelente.



1. Fachada principal.



2.



3.

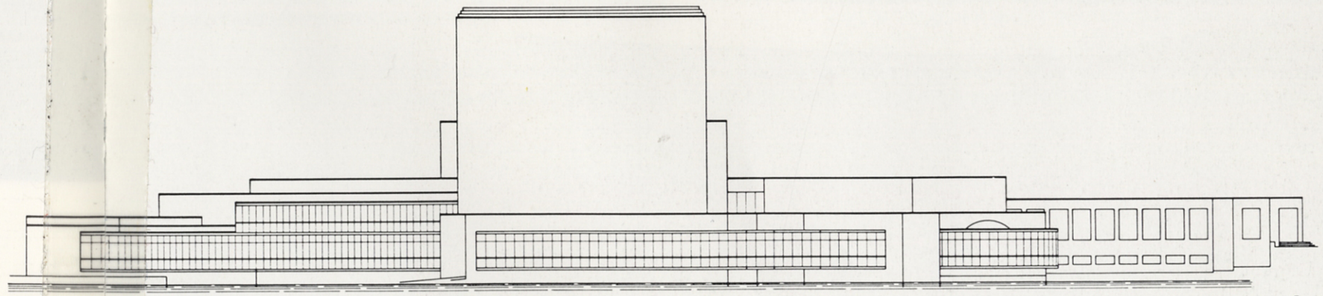
2. Detalle de fachada.

3. Detalle. Pórtico de acceso.

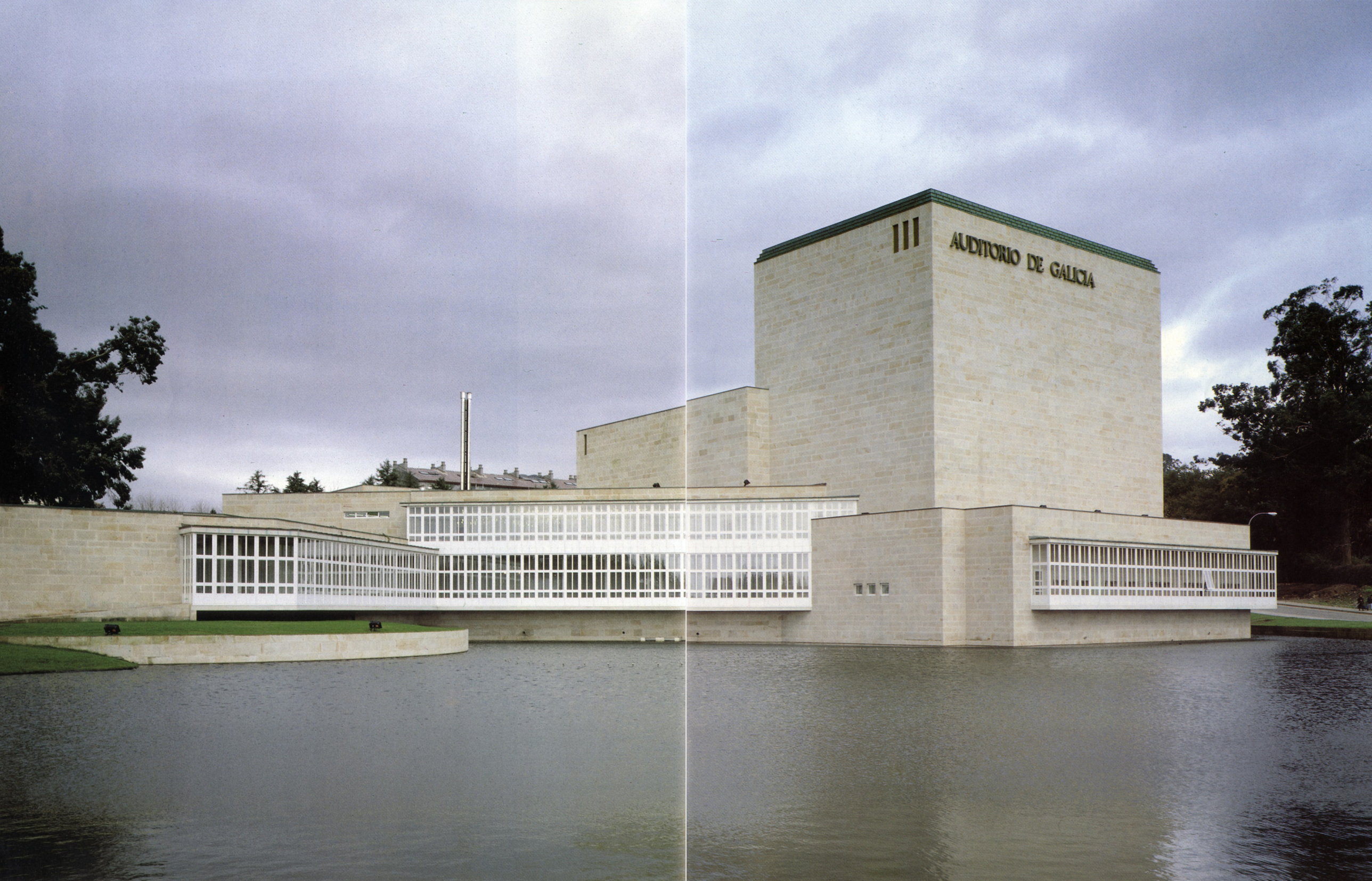
4. Alzado principal.

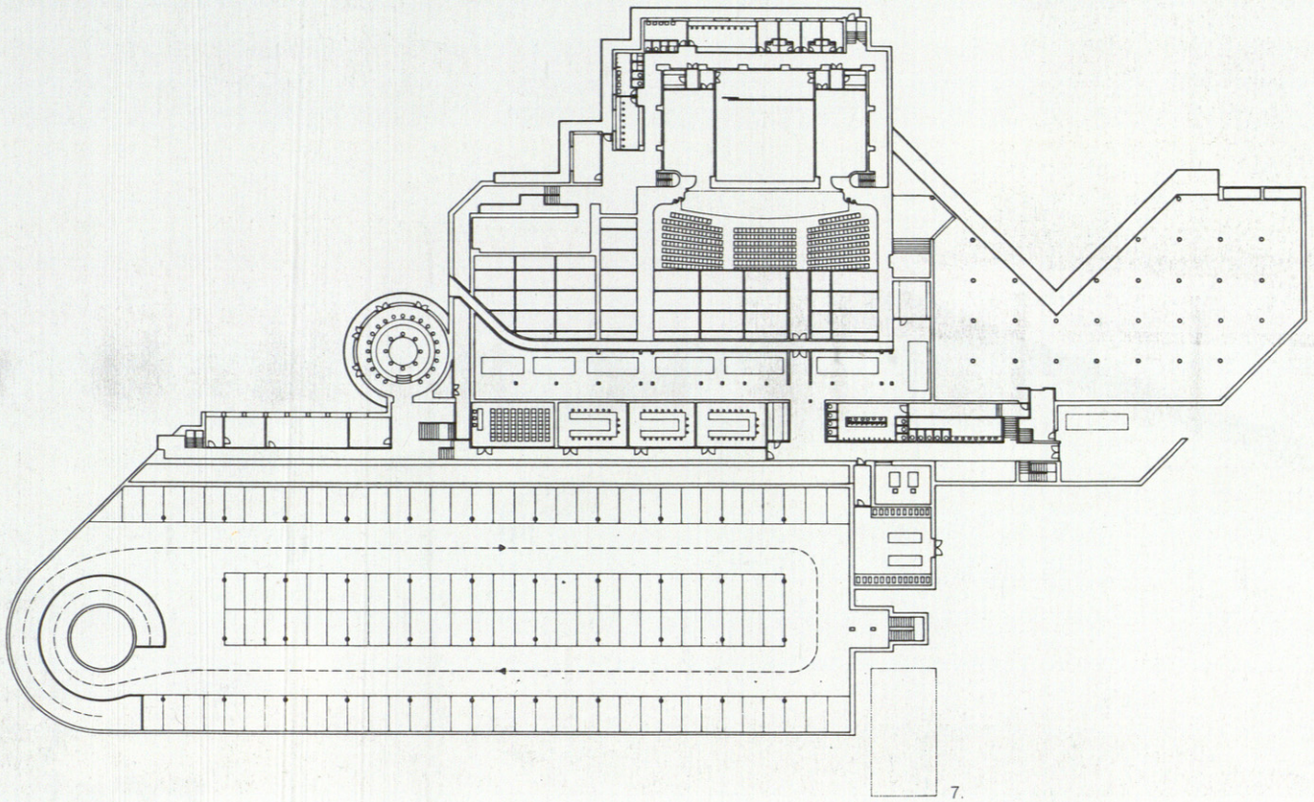
5. Alzado posterior.

4.



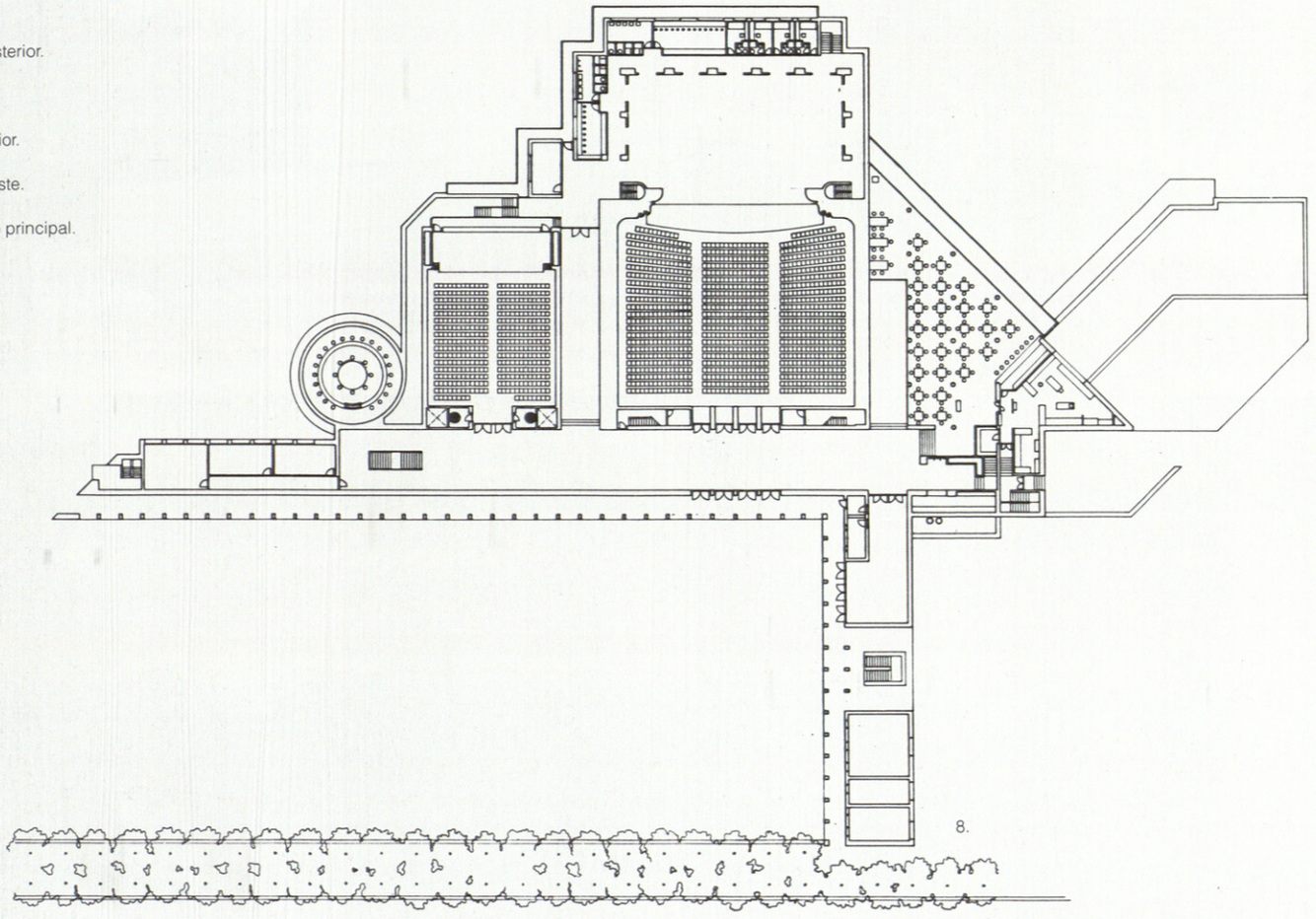
5.


AUDITORIO DE GALICIA



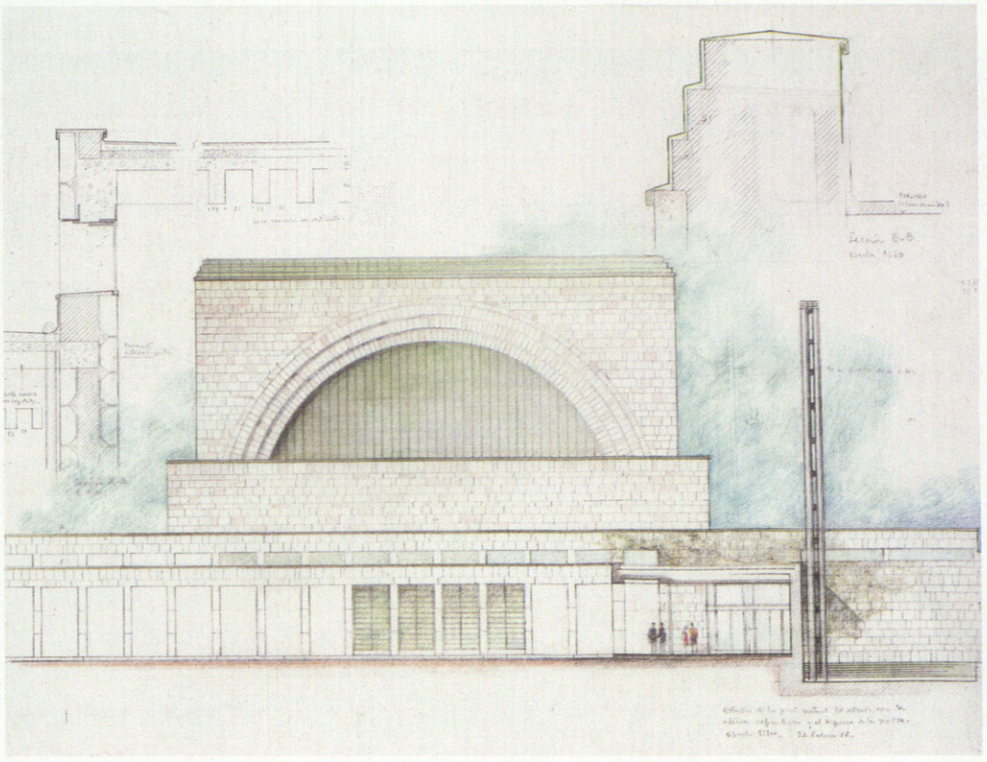
7.

6. Fachada posterior.
7. Planta baja.
8. Planta superior.
9. Fachada Oeste.
10. Dibujo alzado principal.



8.

9.





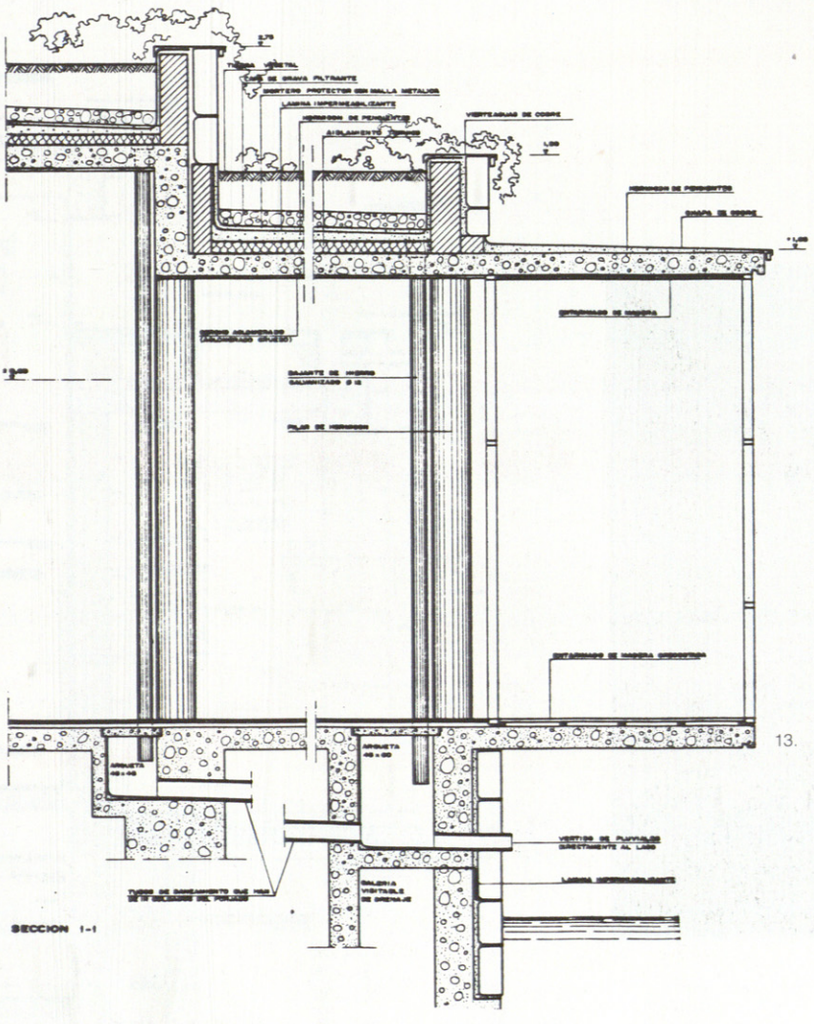
11. Detalle. Fachada posterior.

12. Interior. Galería.

13. Detalle constructivo. Galería.



12.



13.



14.

14. Pórtico de acceso.

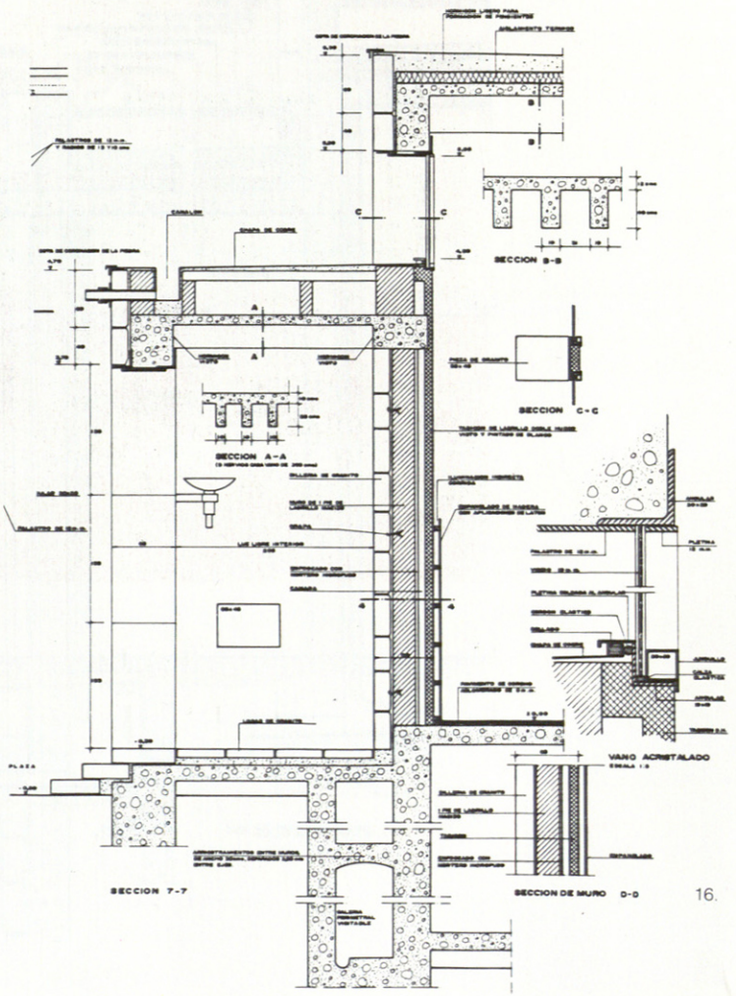
15. Vista. Sala de juntas.

16. Detalle. Cerramiento.

17. Interior vestíbulo.



15.



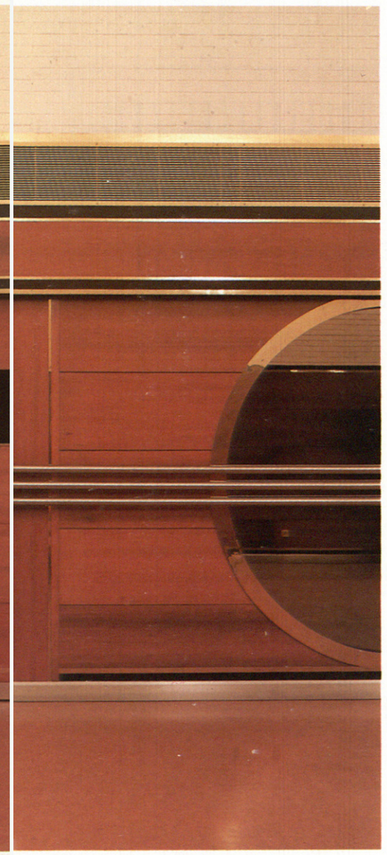
16.



17.









MADRID
1989-90

RESIDENCIA DE ANCIANOS

SOL MADRIDEJOS
JUAN CARLOS SANCHO OSINAGA
IGNACIO VICENS Y HUALDE

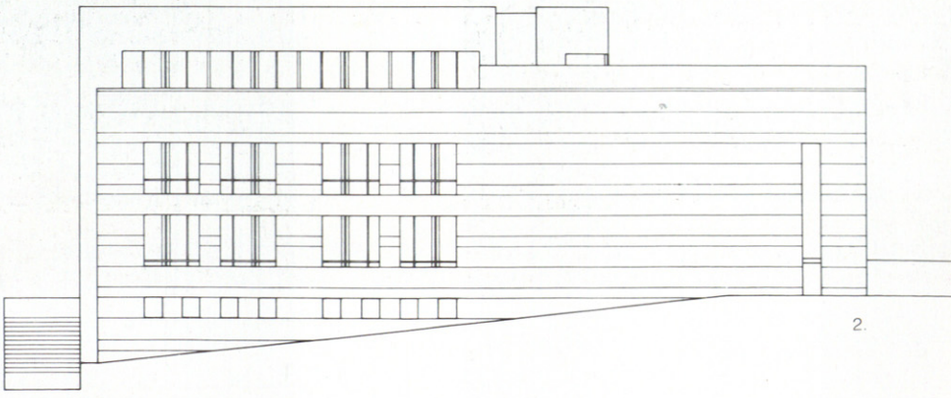
Colaboradores: J. Suárez de Figueroa
J. Ramón Parrondo

La Idea, el volumen y la luz conforman, posiblemente, los rasgos más significativos en el desarrollo de este proyecto.
La idea surge de la naturaleza singular y característica del Proyecto; de la valoración del lugar, de la norma, del uso; de dotar al proyecto de un planteamiento concreto y unitario; de intentar conjugar y ordenar coherentemente el *conflicto de emociones*, llegando finalmente a su manifestación material. Este proceso nos lleva a una jerarquía, a un orden de resolución, a un control razonado de las emociones. Todo ello, pasando por la elección.

El volumen es su manifestación material; la expresión formal de la idea, su desarrollo espacial. Así, entramos en el mundo del objeto, del límite, de la escala, de las relaciones con el hombre, de la proporción, del lenguaje de las formas, de las *emociones plásticas* (formando éstas en un momento dado un lenguaje propio, distinto al de su formación). Y todo esto bajo la luz.
La luz conforma, perfila, modula el espacio. Lo pliega, lo quebranta, lo lleva desde el umbral hasta el esplendor, lo domina irremediablemente.
La conciliación exacta de estos rasgos queda determinada por el trabajo y el tiempo. Y pasa por pequeñas e irrepetibles inflexiones, desapareciendo en el proceso muchas de ellas. Este proceso tiende a destruir. Es la búsqueda de la mínima expresión que lo contenga todo, la búsqueda del modelo; todo ello pasando por la elección. Lo demás sobra.
"No hay reglas en el arte, sino éxito o fracaso después de la solución propuesta al conflicto de ideas, de emociones, de la física del procedimiento, puesto que una obra termina en una interpretación material; una increible, inconcebible e inenarrable batalla interior". (Le Corbusier)



1.



2.

Fotografía: Hisao Suzuki y J. C. Sancho Osinaga

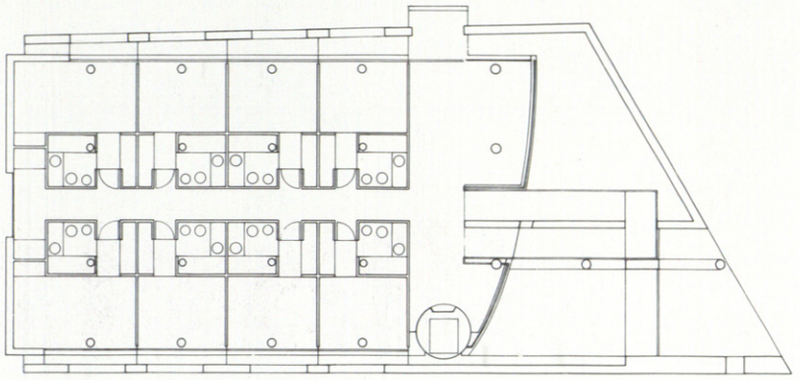
1. Alzado Sur.
2. Alzado Norte.
3. Vista de fachada Sur.



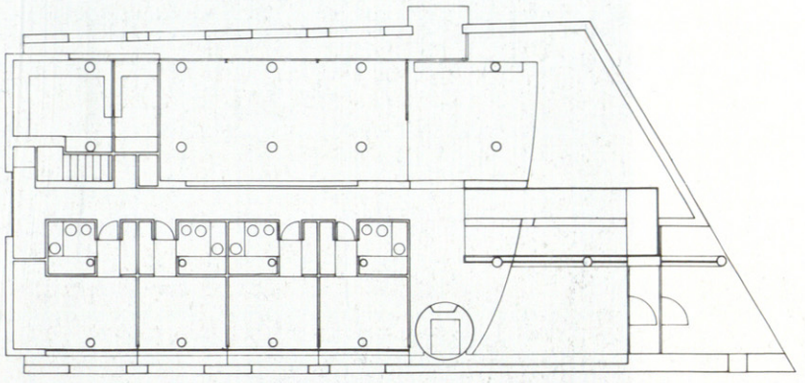
3.

Foto: M.S.

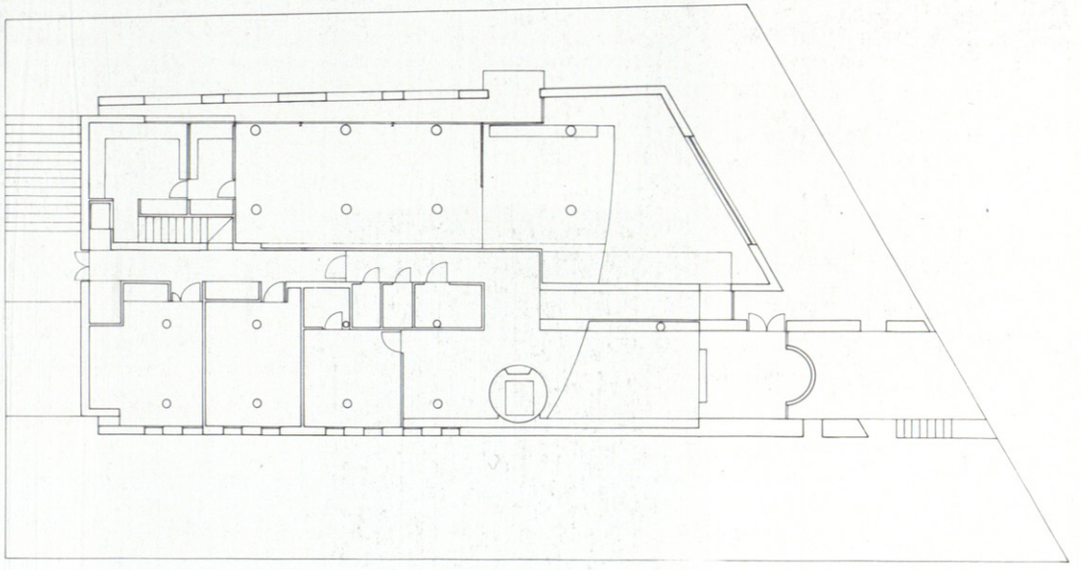




Planta Superior.



Planta de acceso.



Planta sótano.

4. Acceso. Foto: M.S.

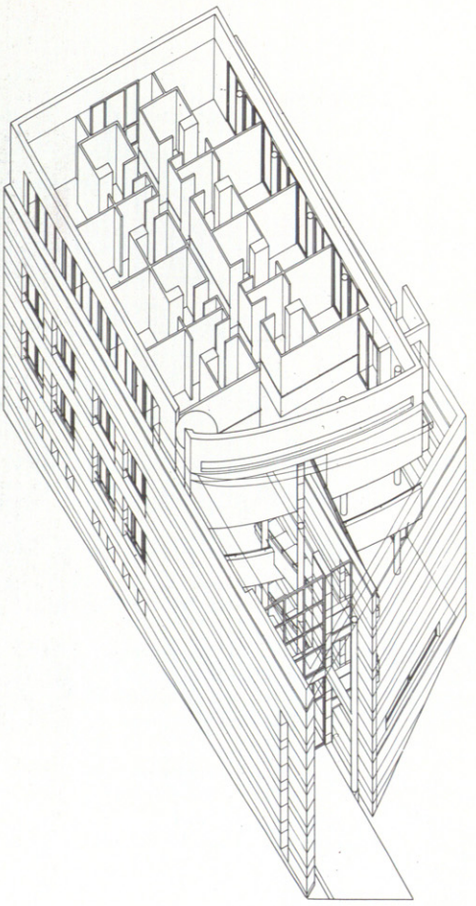


5.

Foto: M.S.



5, 6. Vestíbulo.



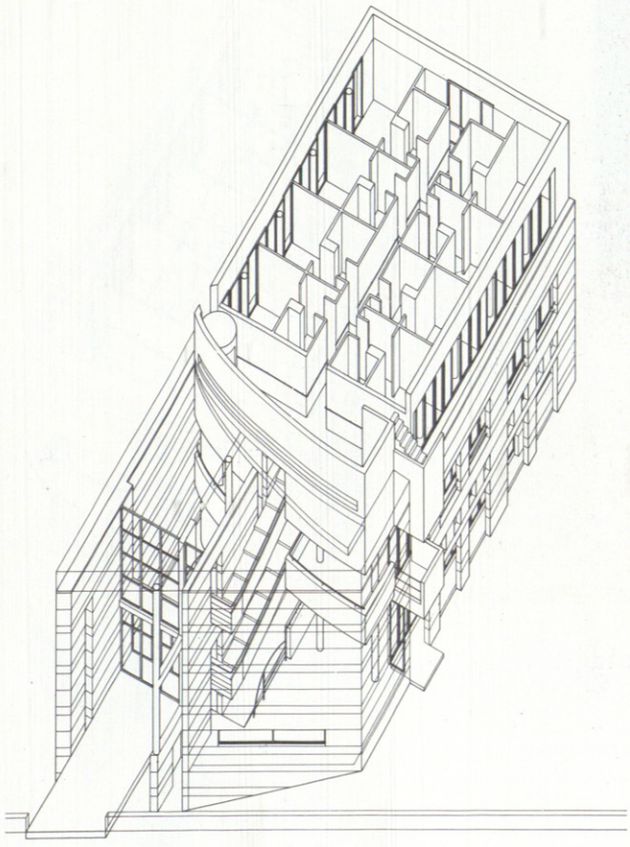
6.



7.

7. Interior Comedor.

8, 9. Interior. Escalera y rampa.





8.



9.

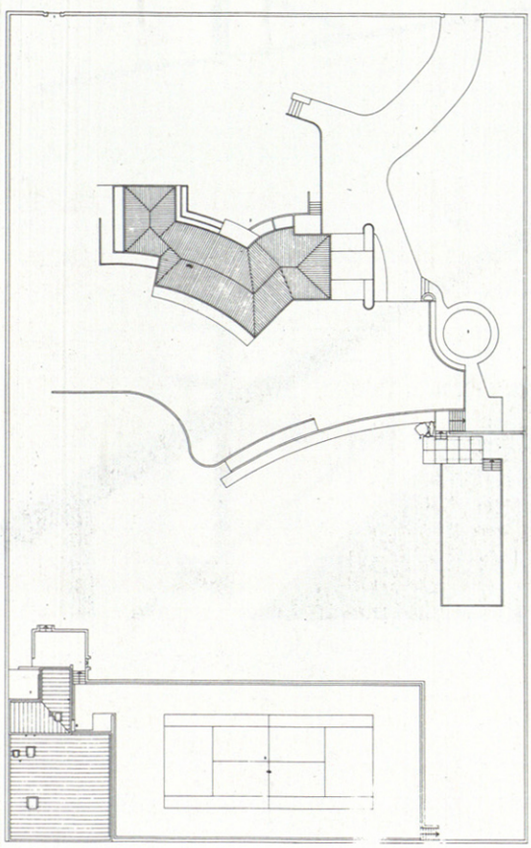
Foto: M.S.

AMPLIACION DE UNA VIVIENDA

OPORTO
1986-88

EDUARDO SOUTO MOURA

Colaboradores: Joao Carreira
Manuela Lara (Arquitectos)



Fotografía: Luis Ferreira Alves

Este proyecto fue el resultado de un concurso promovido por el actual propietario de la casa, construida en 1938 por el arquitecto José Porto para el director de cine Manuel de Oliveira.

Situada a media pendiente, en una parcela rectangular, y confinada entre muros de granito, la casa se presenta como una figura atenta entre la vegetación circundante.

Un muro de contención curvo divide la parcela en dos partes: una primera, circunscrita a la vivienda, que la hace respirar; la segunda, el jardín, con un pequeño bosque y zonas de servicio. Fue ésta la que escogimos como área de intervención. El proyecto parte de la relectura y rediseño de las preexistencias más evidentes. Las nuevas edificaciones surgirán en continuidad de los muros envolventes y, como por vocación, sobre pequeñas construcciones ya efímeras. El gallinero y algunas construcciones darán lugar al programa: un gimnasio, un squash y un pequeño apartamento. La piscina se sitúa en el estanque de los patos, cerca de la caseta del pozo. Entre ambos, dos piedras y una taza de acero configuran una fuente[1].

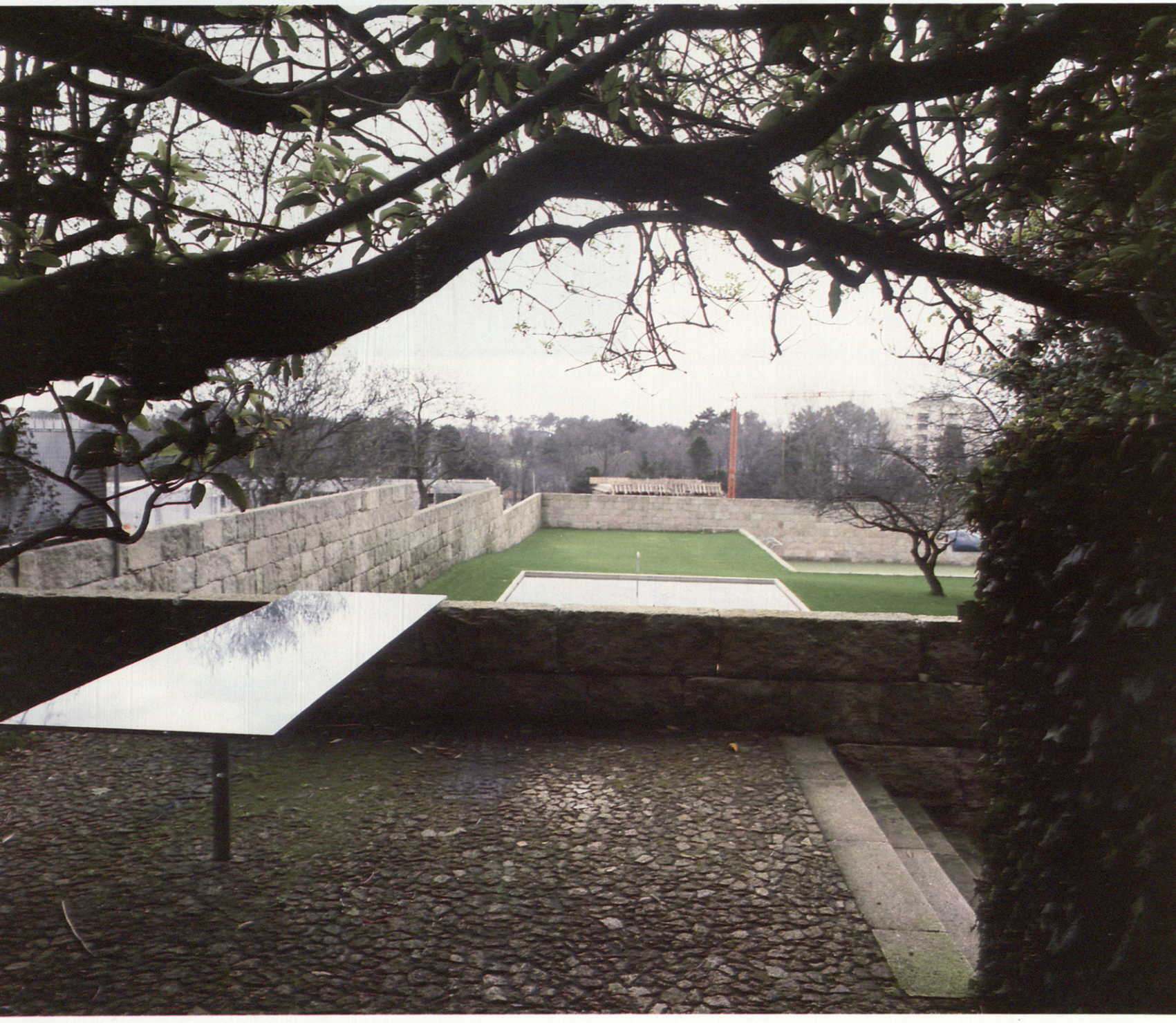
Entre las piezas preparamos con rigor algunos elementos , pequeñas puntuaciones, comas, como en un texto. Corregimos cotas, drenamos aguas, cambiamos árboles, muros..., para que todo funcionara mejor, pareciese más natural, verde en verde, sin demagogias primarias, pero con algunas supersticiones[2].

Recuerdo siempre con una mezcla de placer y horror (que teóricamente no debería existir) ¿no es cierto? de la anécdota de un periódico humorístico, en que un aviador apunta con una bomba y dice: *Las bombas, por ejemplo, vuelan mal.*[3]

1 *"El rastro de una lágrima o cualquier cosa así silenciosa y apagada. La mano escribe sobre la tierra"*.

2 *"Porque se vive de los lucros de las supersticiones y es forzoso que exista la naturaleza, otorgada a nuestras violaciones". Cobra,* Herberto Helder.

3 *Formalismo y realismo* , Bertolt Brecht.

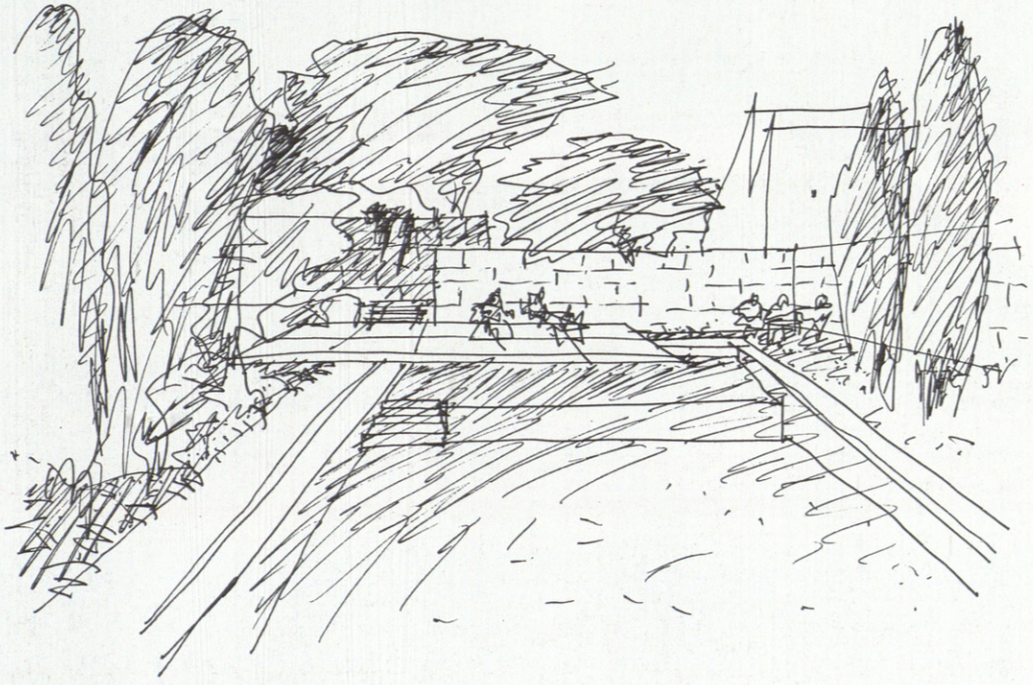




3. Detalle. Mesa interior.

4. Vista de la piscina.

5. Detalle escaleras de acceso a la piscina.





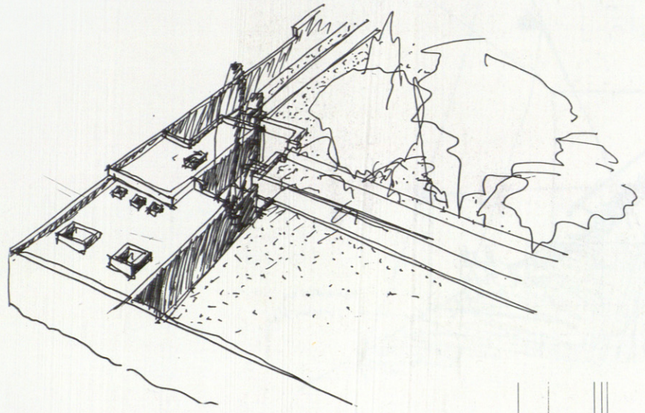
4.

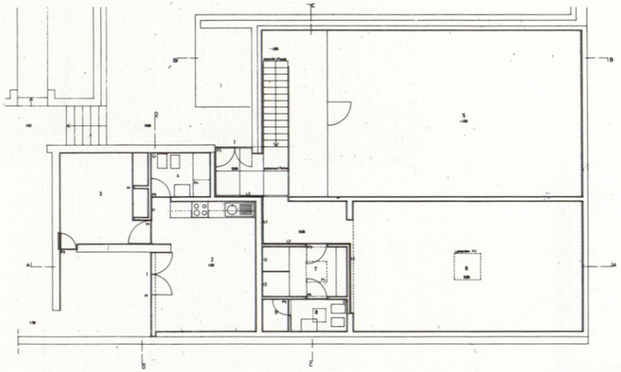


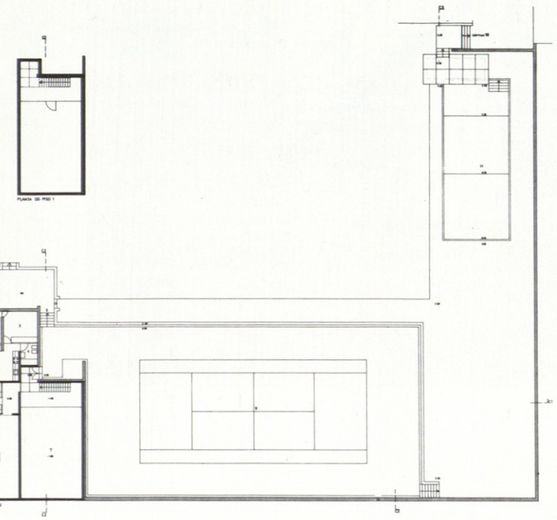
5.



6.





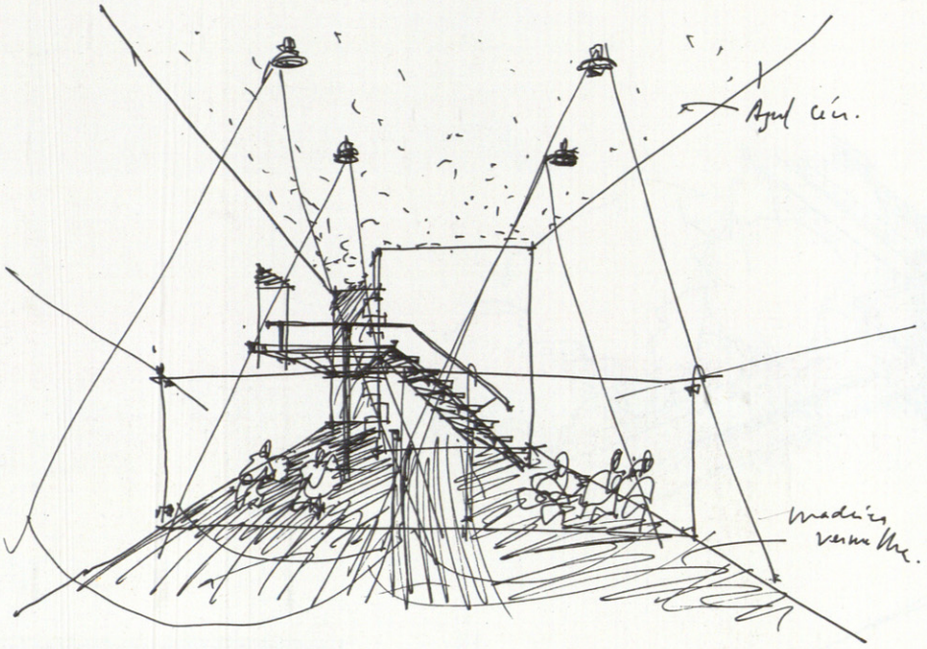


6. Acceso a la vivienda.
7. Vista de la edificación existente.
8. Planta de la nueva edificación.
9. Planta general de la intervención.



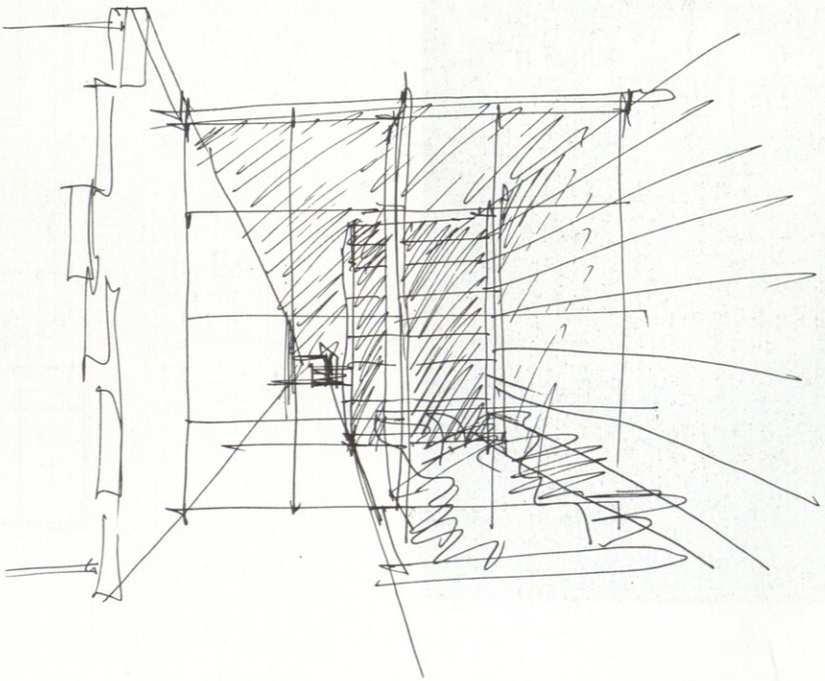
7.







10.





11.



12..

10. Pista de squash.

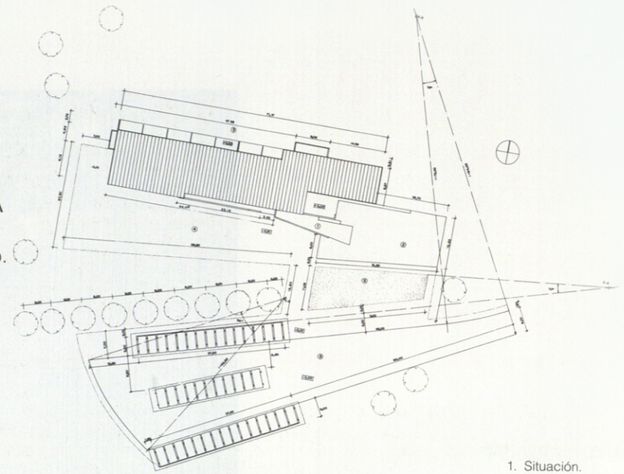
11. Acceso a la vivienda.

12. Vista desde la vivienda.

CENTRO ADMINISTRATIVO DEL PATRONATO

GONZALO MOURE
MYRIAM PASCUAL
JUAN CARLOS SALVA

Colaboradora: Sara Torres , Arqto.



1. Situación.

El proyecto, encargo de Icona, tenia por objeto la construcción de un edificio de nueva planta, para oficinas y Sede del Patronato de Doñana.

Situado en un solar del Parque, su característica más clara era el acceso, un eje que termina en un *fondo de saco*.

El eje en el proyecto da lugar al aparcamiento y deja a su derecha la edificación. La parcela es plana por lo que ninguna diferencia de nivel influye en el proyecto.

El edificio se desarrolla en una sola planta, decisión tomada para lograr una mayor integración en el entorno, ya que en este predomina la horizontalidad, y se logra además una escala más humana.

Al aproximarse al edificio, se adivinan una serie de masas que definen la transición de llegada y aportan un juego de luz y sombras que hacen intervenir la luminosidad de la zona como una variable más del proyecto.

El edificio cierra su fachada al sur, y cuando aparece acristalado lo hace protegido por un porche que atenua la incidencia directa del sol.

Las zonas de trabajo, se orientan al norte, reduciendose en este caso la protección por ser la luz aquí más homogenea y benigna.

La cubierta es metálica y aporta un reflejo más a los producidos por las marismas del Parque, además de sencillez y limpieza en su ejecución.

Fotografía: Lluis Casals

2. Vista general.







3.

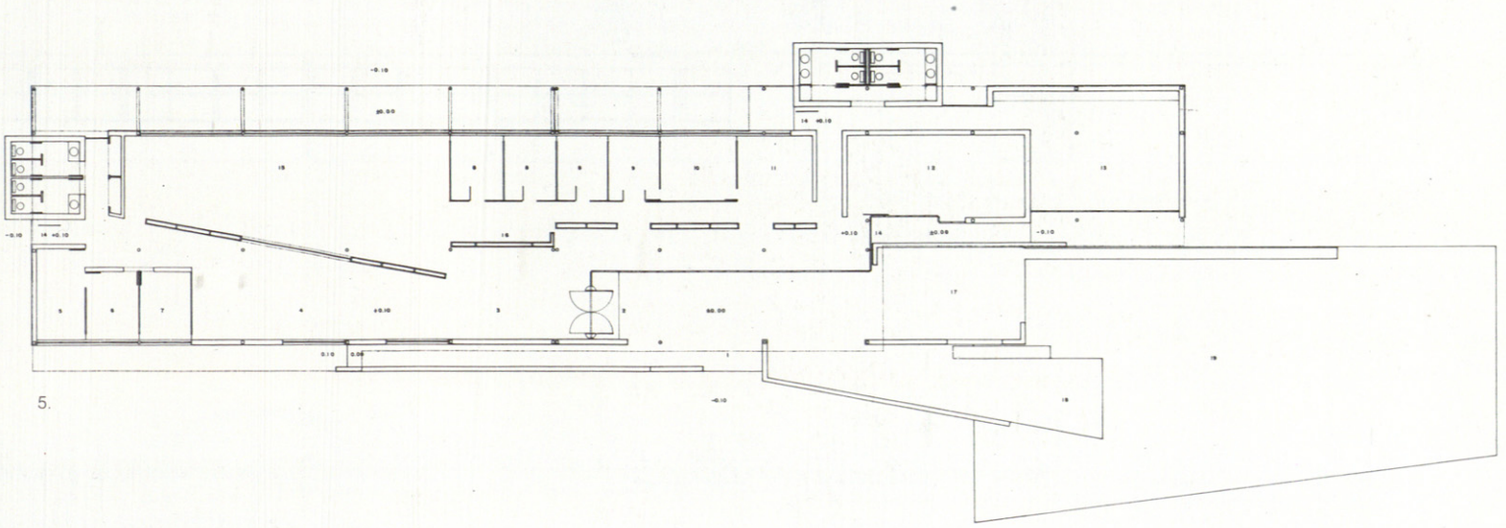
3,4. Exterior, zona de acceso.

5. Planta.

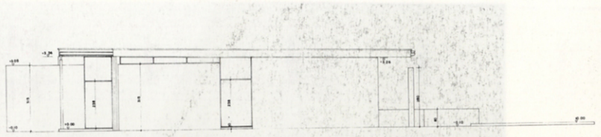
1. *Umbral de entrada.*
2. *Entrada principal.*
3. *Vestíbulo.*
4. *Deambulario.*
5. *Administración.*
6. *Jefe de Administración.*
7. *Ordenadores.*
8. *Jefes de Departamento.*
9. *Salas de Reuniones.*
10. *Dirección.*
11. *Secretaría y Antesala.*
12. *Sala de Juntas.*
13. *Biblioteca.*
14. *Entrada secundaria.*
15. *Despachos colectivos.*
16. *Cuadro de mandos.*
17. *Patio.*
18. *Acceso Lámina de agua.*
19. *Lámina de agua.*



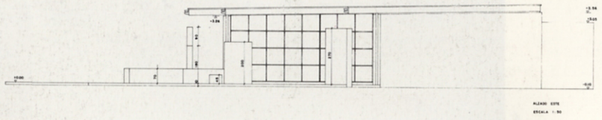
4



5.



6.

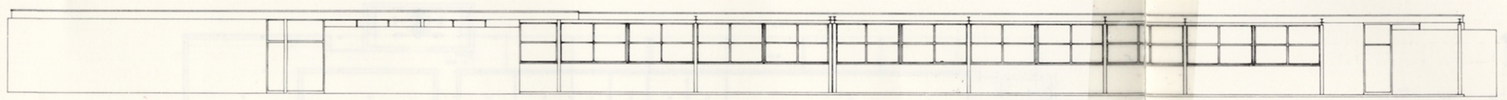


7.

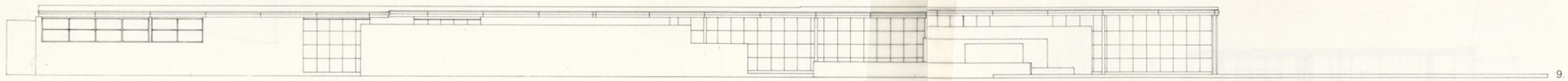
6. Alzado Oeste.
7. Alzado Este.
8. Alzado Norte.
9. Alzado Sur.
10. Fachada zona Biblioteca.



10.



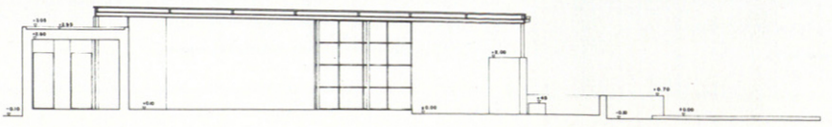
8.



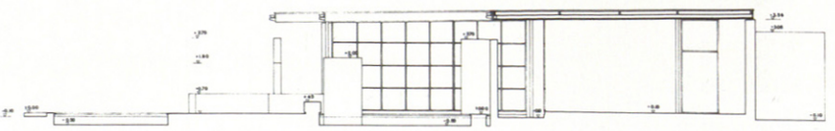
9.



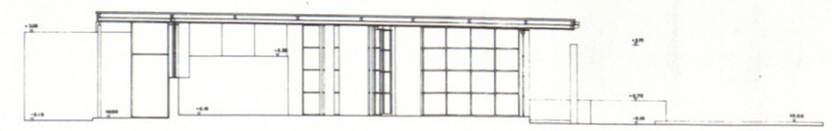
11.



13.



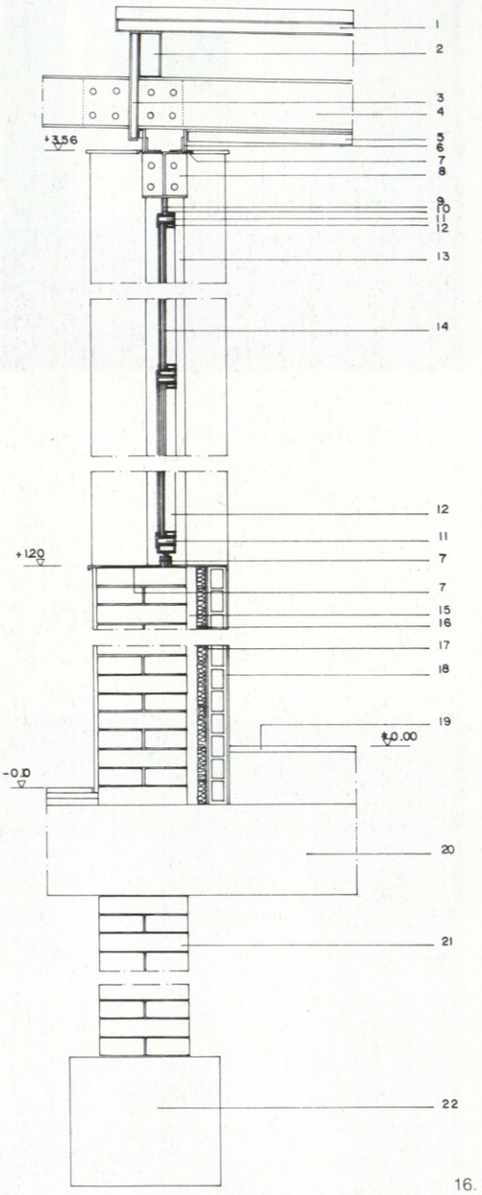
14.



15.



12..



16.

11, 12. Exteriores, entrada secundaria.

13, 14, 15. Secciones transversales.

16. Sección constructiva de fachada Norte.



17.



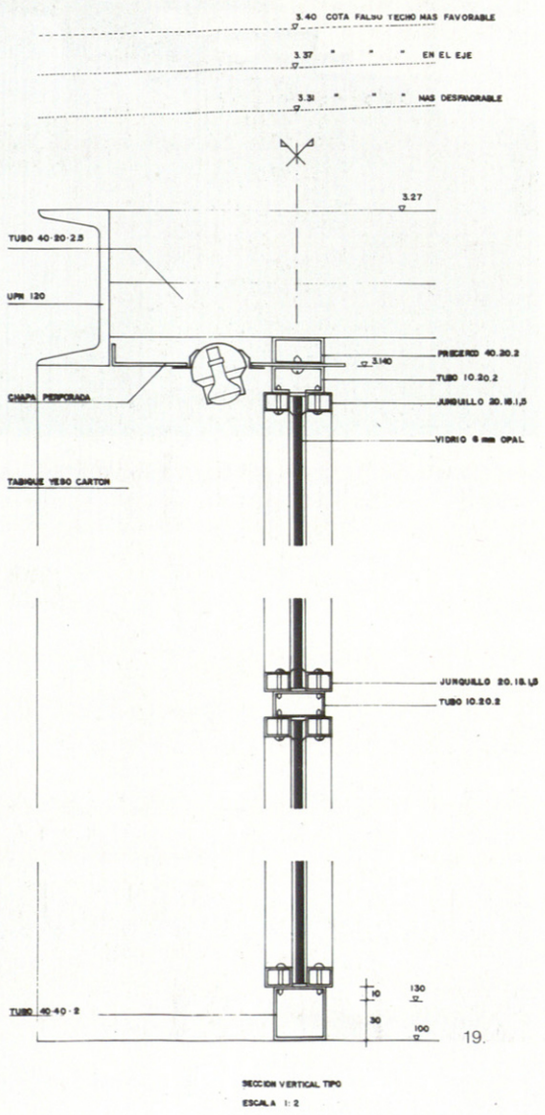
18.

17. Exterior fachada Sur.

18. Vista interior.

19. Sección vertical tipo.

20. Vista interior, vestíbulo.



19.

SECCION VERTICAL TIPO
ESCALA 1:2



20.

El espacio del silencio

La capilla sobre el agua de Tadao Ando

El viento, el agua y la luz son los elementos naturales que Tadao Ando ha utilizado para diseñar tres capillas cristianas. Aunque estas capillas son muy distintas entre sí comparten un mismo objetivo: poner de manifiesto el espacio sagrado o el espacio de silencio. La primera capilla se construyó en la cima del monte Rokko. En este caso Ando utilizó como base del diseño el elemento natural más abundante en el entorno, el viento. La última capilla diseñada se encuentra en un bullicioso barrio urbano, y aquí Ando hace uso del único elemento natural que le permite permanecer en silencio y aislado del entorno, la luz. Por último la capilla que se trata aquí se encuentra en las faldas de una cadena montañosa y, en esta situación, como cabría de esperar, Ando utiliza el elemento natural que tiene más a mano, el agua.

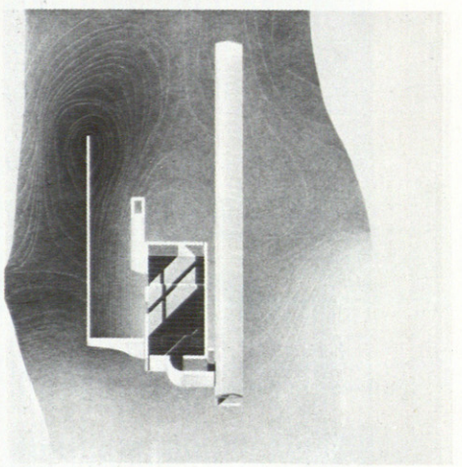
En la Capilla sobre el Agua, como en la mayoría de sus trabajos, Ando no introduce conceptos nuevos, sino que se inspira para su realización en los modos de hacer de la arquitectura clásica japonesa. Si se analizan cuidadosamen te las distintas manifestacion es artísticas japonesas aparecerá un rasgo común a todas ellas, el silencio. En el teatro Noh el silencio viene expresado en las máscaras que utilizan los actores en la representació n que en la mayoría de los casos no desvelan ninguna emoción. En la ceremonia del Té el espacio en penumbra y la repetición gestual aprendida reflejan una imagen del silencio. Los espacios en blanco que llenan una pintura interrumpen la emoción creando unos momentos de silencio que son vitales para la belleza del cuadro. La falta de decoración en la arquitectura clásica japones, que tiene su máximo representante en la Casa de Té, exhibe el silencio como el fundamento estético del espacio. En todos estos ejemplos el silencio es sinónimo de vacío, ya que éste lo que se percibe en el primer golpe de vista al contemplar un cuadro, en tanto que en el ritual del Té son los gestos vacíos del ceremonial los que cautivan la atención del espectador y en el teatro es el vacío de las imágenes. En arquitectura la situación es sobrecogedor a ya que es el vacío el elemento del que se parte para desarrollar el espacio.

El camino de acceso a la Capilla sobre el Agua corre en paralelo al muro que rodea la estructura. La entrada al espacio ajardinado de la Capilla se hace por una puerta abierta en la parte final del muro. Situado en el umbral del jardín, para acceder al espacio interior de la Capilla es necesario deshacer el camino recorrido, pero ahora por la parte interior. La vivencia del espacio de silencio va aumentando gradualmente a lo largo del recorrido que se realiza junto al muro, hasta alcanzar su punto cumbre en el interior de la Capilla. La función del muro en este diseño está de acuerdo con el pensamiento de Tadao Ando expresado en un texto que se publicó en mayo de año 1983, en la revista Japan Architect. En el texto dice que *las cercas marcan simultáneamente intervalos de conexión y desconexión, intervalos que delimitan e interrelaciona n una parte con otra, una vista con otra y que son tan privativas de la arquitectura y del arte japoneses que podrían simbolizar la estética del país. Su cometido más específico es inspirar una premonición de la visión que se tendrá acto seguido.* Lo que anuncia el muro de la Capilla a lo lago del camino es la visión del silencio o de lo sagrado.

El espacio que queda más allá del muro que rodea a la Capilla está marcado con la nota del ruido. El camino en este espacio bordea un arroyo que discurre por un bosque, todo este entorno natural o entorno de ruido está en franca oposición con lo que sucede en el espacio interior de la Capilla. En el espacio ajardinado de la Capilla, delimitado por el muro y las fachadas del edificio, el panorama ha cambiado. El arroyo es ahora un inmenso lago artificial de agua que fluye de manera continua y suave; el bosque en su estado natural ha sido reducido a una suave ladera verde; en el extremo opuesto del lago se encuentra una barrera de árboles que está funcionando como si fuese un muro de hormigón. En



1.



2.



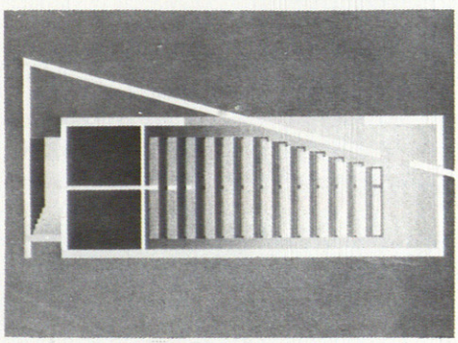
3.



4.



5.



6.

1. Capilla del agua.

2,3. Capilla del aire.

4, 5, 6. Capilla de la luz.

este espacio ajardinado el individuo se encuentra en un estadio intermedio entre el ruido y el silencio. En el espacio interior o en el espacio sagrado de la Capilla el nivel de silencio es máximo. El no-diseño realizado en el interior ha producido el espacio del silencio. La simplicidad, la sencillez de las formas geométricas, la eliminación de los superfluo y la percepción espacial marcan categóricamente el espacio de silencio. Lo natural no forma parte del espacio interior y el lago que se incorpora al espacio interior de la Capilla aparece ahora como una masa de agua estática. Nada impide la manifestación del espacio de silencio. La cruz cristiana, a la manera de *torhii* de los templos sintoístas, ha sido sacada del espacio sagrado y colocada en el lago. El altar, una pequeña caja en medio cuadrado de base, sólo aparece en el espacio interior en el momento de la ceremonia. El espacio interior de la Capilla es un espacio vacío, que a la manera de una máscara de teatro Noh, se presenta como una imagen pura del silencio.

La monotonalidad de la obra de Tadao Ando desemboca en un nivel de abstracción tal que el edificio deja de ser un objeto concreto y nos permite ver más allá de su forma física. En este proceso está implícito el espacio de silencio que se configura como el alma del edificio, y a través del cual, sin palabras y sin formas, Ando intenta explicar su concepto de arquitectura. Estos espacios cobran fuerza gracias al uso de los elementos naturales que como el agua, la luz o el viento actúan modificando los muros y las estructuras rígidas. En la Capilla sobre el Agua son la luz y el agua los que dan contenido al espacio de silencio. Una *caja de luz* corona la estructura de la Capilla y una *caja de agua* es el espacio interior, que inspira al visitante un sentimiento de solemnidad.

El aspecto simbólico de la Capilla sobre el Agua está en la línea tradicional de Ando. La Capilla está estructurada, como es habitual en él, mediante conceptos absolutos: sagrado contra profano, cuadrado contra circunferencia, obscuridad contra luz, hormigón contra acristalamiento, duro contra blando.

En este trabajo, como en las otras dos capillas, Ando opone lo sagrado a lo profano, pero estos conceptos en él tienen un significado distinto al que establece Miercea Eliade. La oposición sacro-profano no se traduce en Ando como una oposición entre *real* e *irreal*. El espacio sagrado en Ando no es transcendental, y el templo ya no es una *abertura* hacia lo algo que asegura la comunicación con el mundo de los dioses, ni una reproducción terrestre de un modelo transcendente. La naturaleza que un espacio sagrado debe representar, nos dice Ando, es la naturaleza hecha por el hombre, o la naturaleza hecha arquitectura. Nos aproximamos a lo sagrado tanto en cuanto el verdor, la luz o el viento se abstraen de la naturaleza tal como son de acuerdo al deseo del hombre.

El camino a lo largo del muro desemboca en la Capilla, que es una caja que contiene un cilindro todo de cristal translúcido que permite capturar un trozo de cielo. Encima del vestíbulo se alza una caja abierta cuyas caras laterales son cruces. Se continua descendiendo por una escalera curvada y obscura que desvela poco a poco el tono azul obscuro del lago y la línea del horizonte, que divide el cielo de la tierra, lo sagrado de lo profano. La cruz en el lago y la ventana de cristal enmarcan el paisaje de tal manera que la superficie azulada del agua se integra en el espacio interior, cambiando su apariencia continuamente gracias a la luz del sol, haciendo que el visitante sienta la presencia de lo sagrado.

La geometría en planta presenta dos cuadrados, uno de 10 y el otro de 15 metros de lados, que se traslapan y miran hacia el lago. También aparecen dos curvas, una conecta los cuadrados y la otra es un círculo que genera el espacio cilíndrico. El lago es un rectángulo que mido 90 por 45 metros, cincuenta veces mayor que un *tatami*, el módulo de la arquitectura clásica japonesa.

Félix Ruiz de la Puerta.

CAPILLA DEL AGUA

TOMAMU.JAPON
1988

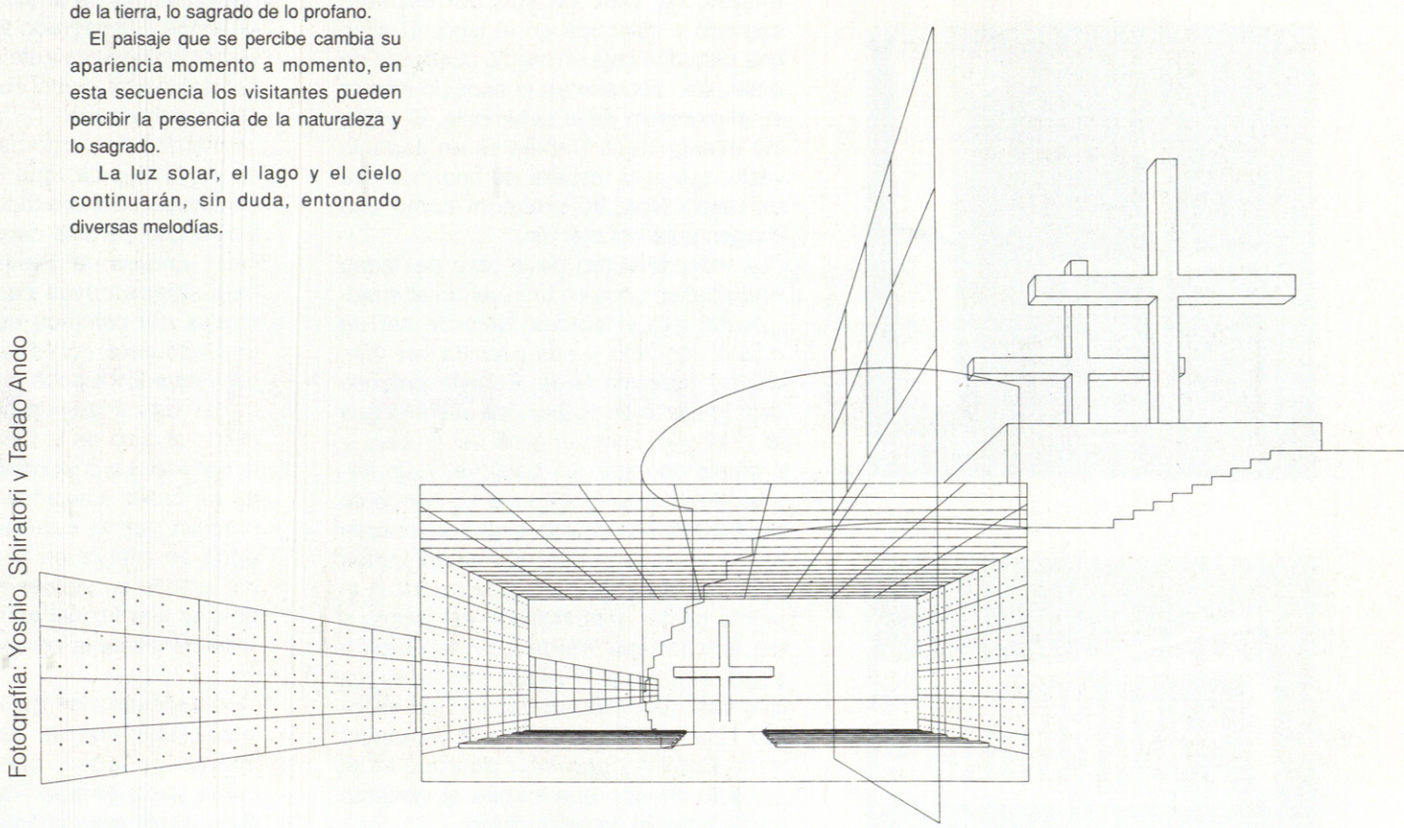
TADAO ANDO

Esta capilla es para ser construída en el extremo de una masa de agua. La planta está compuesta por dos cuadrados, uno de diez metros y otro de quince, que se solapan. Están situados, encarando un lago artificial. Un muro en forma de L, envuelve ambos cuadrados.

Teniendo siempre presente el lago, uno camina a lo largo del muro y sube una rampa, hasta que ha sido conducido a un área de acogida, encerrada por cuatro paños de vidrio blanco esmerilado. Este es un recinto de luz. Aquí, bajo el cielo se abren cuatro cruces contiguas. La pantalla de vidrio esmerilado captura un segmento de cielo. Hiriente luz directa y suave luz filtrada intermitentemente, y los visitantes se ven envueltos en una luz fluida. Este contraste de luces le da solemnidad. Una desciende por una escalera curva y oscura hasta que, de repente, aparecen una cruz y el lago azul oscuro. El horizonte divide el cielo de la tierra, lo sagrado de lo profano.

El paisaje que se percibe cambia su apariencia momento a momento, en esta secuencia los visitantes pueden percibir la presencia de la naturaleza y lo sagrado.

La luz solar, el lago y el cielo continuarán, sin duda, entonando diversas melodías.

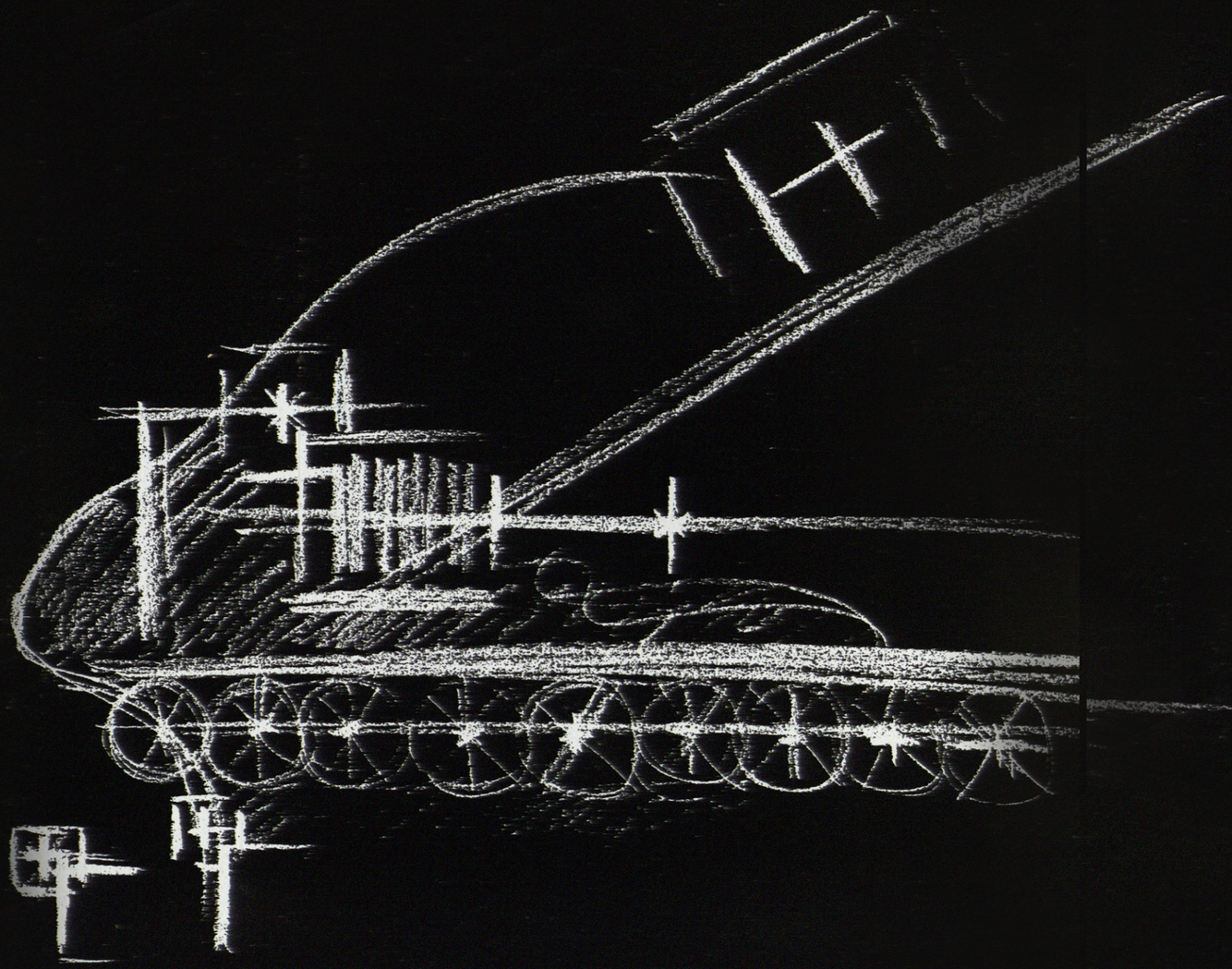


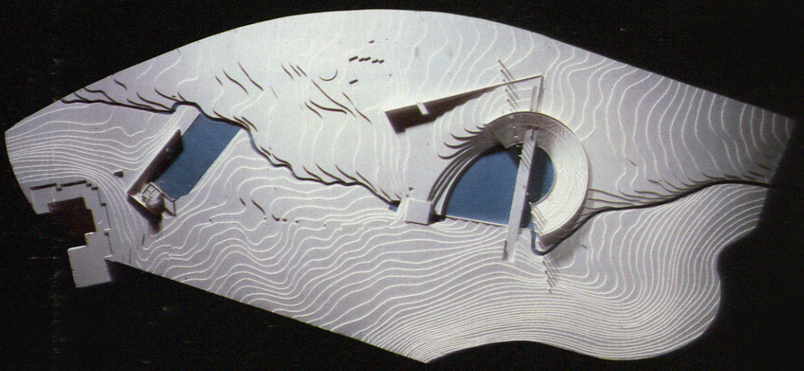
Fotografía: Yoshio Shiratori y Tadao Ando

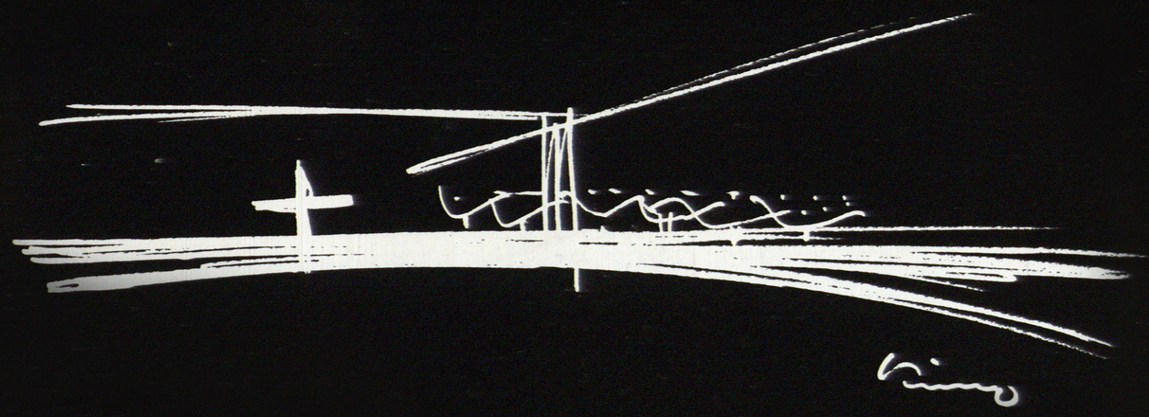


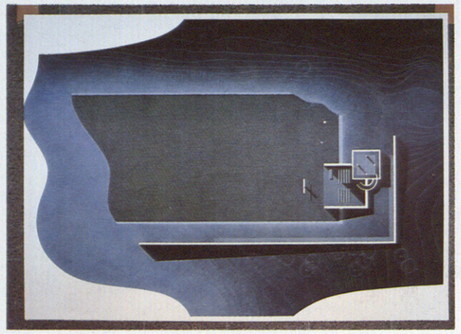
1.

Foto: Y.S.





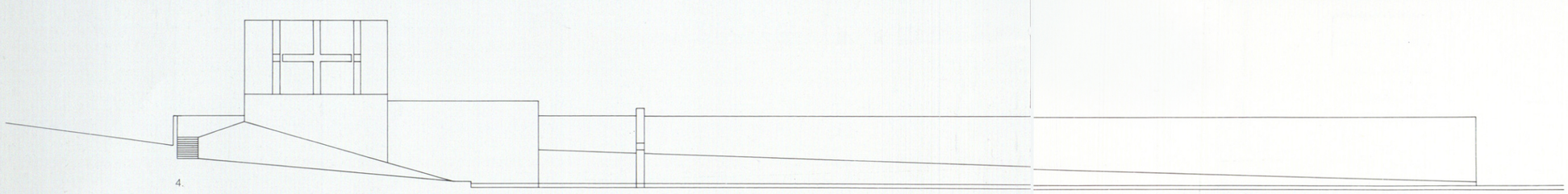




2.



3.



4.



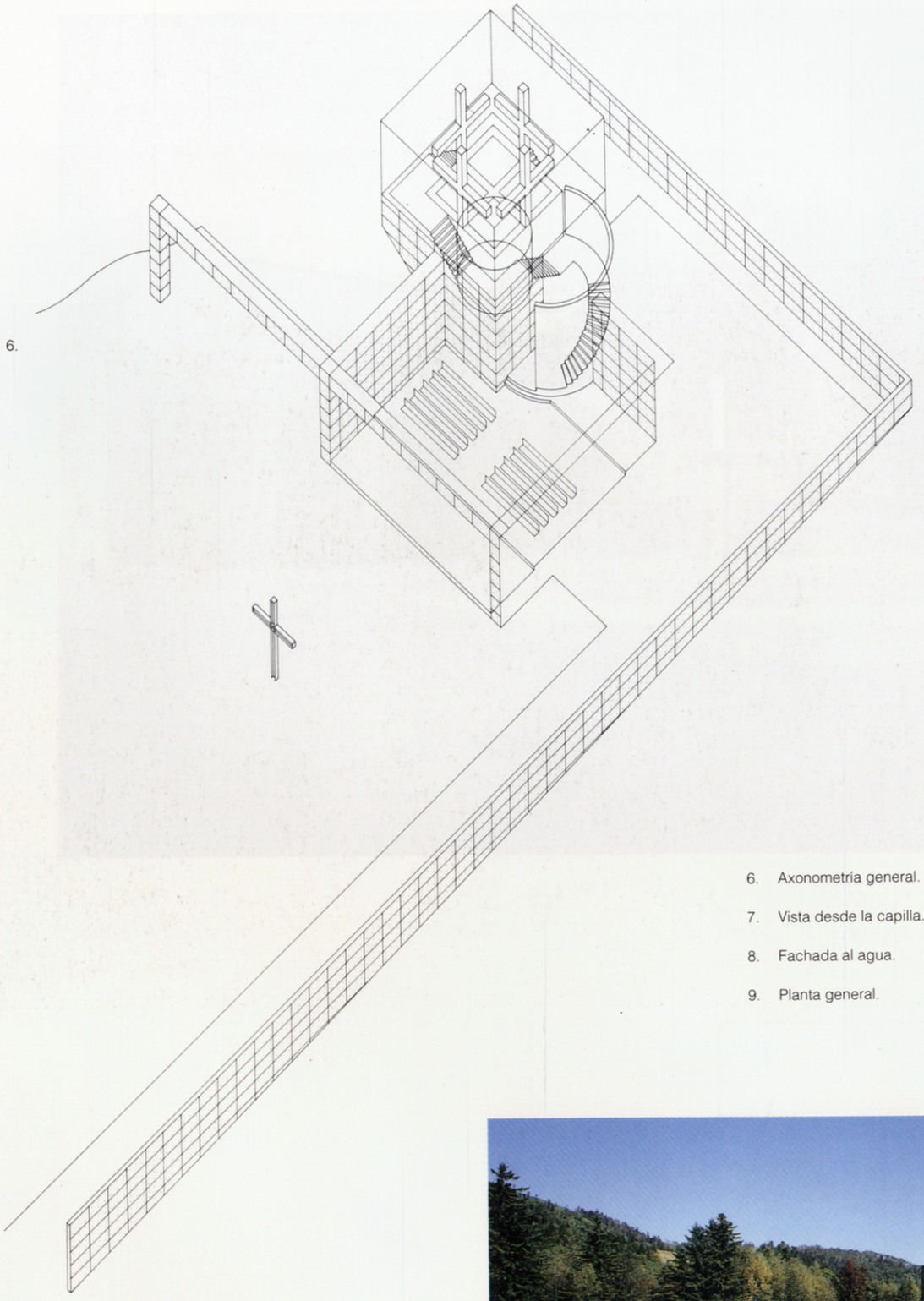
5.

2. Planta de la capilla.

3. Vista desde el lago.

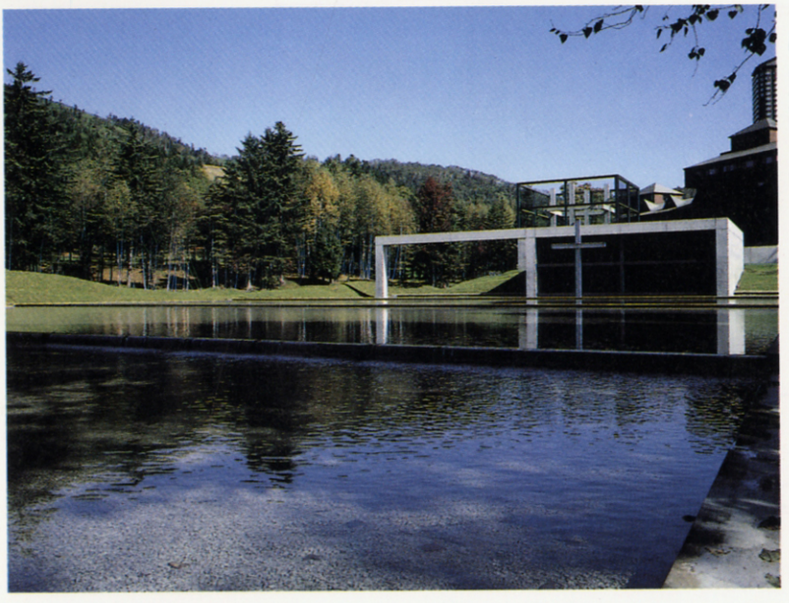
4. Alzado.

5. Sección longitudinal.



6.

6. Axonometría general.
7. Vista desde la capilla.
8. Fachada al agua.
9. Planta general.

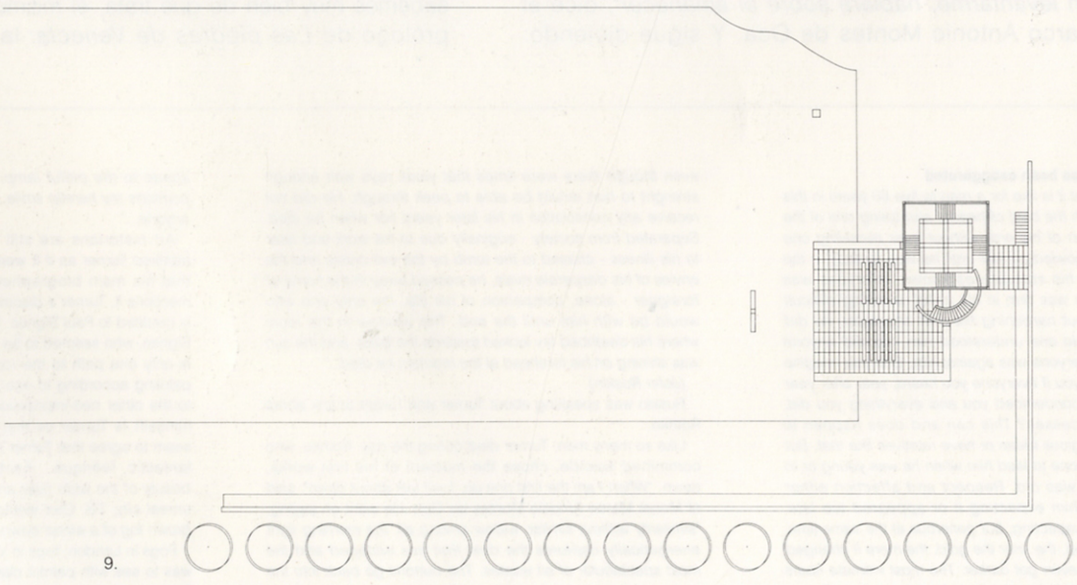


8.



Foto: Y.S.

7.



9.

El silencio de Rothko se exagera

Angel González García

"Imaginad lo que era para un hombre vivir setenta años en este miserable mundo con el corazón más bondadoso y la inteligencia más sublime de su época, sin recibir nunca una palabra o un rasgo de simpatía, hasta que se sintió bajar al sepulcro. Desde que conoció su verdadera grandeza, todo el mundo se volvió contra él: él se mantuvo firme; pero no indudablemente sin ocupar una posición difícil y sin endurecimiento del carácter, si no del corazón. Ninguno lo comprendía, ninguno se unía a él y todos clamaban contra él. Imagine cualquiera de vosotros el efecto que produciría en vuestro espíritu si las voces que escuchabais, saliendo de los seres humanos que os rodeaban, se elevasen, año por año durante toda vuestra vida, sólo en condenación de vuestros esfuerzos y negación de vuestros éxitos. Esto pueden sufrirlo, y lo sufren fácilmente, los hombres que han establecido principios religiosos o están ligados por vínculos domésticos. Pero él no tenía ninguno que lo dirigiese en su juventud y ninguno que le amase en su vejez. El respeto y el afecto, o llegaron sin pensarlo, o llegaron demasiado tarde. Irritable por naturaleza, aunque benigno, de natural desconfiado, aunque generoso, el oro se fue haciendo opaco y el oro más fino fue cambiándose, y si no cambiándose, nublándose y oscureciéndose. Las fibras más íntimas del corazón todavía palpitaban, pero era bajo una malla oscura y melancólica, por entre cuyas junturas penetraban, sin embargo, algunas veces rayos más débiles que tenían fuerza para causar dolor. No recibió consuelo en sus últimos años ni en su muerte. Separado de toda sociedad - primero, por exigencias del trabajo, después, por enfermedad- perseguido hasta el sepulcro por las malignidades de los críticos menudos y las envidias de los desesperados rivales, murió en casa de un extranjero, - uno solo, compañero de su vida, el único que estuvo con él hasta lo último. La ventana de su alcoba mortuoria se movió hacia el Oeste, y el sol brilló sobre su frente, en su ocaso, y allí quedó cuando expiraba..."

John Ruskin.

Ruskin habla de Turner. Yo quiero hablar de Rothko.

Como tantos hombres, Turner ha muerto con el día. Rothko, el suicida, ha elegido sus primeras obras: el amanecer. *"Cuando sea el primero en levantarme, hablaré sobre el amanecer"*, dice el Monet de Marco Antonio Montes de Oca. Y sigue diciendo: *"Semejanza sin semejante, viuda entre todas, la luz matinal recaptura con vigor astringente la pelusa evadida y el confín despilfarrado. Los botones vuelven al saco. La llave de la gaveta. La pantalla arrojadiza a la lámpara demacrada. Escribir sobre y con esta luz conforma mi sonrisa leporina. Me hace decir: No estoy ni para mí mismo..."*

Los historiadores del arte siguen hablando de la admiración de Monet por Turner como si se tratara de un asunto importantísimo. Lo cierto es que Gustave Geffroy, su principal biógrafo, apenas se ocupa de ello. El descubrimiento de Turner por Monet y Pissarro en 1871 se lo deja a Paul Signac. Pero uno no se puede fiar de Signac; estaba demasiado ocupado en demostrar que la pintura -una cierta pintura sometida a las instancias de la óptica- sólo conoce un camino seguro: el que lleva a Delacroix a los neo- impresionistas ; esto es: hasta el propio Signac. Pero ¿acaso pasa por Turner ese camino? Geffroy y Signac parecen estar muy de acuerdo en que la pintura de Turner tiene algo de *mágica;* de fantástica: *feérique...Fantástica* como la ciudad de Londres. *La fantástica belleza del ancho río y la ciudad colosal,* escribe Geffroy. *Ciudad irreal,* diría más tarde T.S. Eliot en *Tierra baldía: Unreal city/under the brown fog of a winter dawn...*

Nieblas de Londres; nieblas de Venecia. Monte ha visto con una claridad casi dolorosa todo lo que alcanzaba a ver: *i pali,* los arcos del Palacio Ducal... Cuando lo pinta, sin embargo, todo resulta más incierto. *Qué lástima no haber venido aquí cuando era más joven y más audaz,* le escribe a Geffroy. Su vista está cansada. Apenas logra avanzar y orientarse más allá de las gradas del Canal Grande. Pero el vértigo de la lejanía no le impide ver con tenebrosa claridad la masa oscura de una góndola. *Siempre se puede ver algo.* Hay, sin duda, algo de *fantástico* en la agudeza de este anciano.

Turner ha visitado Venecia en 1819. Regresará en 1833 y en 1840. Venecia es el escenario de su ceguera. Es como si volviera allí para certificar su trágico deslumbramiento; *para hacer visible su ceguera.* Como su amigo Ruskin, Turner persigue en Venecia un secreto; algo oculto; escondido por la niebla. En el caso de Ruskin sabemos muy bien de qué trata; él mismo lo ha declarado en el prólogo de *Las piedras de Venecia:* la pestilente niebla del

---

Rothko's silence has been exaggerated

"Just imagine what it is like for a man to live 60 years in this miserable world with the best of hearts, and being one of the most intelligent men of his era, without ever receiving one single word of acknowledgement until he was already in the grave. Ever since his stature was known, everyone was against him, but he was firm in his belief, avoiding difficult postures and without hardening his own character, he did harden his heart. No one understood him, nor did anyone support him and everyone was against him. Can you imagine how it would affect you if everyone you heard, year after year for your whole life condemned you and everything you did, rejecting your successes? This can and does happen to those who have religious ideas or have relatives like that. But he did not have anyone to lead him when he was young or to love him when he was old. Respect and affection either appeared without him expecting it or appeared too late. Naturally irritable, suspecting, but generous at the same time, gold turned clear and, the finer the gold, the more it changed or clouded over, or even got darker. The most intimate fibers of his heart still beat, but under a dark and melancholic net, even though there were times that weak rays with enough strenght to hurt would be able to peek through. He did not receive any consolation in his later years nor when he died. Separated from society - originally due to his work and later to his illness - chased to the tomb by the evil critics and the envies of his desperate rivals, he passed away in the home of foreigner - alone, companion of his life, the only one who would be with him until the end. The window in the room where his deathbed lay looked towards the West, and the sun was shining on his forehead at the moment he died..."

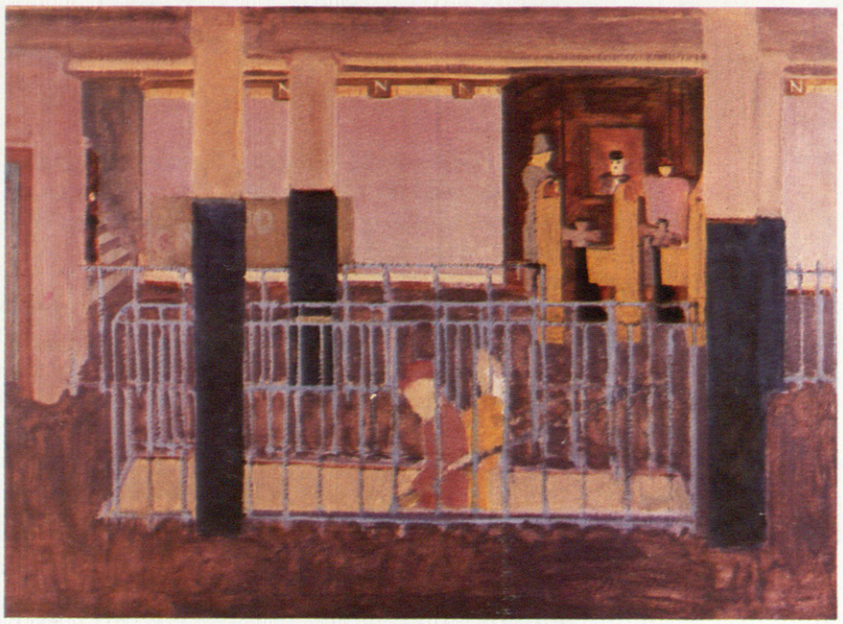
(John Ruskin)

Ruskin was speaking about Turner and I want to talk about Rothko.

Like so many men, Turner died during the day. Rothko, who committed suicide, chose the moment of his first works, dawn. *"When I am the first one up, I will talk about dawn"*, said of Monet Marco Antonio Montes de Oca. He went on saying, *"similarity without similar, widow among all, the morning light energetically captures the dust that has escaped and the most spectacular of all wastes. The buttons go back into the sack and the key back into the drawer; the extravagant lamp shade to the pitiful lamp. Writing under andwith this light comforts my harelip smile, making me say, "I am not here for anyone..."*

Art historians are still talking about how much Monet admired Turner as if it were of major importance. The fact is that his main biographer, Gustave Geffroy, hardly even mentions it. Turner´s *discovery* by Monet and Pissarro in 1871 is credited to Paul Signac. Some of us have our doubts about Signac, who seemed to be too busy trying to prove how there is only one path to the roots of painting - a certain type of painting according to one´s point of view - is from Delacroix to the other neo-impressionists, or in other works to Signac himself! Is Turner on that same path? Geffroy and Signac seem to agree that Turner´s paintings are somewhat magical, fantastic, feérique... Fantastic like London. *The fantastic beauty of the wide river and the huge city,* wrote Geffroy. *An unreal city,* T.S. Eliot would say later, *"Unreal city under the brown fog of a winter dawn..."*

Fogs in London; fogs in Venice. Monet saw everythihg there was to see with painful clarity: *i pali,* the arches of the Ducal Palace... However when he paints it, it is all blurred. He writes



1. Escena en el metro, 1938.

arte del Renacimiento oscurece el esplendor del arte gótico. Ese es el secreto que guarda Venecia y Ruskin comienza a descifrar en su primera visita a la Chiesa dei Frari.

Ruskin confesó en su autobiografía que tanto su Venecia como la de Turner eran una invención de Byron. Pero así como Ruskin comenzó a distinguir entre sus nieblas los fragmentos escondidos -secretos- de un arte y una sociedad olvidados, Turner resultará deslumbrado; cegado por la visión indistinta de la ciudad. De la ciudad, digo, y no particularmente de Venecia. Porque lo que Turner no ha podido ver es el paisaje de las grandes ciudades; o sea: la suma de las grandezas y bellezas que nacen de una poderosa aglomeración de hombres y monumentos; la fascinación profunda y laberíntica de una antigua capital, envejecida en la gloria y los trabajos de la vida. Son palabras de Baudelaire a propósito de las *vedute* venecianas de Boudin.

¿Cuál era entonces el secreto que Turner perseguía en esta ciudad de ciudades? Lo que hay, o más bien presumía él que debía haber más allá de las apariencias: del otro lado de lo visible... La cegadora revelación de que no es la apariencia de las cosas lo que el pintor debe representar, sino algo incorpóreo que esa apariencia nos oculta y arrebata no puede dejar de ser una revelación urbana. Venecia; Londres: estaciones dolorosas en el camino de Turner hacia una radical y definitiva ceguera. Tampoco desde lo alto del San Gotardo podrá Turner ver nada.

Venecia; Nueva York. ¿Es Nueva York la ciudad más hermosa del mundo?, se preguntaba Ezra Pound en *Patria mía.*

"No dista mucho de serlo. No hay noches urbanas como las suyas, he contemplado la ciudad desde la altura de ciertas ventanas. Es cuando los grandes edificios pierden realidad y asumen sus poderes mágicos... Cuadrado en llamas tras cuadrado en llamas, engastados en éter. Aquí hay poseía, pues hemos hecho descender a las estrellas...

---

to Geffroy, "*What a shame I did not come here when I was younger and more daring*". His eyesight is tired. He can hardly walk beyond the steps of the Grand Canal. But he can still see through the fog the shape of a gondola. You can always see somethihg. Beyong a doubt, there is something fantastic about this old man´s wisdom.

Turner visited Venice in 1819 and returned in 1833 and 1840. Venice is where he went blind. It is as if he went back to certify his tragic happening; to be able to see his blindness. Like his friend Ruskin, Turner was always looking for a secret in Venice, hidden behind the fog. In Ruskin´s case, we know what it is; he mentioned it in the prologue to his *The Stones of Venice*: the smellyfog of Rennainsance art covers up the splendor of Gothic Art. This is the secret that Venice is keeping and Ruskin is beginning to decipher in his fist visit to the Chiesa dei Frari.

Ruskin confessed in his autobiography that both his and Turner´s Venice were an invention of Byron. But while Ruskin began to distinguish through the fog the secrets - or hidden fragments - of a forgotten art society, Turner was blinded by an indistinct vision of the city. I say of the city and not particularly of Venice because Turner could no see *the sights of large cities, I mean the sum total of greatnesses and beauties that are born in a crowd of men and monuments; a deep fascination and a maze of the ancient capital, aged by the life´s glories and works.* Baudelaire said these words in reference to Boudin´s *Venecian vedute.*

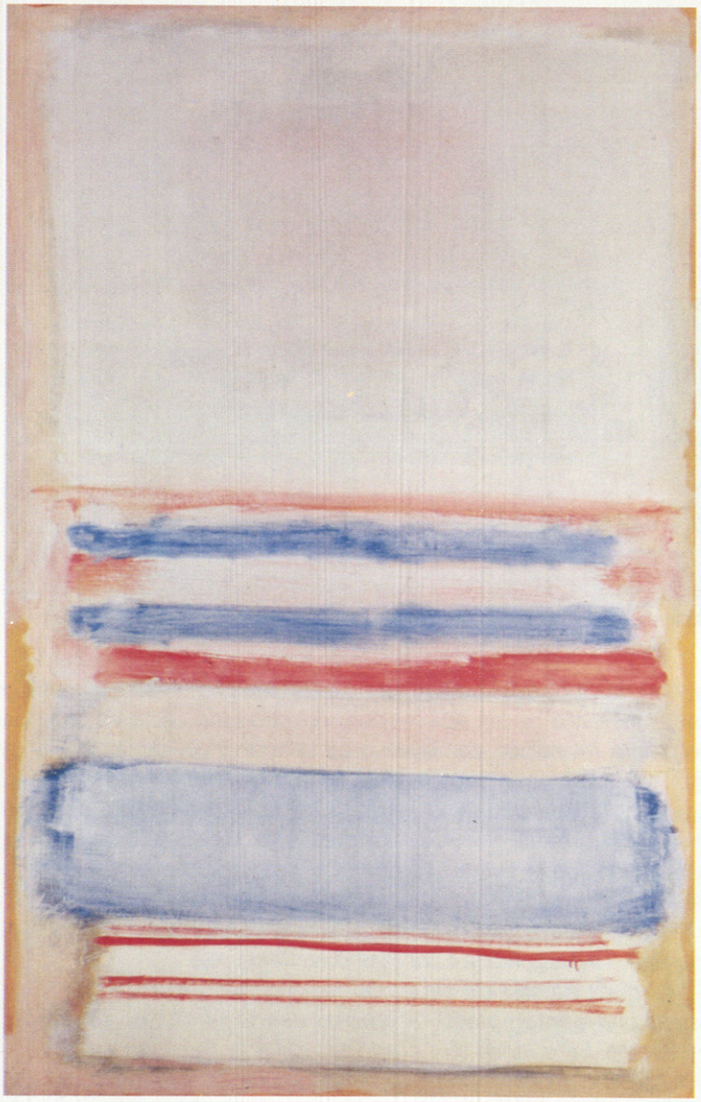
So what was the secret that Turner was looking for in this city of cities? Whatever there is or, at least, whatever he imagined there was was beyond the appearances: on the other side of what can be seen... The blinding revelation that a painter should be painting not only the appearances, but other things that are hidden by the appearance. This is obviously an urban revelation, Venice; London: painful halfway points in Turner´s path towards a radical and final blindness. Turner was unable to see anything from the top of St. Gothard either.

Venice; New York. Ezra Pound wondered aloud in his book *My Country "Is New York the most beautiful city in the world?"*

"It is not far from being so. There are no city nights like the ones in New York. I have contemplated the town from some high windows. That is when thoses big buildings are split form reality and take on some magical powers... Block after block in flames, breathing in the fumes. Here is poetry, we have made the stars come down... How about the port and the area around it? The last time I went down there a big Irishman stopped me and tried to tell me something by repeating: "It beast London... It beats London". I have seen Cadiz from the sea with its sailboats, white and delicate with the bluest background you have ever seen. The Irishman was only thinking about the size. I was thinking about the beauty and beside it Venice seemed to be a loud movie. New York is real".

Rothko in New York like Turner in Venice.

Rothko reached the town at the end of 1923. Until then he had lived in Portland and Yale; far away form this *Hell of New York City* that Esteban Vicente recently spoke about. I wonder if Rothko´s life in New York City was a kind of *saison dans l´enfer*... The *Street Scene* was painted in the 30´s. It certainly does not seem as if Rothko was very impressed by what Ezra Pound had called that wonderful *poetry*. We can see a narrow, suspicious back street full of nasty shadows, almost melancholic in nature: any corner in any town. Nothing



2. Número 11. 1949.

En cuando al puerto, y a la ciudad del puerto, la última vez que fui allí, un inmenso irlandés se paró a mi lado y trató, en vano, de expresarse repitiendo:

Supera a Londres.

Supera a Londres.

Yo he visto Cádiz desde el agua. Los lotos, blancos y delgados, más allá de un sorprendente azul. El irlandés sólo pensaba en el tamaño. Yo pensaba en la belleza, y a su lado Venecia parecía una escenografía chillona. Nueva York es real."

Rothko en Nueva York como Turner en Venecia.

Rothko llegó a la ciudad a finales de 1923. Hasta entonces había vivido en Portland y Yale; muy lejos, por cierto, de ese infierno de Nueva York del que hablaba no hace mucho Esteban Vicente. Me pregunto si la vida de Rothko en Nueva York no habrá sido una especie de *saison dans l´enfer...* La *Escena callejera* ha sido pintada por él durante los años treinta. Desde luego, no parece que Rothko haya quedado muy impresionado por aquella *poesía* grandiosa de la que hablaba Pound. Podemos ver un callejón angosto, incierto, poblado de sombras absortas, casi melancólicas: cualquier esquina de una ciudad cualquiera; sin atributos. No se trata, ciertamente, de la ciudad satánica de los expresionistas y dadaístas alemanes; ni siquiera de la ciudad hipostasiada de los metafísicos italianos. Esta es todavía la ciudad de las *pobres gentes* de Picasso, Rouault o Gromaire. Triste, sombría incluso, nunca sórdida. *La ciudad* de Frans Masereel. Ciudad interior; o de *interiores,* si se quiere; escenarios modestísimos de nuestros modestos trabajos. Una mujer cose inclinada penosamente sobre su trabajo. Como en el caso de los *Campesinos comiendo patatas* o *El telar* de Van Gogh, esta *Mujer cosiendo* de Rothko no es más que una modesta metáfora de una tragedia mayor: la *Crucifixión.*

Ciudad interior, digo; ciudad hecha de *interiores.* O de un modo más explícito: ciudad subterránea. La *Escena en el metro* de 1938 no me parece un cuadro irrelevante. La mayoría de los críticos han destacado su buena construcción: construcción del color, casi al modo de Matisse. Pero hay algo más, y es algo que no puede explicarse por completo recordando las convicciones políticas de Rothko o su presumible simpatía por ciertos temas de la vida americana contemporánea. Simpatía, en cualquier caso, harto

---

special about it. It is definitly not the devilish town of the Expressionists and the German Dadists, nor the exaggerated city of the Italian Metaphysics. It is still the town of the poor of Picasso, Rouault or Gromaire. Sad, or even dismal, but never dirty. *The City* by Frans Masereel. An interior town; or, if you prefer, a town of interiors; very modest scenes of our modest jobs. A woman leaning over her sewing. The same as Van Goh´s *Farmers eating potatoes* or his *Loom*, Rothko´s *The woman sewing*, is nothing more than a modest metaphor about the greatest tragedy ever, the Crucifixion.

An interior city, I mean a city made up of interiors, or perhaps it would be better to describe it as an underground city. I do not feel that the *Scene in the Underground* (1938) is an irrelevant painting. Most of the critics have mentioned how it was well planned, the construction of the color in the same way as Matisse. But there is something else that can not be explained simply by remembering Rothko´s political ideas or his supposed sympathies for certain topics in contemporary American life. Anyway, there is reason to doubt this accusation if we take into account the text included in the catalogue presented at the exposition for the *Whitney´s Dissidents* in 1938 signed by Bernard Braddon and Mark Rothko which criticized the *silo symbol.* Nevertheless, it would be useless to pretend that the *Ten* were to prefer the subruban symbol over that of the silo, or city live over farm life. Going down into the subway in New Yor City is one way of escaping from the City; a *descensus ad inferos;* a descent to the myth. But Rothko´s rejection of the grandious images of the town does not mean that he has fogotten the poor people who live there.

Like Tuner in Venice, Rothko in New York is looking for a secret; and in his search for this secret, for this mystery, he will avoid the horror of Sheeler and Demuth and their Neoclassicism by exploring their mystical souls; and will later renounce the representation of the myths in order to go down even further; to the basics of paintings. Like Turner in Venice, Rothko wants to go beyond what can be seen, beyond the apperance of things. And like Turner, Rothko will also go blind.

But what is the secret that Rothko was looking for? Maybe Ruskin´s strange, amazing explanataion to Turner when he was still a young man may give us the answer.

"The same as Giorgione could see human strength, Turner could see its weakness and misery. Those who were worthless or short- lived; their works despreciable or graceless. The Venecian saw all beauty depending on the presence and pride of Man and Turner in the solitude that he had lived and the humiliation that he had suffered".

And that was the way the destiny and results of all of his works were decided. He would be a painter of the forces of Nature; tahta was the sole source of beauty; he had to paint the work and afflictions and the death of men as well; this was the great, human, visible truth for him.

His work, his afflictions and his death. Let´s look at each of these three things.

Work: By sea and by land, in the country and in the city, in the ironworks and in the bakery, with the rudder and with the plow. Neither the patriarchal indolence nor the classical arrogance will confront him nor disturb his world; and even less between him and his country´s work: the dazzling, tormented, untiring, wonderful England.

Afflictions: Destruction of all of the glorious works, dissipation of his ideas and honor, the mirage of pleasure, the

dudosa, a juzgar por el texto del catálogo de la exposición de *Los disidentes del Whitney* en 1938 que firmaron Bernard Braddon y Mark Rothko y en el que se arremete contra el *símbolo del silo.* Sería vano, sin embargo, pretender que *Los Diez* preferían el *símbolo del suburbano* al del silo; la vida en las grandes ciudades a la vida rural. Este descenso al metro de Nueva York es, sin duda, una huída de la ciudad; *un descensus ad inferos;* un descenso al mito. Pero la renuncia de Rothko a las grandiosas imágenes de la ciudad no conlleva al olvido de las *pobres gentes* que la habitan.

Como Turner en Venecia, Rothko en Nueva York persigue un secreto; y en su persecución de ese secreto -de ese misterio- se apartará con horror del *neoclasicismo* de Sheeler y Demuth para explorar sus entrañas místicas; y abominará luego de la representación de los mitos para descender todavía más: hasta los fundamentos mismos de la pintura. Como Turner en Venecia, Rothko querrá ir siempre más allá de los visible; trascender la apariencia de las cosas. Como Turner, también Rothko se volverá ciego.

Pero ¿cuál era el secreto que Rothko perseguía. Tal vez pueda responder con la extraña, asombrosa explicación que Ruskin nos ha dado de los desvelos del joven Turner.

"Como la fuerza humana a Giorgione, así fueron visibles a Turner la debilidad y bajeza de los hombres. Ellos de por sí, indignos o efímeros; sus obras, despreciables o decaídas. A los ojos del veneciano, toda belleza depende de la presencia y orgullo del hombre; a los Turner, de la soledad que ha abandonado y de la humillación que ha sufrido.

Y así se determinó de una vez del destino y resultado de todas sus obras. Será un pintor de la fuerza de la Naturaleza; no hubo belleza más que en esto; debe pintar también los trabajos y aflicciones y muerte de los hombres; ésta fue la gran verdad humana visible para él.

Sus trabajos, su aflicciones y su muerte. Fijémonos en cada una de estas tres cosas.

Trabajo: por mar y tierra, en campo y ciudad, en fragua y horno, timón y arado. Ni la patriarcal indolencia ni la clásica arrogancia se erguirán ante él y turbarán el mundo; todavía menos entre él y el trabajo de su país: la ofuscada, atormentada, infatigable, maravillosa Inglaterra.

Sus aflicciones: la destrucción de todas sus gloriosas obras, la disipación de sus ideas y de su honor, el espejismo del placer, la falsedad de la esperanza, la siembra de la cizaña en los peldaños del templo, el batir de las olas en las desiertas playas, las lágrimas de la madre por los hijos, desolada a causa del primogénito, exánime por las calles de la ciudad; desolada por la muerte de su último hijo entre las bestias del campo.

Y su muerte: otra vez la antigua cuestión griega, nunca resuelta. El espectro invencible todavía huyendo entre los bosques de árboles, al crepúsculo; alzándose descarnado sobre la arena del mar, como una Afrodita blanca y extraña surgiendo de la espuma; desplegando entre las nubes sus alas grises, henchidas; convirtiendo en sangre el fulgor de sus ocasos."

Sus trabajos, sus aflicciones y su muerte... Es ciertamente una extraña explicación de la pintura *fantástica -feérique- de Turner,* pero cuadra muy bien con las intenciones declaradas por Rothko en los últimos y desesperados años de su vida: "*Sólo me interesa expresar las emociones humanas elementales*". ¿Qué pretendía decir Rothko con eso de *elementales? ¿Elementales* por comunes, o elementales también por fundamentale s; fundacionales ? *"Tragedia, éxtasis, destino..."* contesta enigmáticamente.

En 1950 le escribe a Barnett Newman que está avergonzado de las cosas que ha escrito en el pasado. ¿Se avergonzaba también de lo que había pintado? Hace bien en arrepentirse de sus escritos mitológicos de los años cuarenta. Son pura palabrería junguiana. Más aún: un inútil *tour de force* con los surrealistas.

Rothko ha abandonado la *ciudad* para descender al *mito.* Es un descenso lleno de peligros, porque los rostros del mito son tan engañosos como los de la *ciudad.* Los mitos hablan en formas de enigmas, pero esos enigmas no son *lo que los mitos dicen.* En 1950 Rothko comienza a desconfiar de las palabras. Mala cosa; lo que en 1943 llamaba *símbolos eternos* ahora lo llama *emociones humanas elementales. Tragedia, éxtasis, destino... Lo que dice el mito.* Rothko se ha librado del mito para enredarse en lo *elemental.* Las palabras salen por las puertas para regresar por las ventanas. Eso es lo que dice el mito. Si en vez de leer a Jung hubiera leído a Freud...!

---

false hope , the sowing of woes on the temple steps the sound of waves on empty beaches, a mother´s tears for her child, desperate because of his oldest son, exhausted along some city street; desolate due to the death of his last son in the midst of beasts.

*And his death: The ancient Greek question again, that has never been solved. The invisible ghost running through the woods, the sunset; raising up emaciated over the sand, like a strange and white Aphrodite from out of the foam, spread*ing his gray wings over the clouds; turning the brilliance of *his fall into blood".*

His jobs, his afflictions and his death... This is a very strange explanation of Turner´s fantastic - *feèrique* - but certainly fits perfectly with Rothko´s stated intentions at the end of his life, when he was practically desperate: *"I am only interested in basic human emotions*". What did Rothko mean when he said basic? Basic as being very common or basic as fundamental; functional? *Tragedy, extasis, destiny...* He answers mysteriously.

In 1950 he wrote to Barnett Newman telling him that he was ashamed about what he had written in the past. Was he ashamed about what he had painted as well? He sure had reasons to be ashamed of his mythological writings of the 40´s. They are simply Jungian ramblings, and, even worse, a useless *tour the force* against the surrealists.

Rothko had left the city in order to descend down to the myths. It was a dangerous descent because the different faces of the myths are as false as those of the city. Myths speak enigmatically, but not only by what the say. In 1950 Rothko began to doubt the worth of words. This was a bad sign; what he had called *eternal symbols* in 1943, he now called *basic human emotions.* Tragedy, extasis, destiny... That is what the myth said. Rothko had escaped from the myth only to be caught up in the *basics.* Words just went out of the door and then came back in through the window. This is what the myth said. What would he have said if he had read Freud instead of Jung?

Nowadays people prefer to talk about the *School of New York* rather than use the older term, *abstract expressionism* when referring to painters such as Pollock, Gottlieb, Still, Newman and Rothko, but I feel they are better described as being *abstract expressionists.* An *expressionist* is not just a dirty and bitter painter; he is one who sees the world from that particular prism, a deep understanding of the *basics*, powerfull forces that the painter may let others see. These painters from New York were aware that in order to be an expressionist they did not have to unleash these basic, original, radical forces... This is why they sued the terme *The Bitter Ones* instead of *The Angry Ones*; they are trying to tell us the *"Be careful..."*

It is now 1950, and most of those in Nina Leen´s famous picture have already gone along that long tortuous road that took them from the furor of the myth to that of the basics, they have gone the full circle from expressionism and Kirchner to Kandinsky.

Kandinsky wrote in Thoughts on the Sprituality in Art how that "once the viewer has entered into the world of legends, he is instantaneously immune to any strong spiritual vibrations and thus the real meaning of the piece is practically lost. So we have to find the way to exclude the effect caused by the legend while maintaining that of the color. In order to accomplish this, the shape, movement, color and the objects that have been taken from Nature - be

Aunque lo de *Expresionismo Abstracto* ha caído en desuso y ahora se prefiere hablar púdicamente de *Escuela de Nueva York,* no me cabe duda de que el primero que calificó de *expresionistas abstractos* a pintores como Pollock, Gottlieb, Still, Newman o Rothko sabía muy bien lo que se decía. Sabía sobre todo, que *expresionismo* no es necesariamente un modo pintar sucio y airado, sino un modo de concebir el mundo; una firme creencia en lo elemental; en la existencia de fuerzas poderosísimas que el pintor puede llegar a conocer y hacer visibles. A mí me parece que los pintores de Nueva York sabían muy bien que para ser expresionista no es necesario descender violentamente esas tremendas fuerzas elementales, originales, radicales... Por eso no se llamaron *Los Airados,* sino *Los Irascibles;* y la verdad es que nos miran como si quisieran decirnos: *"Andaos con cuidado..."*

Es el año 1950, y la mayoría de los que podéis ver en la célebre fotografía de Nina Leen ha recorrido ya el doloroso camino que lleva del furor del mito al furor de *lo elemental;* recorrido el ciclo completo del Expresionismo, de Kirchner a Kandinsky.

"Desde el momento en que el espectador se cree que ha entrado en el país de las leyendas -escribía Kandisnky en *Sobre lo espiritual en el arte-, queda instantáneamente inmunizado contra las vibraciones espirituales demasiado fuertes. De este modo, el objeto profundo de la obra queda reducido a nada. Hay, pues, que encontrar una forma que excluya el efecto de la leyenda y al mismo tiempo conserve intacto el del color. De ahí que la forma, el movimiento, el color y los objetos tomados de la naturaleza (sea real o no) no deban producir ningún efecto exterior, o que pueda exteriorizarse en una narración. Y así, por ejemplo, cuanto menos exteriormente motivado sea el movimiento, más puro, profundo,* interior, *será el efecto."*

También Kandinsky sabía de lo que hablaba; él mismo había pintado durante años *cuentos de hadas.* Los personajes fantásticos de los mitos y las leyendas populares son a menudo obstáculos, más que caminos, para descender a las profundidades del *espíritu.* Como los expresionistas de *El Puente,* como Kandinsky incluso, Rothko y Gottlieb han creído seriamente en la mediación de *monstruos, híbridos, dioses y semidioses* para *hacer posible la experiencia trascendental* del arte. *"Sin dioses ni monstruos* - dirá Rothko en 1947, cuando esos dioses y esos monstruos habían desaparecido prácticamente de su pintura-, *el arte no puede interpretar nuestro drama: los momentos más profundos del arte expresan esa frustración. Cuando se abandonaron como supersticiones insostenibles, el arte se hundió en la melancolía. Se rodeó de oscuridad y envolvió los objetos con las imitaciones nostálgicas de un mundo iluminado a medias."* Dos años más tarde, sin embargo, Rothko se avergonzará de sus escritos de *mitología;* de esas narraciones que exteriorizan la experiencia trascendental de su pintura - *el efecto profundo del color,* como decía al avergonzado Kandinsky-, y le confesará orgullosamente a Newman que lo que está pintando *ya no puede ser defendido con palabras.*

¿Quiere decir con eso que ha renunciado a los *símbolos eternos,* o simplemente a exteriorizarlos bajo la forma de mitos? Como Kandinsky a partir de 1910, Rothko se desentiende de los efectos *feéricos* de mito y la leyenda para conservar intacto lo que dicen: *tragedia, éxtasis, destino...*

Antígona se convierte así en una *Visión Horizontal;* en una sola mirada inextricable... La indecibilidad de esa mirada le hará creer a Rothko durante casi veinte años que ha alcanzado *el significado espiritual subyacente en todas las obras antiguas.* Pero ¿por qué hemos de avergonzarnos nosotros de lo que Rothko había escrito? ¿Por qué su silencio de 1950 habría de ser más elocuente que su locuacidad mitológica de los años cuarenta? ¿Y si fuera cierto, en efecto, que *el arte se hunde en la melancolía cuando abandona los dioses y los monstruos?*

No recuerdo ahora quien fue el que imaginó este desenlace inesperado y grotesco para la parábola de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes: pasa la noche y el esposo no llega... ¿Quienes fueron entonces las necias y quienes las prudentes? Cuando veo a Rothko frente a sus cuadros silenciosos, esperando prudentemente la revelación indecible de *lo más puro, profundo, interior,* yo también me pregunto si su silencio no será el disimulo de su *melancolía;* la vanidosa situación de una pérdida irreparable. O dicho de un modo más benévolo, y con las palabras que Ruskin le dedicó a Turner: la dolorosa demostración de *la falsedad de la esperanza.*

---

they real or not - should not be able to be exteriorized. This is true because by avoiding exterior movements, the overall effect will be purer, deeper and more interior".

Kandinsky sure knew what he was talking about, he had been painting *fairy tales* for years. The imaginary characters taken from myths and popular legends are often obstacles rather than paths in our descent down the deepness of the spirit. Rothko and Gottlieb both believed, as did Kandinsky and other expressionists from *The Bridge,* in the usage of monsters, hybrids, Gods and semi-gods in order *to facilitate the entry into art of the trascedental experience.* In 1947 when these Gods and monsters had all but disappeared from his pictures, Rothko said, *"Without Gods and monsters art can not interpret our drama: the deepest moments of art are able to express this frustration. Once they had been leftr to one side as being too superstitious, art sunk into the depths of melancholy.* It was covered in darkness and all of its objects were wrapped in nostalgic imitations of a world only halfway lit. However, two years later Rothko would be embarassed by his earlier writings about mythology: these narrations that had brought out the *trascendental experience* in his paintings - an embarassed Kandinsky would say *the deep effect of color.* Rothko confessed to Newman as well that what he was painting *could no longer be defended in words.*

Does this mean that he has renounced the *eternal symbols* or simply that he has brougth them out in the form of the myths? As Kandinsky did as of 1910, Rothko forgot about the myths *ferric effects* as well as the legend in order to maintain what the say intact, tragedy, extasis, destiny... Antigony thus becomes a *Horizontal Vision*; in a single, inextricable glance... This indescribable glance would make Rothko believe for nearly twenty years that he had found *the underlying spiritual meaning of all of the ancient works of art.* But why should we be ashamed of what Rothko wrote? Why should his silence of 1950 be any more eloquent than his mythological babblings of the 1940´s? And what would happen if *"art sinks into melancholy once it abandons the gods and monsters"?*

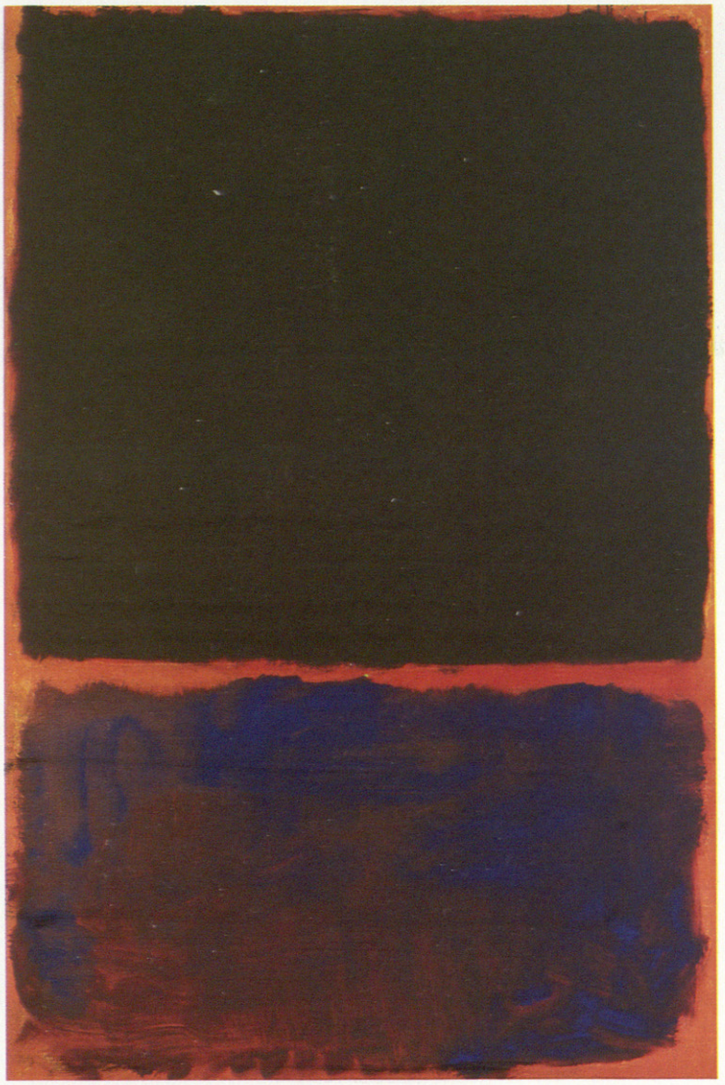
I can not recall who it was that came up with this strange and grotesque ending for the parabole about the foolish virgins and the prudent ones: they wait all night and the groom never appears... Which ones then were the foolish ones and which were being prudent? When I see Rothko standing in front of his silent paintings, paitiently awaiting the indescribable revelation of *"that which is the purest, deepest inside",* I wonder if his silence is nothing more that a cover-up for his own melancholy, in vain way to hide an irreplaceable loss, or in other, softer words, those which Rothko used for Turner; the painful proof of the *falseness of hope.*

Il Towards the unknown was the name Alberto Savinio gave to a drawing he enclosed in a letter to María Morino: *"María is going towards the unknown. N. B. The shadows on the right represent the darkness of the unknown: and then they say that symbolism is dead!".* It is a joke among lovers, a simple and trivial one at that. I will apologize for Savinio as well because to even think for one second that Rothko could have possibly left behind the splendid, radiant horizon of French art, preferring to go into the tunnel of the unknown can only be classified as being a simple and trivial joke. On the other hand, Ad Reinhardt´s joke is quite ingenious indeed *Sin, Dirty money, Corruption, Inferiority Complex, Drink, Linguistic Sterotypes, Prejudice,* and *Triviality* are threatening

Hacia lo desconocido. Alberto Savinio incluyó este dibujo en una carta a María Morino: *"María parte hacia lo desconocido. N.B. Las sombras de la derecha simbolizan la oscuridad de los desconocido; y luego dicen que el simbolismo ha muerto!"* Es la broma de un enamorado; una broma ingenua y trivial. Me disculpo en nombre de Savinio, y en el mío propio, porque pretender que Rothko haya dejado atrás el horizonte luminoso, radiante, de la pintura francesa para adentrarse en la oscuridad de lo desconocido sólo puede ser, a su vez, una broma ingenua y trivial. La broma de Ad Reinhardt, por el contrario, resulta notablemente ingeniosa. *Pecado, Dinero sucio, Corrupción, Complejos de inferioridad, Bebida, Estereotipos lingüísticos, Prejuicio y Trivialidad amenazan con llevarse por delante al arte. El joven arte abstracto* acude galantemente en su auxiliio. ¿En qué consiste la broma de Reinhardt? Hemos de adelantarnos a los acontecimientos: ¿qué será de la pobre niña en peligro cuando sea rescatada por el caballerete de la izquierda? La llevará seguramente al lugar donde él estaba; pero allí no se ve más que una cerca y unos arbustos.

No hay camino alguno; sólo sombras: la *oscuridad de lo desconocido...* El rescate de la niña consiste en apartarla de su camino. ¿Por dónde irá ahora que ha sido salvada?

Muy poco antes de su muerte, Oskar Schlemmer se preguntaba en su *Diario* si, del mismo modo que el *Expresionismo* sobrevivió a la Primera Guerra Mundial, no sobreviviría el Surrealismo a la Segunda; o propiamente: si no durarían sus efectos. De hecho, el Surrealismo no sobrevivió como tal, si exceptuamos a sus antiguos partidarios y a un número incalculable y a menudo intrascendente de imitadores más jóvenes, pero sus *efectos* han sido mucho mayores de lo que puede parecer a primera vista. Mucho mayores, por ejemplo, de lo que puede hacernos creer la simpatía de Pollock, Motherwell, Gottlieb o Rothko por los maestros surrealistas exiliados en Nueva York, o la polémica entre Motherwell y Greenberg a propósito de las *innovaciones formales* de esos mismos maestros, cuando hasta el propio Motherwell se lamentaba de la *tiranía del inconsciente.*



3. Sin título. 1955.

---

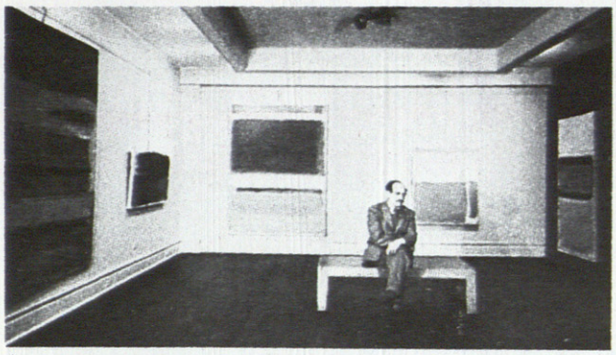
to roll right over *art.* Young *abastrack art* comes running to the rescue. What is the underlying meaning of Reinhardt´s joke? In order to understand it, we must look ahead in time. What will happen to the poor girl who is in danger once she has been rescued by the knight on the left? He will most probably take her to where he used to be, but there is nothing there but a fence and bushes, no path at all, just shadows. Yes, it is the *darkness of the unknown...* The rescue of the maiden only meant that she was taken away from her path and the next question then is where will she go once she has been rescued?

Shortly before his death, Oskar Schlemmer pondered upon the question in his *Diary* that if expressinism had survived World War I, would surrealism not be able tu survive World War II? Or, at least, would its effects be able to? The fact is that surrealism was not able to survive as such, with the exception of its old followers and a group of young imitators, whose number would be hard to estimate, yet its *effects* have been much more influential than it may appear at first glance. Certainly much more that what Pollock´s, Motherwell´s, Gottleib´s and Rothko´s feelings for the sur- realists masters who were living in exile in New York city would lead us to believe. Another misleading point would be the conflict between Motherwell and Greenberg concerning these masters´ *formal innovations*, at which time Motherwell lamented the *tyranny of inconsistency.*

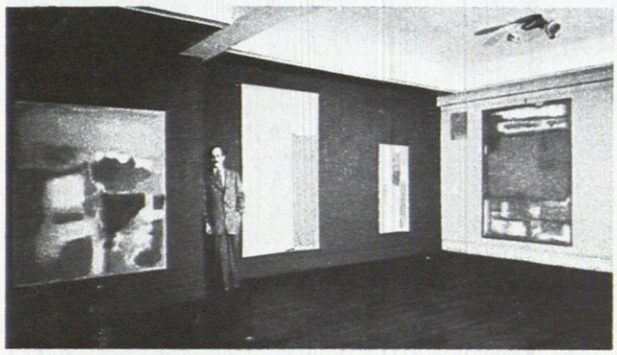
Nevertheless, I do not want to speak about this manifest influence - Motherwell was right to a certain degree - but would prefer to speak about a lesser *effect*, he discredit the *visible*; the definitive discredit of the retinian paintings; a paradoxical discredit in the case of the American Art of the 50´s, split between the desire to explore the unknown - that shadowy universe that had been discovered by the surrealists - and its resistance to the *anti-aestetic, anti-formal and anti-institutional nihilism,* which Greenberg claimed in 1944 that the surrealists had always proclaimed as their banner.

Rothko wrote in 1945, *"I fight with surrealism, abstract art the same way a son fights with his father or his mother".* Greenberg complained about the way surrealism rejected difficulties and a strict discipline. The young fellow who goes running to help art which is in danger, endangering his own life in the process is the well-disciplined son of a father, yet is being inconsistent; Greenberg referred to it as *esteta-flaneur.* Rothko concluded by saying, *"I love the dream too much to let it evaporate into the insubstantiality of a memory and hallucinations".* He, along with Gottleib, had written two years earlier, *"For us, art is an adventure into an unknown world that can only be stood by those who are ready to run certain risks".* Thus, he feels that the exploration of the unknown is much too serious to leave it in the hads of the sur-realists.

But, let´s go back to its main *effect* - the discredit of *the visible* - for a second. I am sure that many will find this to be not only paradoxical but even preposterous. Greeberg´s analysis of American painting in the 50´s tends to give us the idea that it was the epitomy of visibility, but I feel that this was just a side effect; somewhat like the pile of dirt that a prisoner makes when he is digging a tunnel to escape from his cell. If there were two prisoners making to separate tunnels and one of them had a smaller pile of dirt, would we say that he likes dirt less than the other prisoner or would we be more likely to notice how the second one was futher along that the first one? In most of the great American abstract artists of this



4.



5.

4,5. Rothko en la Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1945.

Yo no quisiera, sin embargo, hablar de esa influencia manifiesta y fecunda -algo de razón llevaba Motherwell-, sino de un *efecto* menos notorio: el descrédito de *lo visible;* el descrédito, en definitiva, de la pintura retiniana; un descrédito paradójico en el caso de la pintura americana de los años cincuenta, dividida entre su deseo de explorar lo desconocido - aquel universo en sombras descubierto por los surrealistas- y su resistencia al *nihilismo anti-estético, anti-formal* y *anti-institucional* del que, según decía Greenberg en 1944, habían alardeado siempre los surrealistas.

"Peleo con el arte surrealista y abstracto - escribió Rothko en 1945- *como se pelea uno con su padre o con su madre".* Greenberg, por su parte, se lamentaba del rechazo surrealista de las dificultades: de una ardua disciplina. Aquel jovencito que se precipitaba sobre el arte en peligro con riesgo de su propia vida es el hijo disciplinado de una padre ardiente, pero inconstante; de un *esteta- flâneur,* diría el ascético Greenberg. *"Amo el sueño demasiado como para dejarlo hervir en la insustancialidad de la memoria y la alucinación",* concluye Rothko.*"Para nosotros* - había escrito dos años antes con Gottlieb- *el arte es una aventura en un mundo desconocido que pueden soportar solamente quienes estén dispuestos a correr riesgos.* O dicho de otro modo: la exploración de lo desconocido es un asunto demasiado grave como para dejarlo en manos de los surrealistas.

Pero volvamos por un momento a su *efecto* principal: el descrédito de lo *visible.* Estoy seguro de que a muchos no sólo les ha de parecer paradójico sino además descabellado. Los análisis de Greenberg nos han acostumbrado a ver la pintura americana de los años cincuenta como una apoteosis de la visibilidad, pero yo creo que esa visibilidad es residual: algo así como el montón de escombros que va levantándose junto al túnel que excava un prisionero para escapar de su encierro. Si dos prisioneros estuvieran excavando dos túneles distintos y el montón del prisionero A fuera más alto y más visible que el del prisionero B, ¿diríamos que a B le gusta menos la tierra que a A, o diríamos que A ha llegado más lejos que B? En la mayoría de los grandes pintores abstractos americanos de la generación de Rothko, y en éste tal vez sobre todo, *lo visible* no constituye un fin, sino un medio: aquello que envuelve y esconde lo *invisible;* de ahí que

---

era, and especially in the case of Rothko, it appears that the *visibility* is more a mean rather that an end in itself; it is hiding the *invisible.* Thus Rothko calls his paintings *facades.* In 1958, he said *"My paintings are sometimes described as being facade and, in all reality, the are just that - facades".* But a facade both hides and insinuates something that we can not see yet we are aware it is there, awaiting us.

Anne Seymor recently wrote about the prophecy that is a part of Rothko´s art. The problem is that he tried to mix *prophecy* with his capacity of *transformation.* This is totally preposterous as the spaced for prophecy can never be at the same time the space that is to be used for transformation.

The Biblical scene of Belshazzar´s supper clears up any doubts about where the space for prophecy is supposed to be: *"At the same time, a few of the fingers from one of the man´s hands came away and started to write in front of the candlestick on the limed walls of the royal palace, and the King saw the hand that was writing. A hand that was writing, a limed wall, a candlestick that lit up the letters that were being written. mene, tekel, upharsin...* Taking everything into account, what was written is still doubtful, everchanging; because later on it says, *mene, tekel, peres... The Book of Daniel* does not forget where the transformation that had been announced in the prophecy: *"That very same night Belshazzar, King of the Caldians, died. And Darius of Media became King at the age of 62";* this explains the new territorial and administrative order in the old kingdom under Belshazzar.

Rothko was split between a type of art that was nothing more than the surface of what he called myths and then later religious experience or vision - even revelation at one time - and an all-encompassing type, liveable; the scene of a real interior transformation, in addition to a momentary trance, for over 20 years. His projects for Seagram´s Four Seasons Restaurant, his murals for Harvard, the Tate Gallery and the Chapel in Houston all show how this conflict between what he called *mural sections* - a reference to the decoration for the Four Seasons - and the all- encompassing space, or between painting and rooms, was hearth breaking for him. In any case, the room is changed into a paraphrase, when it flagrantly suplanted the pictures which had been used to decorate it.

There are two photographs dated 1949 that were taken in Rothko´s exposition in *Betty Parsons* that point out this conflict that I am referring to be explaining exactly what are the only two contradictory positions that Rothko could imagine for his observer:

(a) In the middle of the room, with pictures all around him; in a space that was real, yet unreal at the same time.

(b) Close to the painting near the wall; in the space defined by the thickness of the picture frame.

I am not the least surprised that he was so extremely impressed by the blind window in the Laurencian Library: Michaelangelo´s solution was much better that his own. This is true because Michaelangelo had planned the window as a figurative object, while Rothko thought of it as the scene for a *miracle:* Rothko had said so himself in 1947. It is as if Rothko had been waiting his whole life for Matisses´s Gate in *Collioure* to be opened and to let him see the secret of his art. The basic difference between Matisse and Rothko is that Matisse opened this gate many times and saw waht was behind it in many different occasions while Rothko simply stood in front of it and did not dare to croos through, seeming to wait for someone to invite him in or to out and welcome

Rothko llamara fachadas a sus cuadros. *"Mis pinturas se describen a veces como fachadas y en realidad son fachadas"*, dijo en 1958. Pero una fachada esconde y al mismo tiempo insinúa algo que no podemos ver; algo que, sin embargo, nos espera.

Anne Seymour ha vuelto a hablar recientemente de las virtudes proféticas de la pintura de Rothko. El problema es que pretende asociar su capacidad de *profecía* a su capacidad de *transformación.* La pretensión es *disparatada;* porque el espacio profético -el lugar de la profecía- no puede ser al mismo tiempo el espacio que se promete: el lugar de la transformación.

El episodio bíblico de la cena de Baltasar no deja lugar a dudas sobre el lugar de la profecía: *"En aquella misma hora salieron unos dedos de mano de hombre, y escribían delante del candelero sobre el encalado de la pared del palacio real, y el rey veía la palma de la mano que escribía"*. Una mano que escribe, una pared encalada, un candelero que ilumina la escritura... *Mene, Mene, Tekel, Upharsin...* Con todo, lo que allí está escrito es dudoso, cambiante; porque más adelante dice: MENE, TEKEL, PERES... *El Libro del Daniel* no olvida el lugar de la transformació n anunciada por la profecía: *"La misma noche fue muerto Belsasar, rey de los Caldeos. Y Darío de Media tomó el reino, siendo de sesenta y dos años";* con lo que pasa a explicar el nuevo orden territorial y administrativo del antiguo reino de Baltasar.

Durante veinte años Rothko se ha debatido dolorosamente entre una pintura que no fuera sino la superficie de inscripción de lo que primer llamó mito y luego *experiencia religiosa* -o visión, o revelación incluso- y una pintura envolvente: habitable; escenario de una verdadera transformación interior, más que de un trance o arrebato momentáneos . Sus proyectos para el restaurante *Cuatro Estaciones* del *Seagram*, sus murales de la Universidad de Harvard, la instalación de la Tate Gallery o la Capilla de Houston demuestran que el conflicto entre *secciones murales* -que es como llamó a los estudios para la decoración del *Cuatro Estaciones- y espacio envolvente*, o entre pintura y habitación, fue desgarrador. En cualquier caso, la habitación se convirtió en una perífrasis, cuando en una flagrante suplantación de la habitabilidad de los cuadros que la decoraban.

Dos fotografías de 1949 que nos muestra a Rothko en su exposición en Betty Parsons viene a ilustrar ese conflicto del que hablo; o propiamente nos dicen cuáles son las dos únicas posiciones posibles y contrarias que Rothko había imaginado para el observador:

(a) en medio de la habitación; rodeado de pintura; en un espacio real y, sin embargo fingido.

(b) O junto al cuadro y contra la pared; en el espacio determinado por el grueso del bastidor.

No me extraña que la ventana ciega de la Biblioteca Laurenciana le causara tan viva impresión: la solución de Miguel Angel es mucho mejor que la suya. Y lo es, porque para Miguel Angel esa ventana era un motivo figurativo, mientras que para Rothko el cuadro era el escenario de un milagro; él mismo lo había dicho en 1947. Es como si Rothko hubiera esperado durante toda su vida que la *Puerta en Collioure* de Matisse se abriera de par en par y le dejara ver el secreto de su pintura. La manifiesta diferencia entre Matisse y Rothko es que Matisse abrió una y otra vez esa puerta para encontrarse con que había otra detrás, y otra y otra, mientras que Rothko permaneció delante de ella sin atreverse a cruzarla, esperando quizás que alguien le invitara a hacerlo con un gesto inconfundible, o saliera incluso a su encuentro. El recuerdo de otra puerta nunca franqueada, la puerta del cuento de Kafka: *Ante la Ley,* es casi inevitable; y no sólo porque Rothko también fuera judío.

Alguien podrá decir que no hay diferencia alguna entre atravesar esa puerta para encontrase con que hay otra, y otra más, y permanecer ante ella; pero lo que conviene a la economía del deseo no conviene a su vez, necesariamente, a la economía de la pintura. Rothko fue uno de esos artistas que confían en que algún día les será revelada sin mediaciones la *Obra* única, completa y definitiva que perseguían en cada una de sus obras; que creen incluso no haber hecho otra cosa que versiones defectuosas de esa *Obra* gloriosa, término y justificación de todos sus trabajos y todos sus desvelos. Es un sueño abracadabrante e insensato que ha arruinado a muchos de esos mismos trabajos y desvelos. *"Ese montón de piedras que me he empeñado en representar..."* , le dijo Turner a Ruskin a propósito de sus versiones del San Gotardo. Fueron sus últimas palabras sobre pintura. Sueño romántico sin duda, aunque también Uccello y Frenhofer, según cuentan,

---

him. The mention of another gate, that of Kafka´s *In Front of the Law* is inevitable, and not only because Rothko was Jewish.

Some may say there is no difference between going throuhg this gate to find that there were others behind it and others behind them and to simply stand there at the gate without going in; but that which may be good for the economy of what one wishes is not necesarily good for that of the artist. Rothko was one of those artists who always hoped that his great Work, unique, complete and definitive, that they had been seeking in each and every one of their pictures, would be suddenly revealed; they are convinced that they really have done nothing more than defective versions of what will be their glorious *Work*, that will be the justification of their whole career and sleepless nights. This is a magical dream that has destroyed so many of these artists.

This pile of rocks that I am bound to represent... Turner told Rothko in relating to his versions of St. Gothard. These were his las words about painting. Beyond a doubt a romantic dream, but apparently Uccello and Frenhofer also spent the last years of their lives painting nonsesne. A well-known figure of modern-day *melancholism*, it is a vicious circle centered around the lack of order in the representation... But maybe by becoming a melancholy witness of this lack of order, he has made this dream of a single, unique, complete, definitive work less of a disaster... No, Rothko was not the only artist in this century to have this dream, although unlike Malevitch among others, his melancholy attitude seems to be mixed with a bit of nostalgy.

A picture by Malevitch simply represents the lack of order in the representation, but it is a physical absence, somewhat like a mark in mud. On the other hand, Rothko´s paintings are just shadows over some powerful, undefined source of light; he said, *"It has its own interior source of light"*. Yes, interior and hidden on the other side of its visible shadow. Those who dream of light many times only reach color instead of the more ambitious goal they had originally set. This certainly is the case with Turner, even though Rothko never wanted to admit it. In respect to Rothko, the fact that he could only reach *color* in his futile search for the miracle of *light,* gave him the reputation of being a decorator-painter, a reputation he neither sought nor desired, which some of his more adverse critics enjoyed talking about repeatedly. As a matter of fact, Sege Guilbaut just recently mentioned it again in reference to a few photographs that were in *Vogue* in April, 1950. I have never seen these photographs, nor can I imagine what one of Rothko´s pictures would look like on a davenport somewhere, but I do know other ciritques in which Guilbaut has tried all he could to destroy Rothko and his well-earned reputation; Cecil Beaton´s photographs that were in the March, 1951 edition of *Vogue,* showed a few of Pollock´s pictures in the background and I can safely say that Beaton understood how Pollock had made his paintings deliberately *irrational.* The only thing that is so accidentally *irrational* as fashion could do him justice, but let´s leave that to one side and go on...

I am really not worried about how some have tried to reduce Rothko´s work merely to that of a decorator. He quite often complained about it, and it could have been one of the reasons that forced him to commit suicide. In 1943 he had written, *"No good paintings come out of nothing*, and that is what there is beyond the surface of things: on the other side of what is visible; at least nothing that may be painted.

consumieron los últimos años de su vida en pintar galimatías. Figura inconfundible de la melancolía moderna; círculo vicioso alrededor del orden ausente de la representación... Tal vez, precisamente por haberse convertido en meláncolico testimonio de esa ausencia, el sueño de una obra única, completa y definitiva no resulte ya tan desastroso... Rothko no ha sido el único artista de este siglo en soñarla, aunque a diferencia de Malevitch, por ejemplo, su melancolía parece doblada de nostalgia.

Un cuadro de Malevitch no representa más que la ausencia de aquel orden de la representación. Pero es una ausencia corpórea, como una huella de barro. Los cuadros de Rothko no son sólo sombras proyectadas por una poderosa y secreta fuente de luz; *tienen* -decía- *su propia luz interior.* Interior, oculta, del otro lado de su sombra visible. Los que sueñan con la *luz* se conforman a menudo con el *color.* Algo así le ocurrió a Turner, aunque Ruskin no quisiera reconocerlo. En cuanto a Rothko, ese culpable conformarse con el color; ese devanar el color mientras se espera el milagro improbable de la luz, le trajo una merecida y nunca deseada fama de pintor decorador que algunos críticos han proclamado y extendido con cierto regodeo. Serge Guilbaut ha vuelto recientemente sobre ello, tomando como ejemplo unas fotografías que aparecieron en *Vogue* en abril de 1950. No conozco esas fotografías, ni sé muy bien cómo quedará un cuadro de Rothko sobre un sofá, pero sí conozco otro de los malintencionados ejemplos de Guilbaut: las fotografías de Cecil Beaton con cuadros de Pollock al fondo que publicó el propio *Vogue* en marzo de 1951, y puedo decir que Beaton entendió muy bien lo que en la pintura de Pollock hay de deliberadamente *irracional*. Sólo algo tan involuntariamente irracional como es la moda podría en efecto, hacerle justicia. Pero dejémosolo así...

La reducción decorativa de la pintura de Rothko no es cosa que a mí me preocupe. El se quejaba de ello con frecuencia, y por ello tal vez decidió matarse.No existe la buena pintura de nada, había escrito en 1943, y *nada* es, precisamente, lo que hay más allá de las apariencias de las cosas: del otro lado de los visible; nada, al menos, que pueda pintarse. *No basta con ilustrar los sueños,* le dice Gottlieb a Rothko en 1943. En efecto: una cosa es ilustrarlos y otra muy distinta soñarlos. ¿Está la pintura hecha de la misma materia de la que están hechos los sueños? Los surrealistas eran demasiado perezosos como para intentar adivinarlo, y de hecho, sus pintores parecen haber tomado en cuenta, o en serio, la convicción poética de que si hay otros mundos han de estar en éste. Rothko, por el contrario, ha llegado mucho más lejos: si hay una pintura de lo invisible, por el contrario, debo encontrarla en la pintura de lo visible, y hasta en esa pintura que dice serlo sólo de lo visible. Así entiendo yo el homenaje de Rothko a Matisse de 1954: como un descenso a la pintura.

El que abandonó la ciudad visible para descender a la oscuridad del mito, desciende todavía más: hasta la clara visibilidad de la pintura ¿Es que ya no le interesan las tinieblas donde se presume que habita lo invisible?

"El curso de la obra del pintor -escribía en 1949-, *al correr del tiempo, desde un punto a otro, ha de dirigirse hacia la claridad, hacia la eliminación de todos los obstáculos que puedan surgir entre el pintor y su idea y entre la idea y el observador. Como ejemplo de estos obstáculos, pongo (entre otros) la memoria, la historia y la geometría, pozos de generalizaciones de los que pueden extraerse parodias de ideas (que son fantasmas), pero nunca la idea misma. Para lograr esto es inevitable entender la claridad."*

¿No será, pues, que lo invisible está hecho de claridad? Pero la claridad deslumbra, y la claridad completa, ciega.

¿Cuándo ha comenzado ese descenso a la pintura? O todavía: ¿cuándo ha descubierto Rothko el camino de Matisse? Su *Homenaje a Matisse* ha sido pintado en 1954, y tal vez sea un eco de las grandes exposiciones de 1948 y 1951, aunque lo cierto es que los jóvenes pintores americanos estaban ya familiarizados con la obra del gran maestro francés gracias a la retrospectiva que organizó Alfred Barr en 1931 y a las exposiciones que desde 1932 celebraba su hijo Perre regularmente. El color desvanecido, blanquecino, casi *herculáneo*, como ha dicho Lawrence Campbell, de la *Escena en el metro* de 1938 no tiene por que contradecir su construcción a lo Matisse. Pero hay más: la cuarta de las *creencias estéticas* manifestadas por Gottlieb y Rothko en 1943 al New York Times constituye un buen resumen de las opiniones que Matisse reunió en sus *Notas de un pintor* y fueron

---

Gottlieb told Rothko in 1943, *"It is not enough to illustrate dreams"*. That is true, one thing is to illustrate a dream and, yet it is totally different to have this same dream. Are paintings made out of the same material as dreams? Surrealists were too lazy to look into this question and it does not seem as if they even took it into account nor considered the fact that if other worlds do exist, then they should also be considered. On the other hand, Rothko got much further down the road in this sense: if a painting of that which is invisible does exist, the I must find it within the realms of the paintings which are visible and even within those paintings that claim to be visible. This is how I interpret Rothko´s homage to Matisse in 1954; like a descent down to painting.

Those who leave the visible city to go down into the darkness of myths, actually go further down: clear down to the visibility of painting. May it be that they are no longer interested in the gloom where invisibility is supposed to be?

He wrote in 1949, *"The work of a painter should follow a course whereby he is going from one point to another in the direction of becoming clearer all the time, eliminating all of the obstacles that nay come up between the artist and those who are looking ant his work. Among these obstacles, I could cite memory, history and geometry, the rests of generalizations that could be used to extract parodies on different ideas - that are ghosts - yet never the idea itself. In order to do this one has to be able to see clarity."*

Or maybe that which is invisible is really made form clarity? But clarity can be dazzling at times and total clarity can even be blinding.

When did this descent down to painting begin? Or, in other words, when did Rohtko discover the path to Matisse? His *Homage to Matisse* was painted in 1954 and it could be called the echo of his expositions of 1948 and 1951, even though young American artists were already aware of this magnificent Frenchman due to the retrospective that had been organized by Alfred Barr in 1931 and the expositions that his son Perre had been organizing since 1932. Faded, whitened colors, nearly *herculean,* as Lawerence Campbell stated in his *Scene in the Subway* in 1938, do not have to necessarily contradict the Matisse-like construction. Gottlieb and Rothko talked about their *aestetic beliefs* in the *New York Times* in 1943 and were actually summarizing what Matisse had expressed in his *Painters´s Notes,* that were translated and published by Barr in the exposition catalogue in the MOMA in 1931: *We are in favor of the simple expression of complex thoughts because they destroy illusions and reveal the truth.*

What illusions and what truth is he referring to in this passage? It is most definitely not the illusion that Matisse was fighting against, nor the truth that he sought. Matisse´s truth was that of the visibility and his illusion was that of the traditional perspective. Nevertheless, in the case of Rothko, he was fighting against the illusion of the *interior decorartion, paintings to be hung in someone´s home over the fireplace, paintings of American scenery, social pictures etc.*; and the truth he was seeking is that of the myths. But why should the truth of the myths be revealed in a flat painting? Is the myth manifested on the surface? Nietzsche wrote something like this and we do know that Rothko had read lots of his works. Whatever the source may be, the mere thought that the truth of the myths could only be revealed on the surface od some painting is a definite contradiction between myths and painting. It is as if the revelation of the myth endangered the

traducidas y publicadas por Barr en el catálogo de la exposición de 1931 en el MOMA: "*Estamos* - decían- *a favor de la simple expresión de pensamientos complejos. A favor de las grandes formas, porque tienen el impacto de lo inequívoco. Queremos reafirmar la pintura plana. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen ilusiones y revelan la verdad*".

¿De qué ilusiones y de qué verdad se habla aquí? Indudablemente no se trata de la verdad que Matisse perseguía, ni de las ilusiones que combatía. La verdad de Matisse es la de *lo visible,* y las ilusiones las de la perspectiva ilusionista tradicional. En el caso de Rothko, sin embargo, las ilusiones que se combaten son las que se manifiestan en la *decoración de interiores, las pinturas para el hogar, para encima de la chimenea; pinturas de escenas americanas, pinturas sociales, etc.;* y la verdad que se persigue, la del mito. Pero ¿por qué habría de revelar la pintura plana la verdad del mito? ¿Es que el mito se manifiesta en la superficie? Algo así podría haber dicho Nietzsche, y sabemos que Rothko lo había leído. Sea como sea, la presunción de que la verdad del mito sólo llega a revelarse en la superficie del cuadro sugiere una cierta contrariedad entre mito y pintura. Es como si la revelación del mito la pusiera en peligro; o exactamente: como si la convirtiera en superficie de inscripción de su verdad. Papel mojado por las lágrimas de la tragedia, el éxtasis y el destino de los hombres...

Que la verdad de la pintura sea asociada al reconocimiento de sus dimensiones físicas es un lugar común de la vanguardia artística. En aras de la congruencia, y hasta de la identidad entre lo representado y el espacio de su representación, tal y como Cézanne se había propuesto y Matisse creyó haber resuelto, Rothko ha cometido la ingenuidad de atribuirlo al mito la misma garantía de verdad que a la pintura: la bidimensionalidad. Los mitos le estaban complicando las cosas. Otro motivo para deshacerse de ellos... La memoria de los mitos es un *pozo de generalizaciones,* pero también los es la geometría. Rothko tenía motivos para estarle agradecido a Matisse y rendirle homenaje: le había apartado del abismo de la geometría; esto es: de una pintura convencional mente plana. La pintura de Matisse no es plana; tampoco la de Rothko quiere serlo. Matisse pinta sin el auxilio de la perspectiva, pero no ha renunciado a la sensación de profundidad; muy por el contrario. Uno puede entrar en sus cuadros, aunque no parece fácil saber si ocurre así por las virtudes constructivas del color o por las insinuaciones de sus temas.

A partir de 1950, cuando las *figuras no servían ya a sus propósitos,* tal y como le dijo a Dore Ashton, Rothko vivió obsesionado por la habitabilidad de sus cuadros; por la posibilidad de penetrar en ellos; de *estar dentro.* Por eso pintaba cuadros grandes. Años más tarde, en 1958, vuelve sobre el tema. Los términos son los mismos, pero Rothko no habla *ya de penetración,* sino de *absorción.* Uno está, pues, dentro del cuadro, porque ha sido absorbido por él. Hay algo sospechoso en esa enfatización de la penetrabilidad del cuadro. ¿No será que Rothko apenas confía en ello y por eso la vuelve inevitable? ¿No hay en este anuncio de absorción, en este imperativo, un temeroso reconocimiento de la impenetrable superficie de la pintura? Rothko debiera haberse ocupado más de pintura y menos de los trabajos, aflicciones y muerte de los hombres. Y otro tanto me atrevería a decir de Turner.

Ruskin me ha acompañado y auxiliado en este recorrido y no seré yo ahora quien reniegue de él. Pues bien: esto es lo que escribió sobre el descenso de Turner al infierno de los hombres.

"Pero como la original estructura y organización del espíritu de Turner no era vulgar, sino una combinación, todo lo perfecta posible, de los espíritus de Keats y del Dante, que unía la aspereza del ingenio, intensamente abierto a todo placer delicado de los sentidos, y ciega desconfianza de lo precedente, a una infinita ternura y generosidad y anhelos de verdad y de justicia, esta clase de espíritu no se hizo vulgar, sino muy tolerante de la vulgaridad, hasta amante de ella, con harta intensidad, siendo a la mayoría de las personas plenamente incomprensible el curioso resultado, en su combinación de elementos.

Fue como si un cable hubiese sido trenzado con seda carmesí y luego embreado por fuera. Los tripulantes lo manejaron; el alquitrán quedó entre sus manos; irisaciones purpúreas fulguraron por debajo, entre la oscura brea, en las partes por donde lo habían apretado. ¿Era ocre, dijo el mundo, o era minio?".

---

myth itself or that, by putting it on the surface, it has been transformed into the truth. Paper that has been wettened by the tears of tragegy, extasy, and the destiny of Mankind...

The fact that the truth of painting is associated with the recognition of its physical dimensions is a common point for all of the avant gard artists. In order to be congruent and even to mantain the identity between what is being represented and the space of the representation, which is what Cèzanne had proposed and Matisse thought he had solved, Rothko was foolish enough to attribute the same guarantee of truthness to myths as to painting itself: that of being two-dimensional. Myths were complicating things for Rothko, which is yet another reason for doing away with them... The memory of myths is the *rests of generalizations* but that could also be said of geometry. Rothko had lots of reasons to be grateful to Matisse: he had separated him from the abyss of geometry, that of a type of painting that was conventionally flat. Matisse´s pictures are not limited to one dimension, nor does Rothko want his to be. Matisse does not paint with the aid of perspective, but without renouncing the sense of deepness. It is exactly the opposite. One can enter into his pictures, even though it is hard to know if this is due to the usage of the distinct colors or due to insinuations of the themes he has chosen.

As of 1950, when as he told Dore Ashton, *"the figures were no longer valid for may purposes"*, Rothko became obsessed by the uninhability of his paintings and the possibility to enter into them; *to be inside them.* This is why he painted many very large pictures. Years later, in 1958, he would go back to this topic. The terms are basically the same but Rothko did not talk about penetration but rather about absorption. The viewer is within the painting because he has been absorbed by it. There is something rather suspicious about this over-emphasis on the penatration of the picture. Could it be that Rothko really has his doubts about it and that is why he is constantly going back to it? Is there not a bit if this fear in the way he implores the viewer to be absorbed by the painting, a fear that the surface can not be penetrated? Rothko should have been more concerned about painting and less about the work, afflictions and death of Mankind, and the same could also be said about Turner.

Ruskin has gone alone this path with me and I am certainly not going to deny him now. Well, this is what he wrote concerning Turner´s descent to the Hell of Mankind:

But as the original structure and organization of Turner´s spirit was not vulgar, but rather a combination, as perfect as possible, of Keats´ and Dante´s spirits, uniting the roughness of ingenuity, wide open to the delicate pleasures of the senses and the blind lack of confidence of the past, to the infinite tenderness, generosity and desires of truth and justice, that class of spirit that never became vulgar, but rather tolerant of vulgarity, and even loved it in some senses; and to the exterior, visibly affected, intensely, not being totally understood by most people, this curious result, in its combination of elements.

"It was as if it had been tied with a cable of red silk and then tarred on the outside. The crew was able to handle it; their hads were tarred; purple irruptions flashing underneath, in the dark tar, where they had put pressure. The world asked if it was rust-colores or minium?"

Angel González

El siete

José Quetglas

El texto que viene a continuación tiene su casa en medio de un escrito más largo, titulado *Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno.* Como subtítulo va un juego de palabras que se quiso ocurrente: *L´essence du vide: Le vide d´essence,* pero que no tengo más remedio que descubrir porque, hasta el momento, la gracia les ha resultado inadvertible o sosa a quienes lo han leído.

L´essence du vide está claro: es la esencia del vacío. Pero *le vide d´essence* no sólo es el vacío de esencia, sino, por el otro significado de *essence* en francés, puede ser además el depósito vacío de un automóvil. La *esencia vacía del arte moderno* es un motor sin gasolina, no da más de sí, no lleva a ninguna parte. A eso quiere referirse el subtítulo del escrito.

Por lo dicho hasta ahora, se entiende que mi intención al escribirlo estaba en responder a dos conferencias muy influyentes que Eugenio Trías dio hace unos años en Barcelona, publicadas ambas, con los títulos de *La esencia vacía del arte moderno* y *La plaza y su esencia vacía.* No quisiera que mi actitud hacia esos textos y su autor se confundiera. Critico sus posiciones para llegar a ser capaz de entenderlas, porque me cuesta y me interesa su lectura, porque la actividad por medio de la cual uno asimila algo pasa por desgarrar, masticar, disolver y digerir eso que interesa. Si defiendo en este mismo escrito que no hay percepción moderna de la obra de arte que no sea, simultáneamente, sonda hermética, ¿cómo no defender y practicar que no hay *lectura* de un texto que no sea su *crítica*?

[Un ejemplo opuesto: ningún esfuerzo es necesario para desinteresarse de cosas como *Arquitectura minimalista en Barcelona* o *Arquitectura de las neovanguardias.* Cualquiera que sepa algo de minimalismo o de las vanguardias artísticas ya comprende que quien use el término *arquitectura minimalista* o *neovanguardias* no sabe lo que se trae entre manos, ni vale la pena averiguarlo por él. Contra ellos no aprovecha discutir. Sólo hay que agradecerles que, al revelar su instrumental mental ya desde el título, se vuelva innecesaria su lectura.]

La *Federación de textos* tiene, al completo y por el momento, dieciocho apartados, algunos de los cuales van titulados. Son:

1. Falso diálogo
5. 4´33"
7. [*Otro inicio para este escrito*], que es el único que aquí se publica,
8. *Normas para hablar de arte moderno,*
9. *El silencio del arte,*
10. *El juicio de París*
14. *Du champ d´or dur (contra Marcel Duchamp),*
15. *Contra Eisenman, contra la arquitectura de la ausencia,*
16. *La plaza y su esencia fallera,*
17. *Las palabras de la ley*

Algunos de los apartados son de tres líneas, otros son de muchas -para lo que yo suelo páginas. No deja de ser característico que un texto contra el vacío haya llegado a llenar tanto papel como para no caber en la revista que debía acogerlo y que acabe obligando a que el lector remita lo que tiene entre las manos a un texto ausente.

Quizás el texto no esté de acuerdo con lo que le hago decir, y lo manifieste en su cuerpo.

Otro inicio para este escrito

Que el silencio y el vacío puedan ocupar la esencia de una obra de arte es, en nuestro tiempo, una creencia anacrónica. Presupone la existencia de un espectador ajeno a todo cuanto ha sido el arte desde Mallarmé y Cézanne, es decir ajeno a todo cuanto ha sido la experiencia del arte moderno.

Antes, cuando la obra de arte era una forma que introducía al mundo, y el espectador iba a la obra como en tránsito hasta el corazón de las cosas, sí que podía producirse la obra alrededor de un núcleo vacío, alrededor de un bloqueo de comunicación. El espectador, en ese caso, adentrado y perdido por los pasadizos de la obra, podría encontrarse con una opacidad que le impidiera el paso hasta lo que esperaba encontrar abierto en el fondo de la obra -es decir hasta la verdad del mundo a la que la obra daba acceso. A ese quedar embarrancado en la obra, sin poder llegar a saltar al mundo, se le llamaba *vacío*, o *silencio*, y a su contrario, a la culminación de la satisfacción, al desembarco desde la obra hasta el mundo, se le llamaba, con arcaismos de contenido hoy impreciso: *belleza, verdad, ley.*

The seven

The following text is part of a much longer paper, which is entitled *Federation of both short and long texts against the empty essence of modern art.* The subtitle is a play on words in French: *L´essence du vide: le vide d´essence* even though I must admit that those who have read it up to the present time have all failed to see the humor in my wit..

L´essence du vide is quite clear: it is the essence of emptyness. However *le vide d´essence* has two meanings, one being the emptyness of essence while the second one refers to an empty gas tank. So the title The empty essence of modern art also means that it is an engine out of gasoline, that it has no future. This is what the subtitle is trying to refer to.

It is very easy to tell that my intention is to reply to Eugenio Trías´s comments made in two separate speeches in Barcelona several years ago. They have been published as *The empty essence of modern art* and *The square and its empty essence.* I really do not want that my attitude towards these texts and their author could be misunderstood. I criticize their positions in order to be able to fully understand them because I find their reading to be both intriguing and hard to grasp because the process by which you are able to assimilate something must be teared, chewed, dissolved and digested, that what interest.

If I am defending the theory that the only possible perception of modern art must be through a deep interpretation, how can I not defend the theory that any reading of a text has to necessarily be a critique?

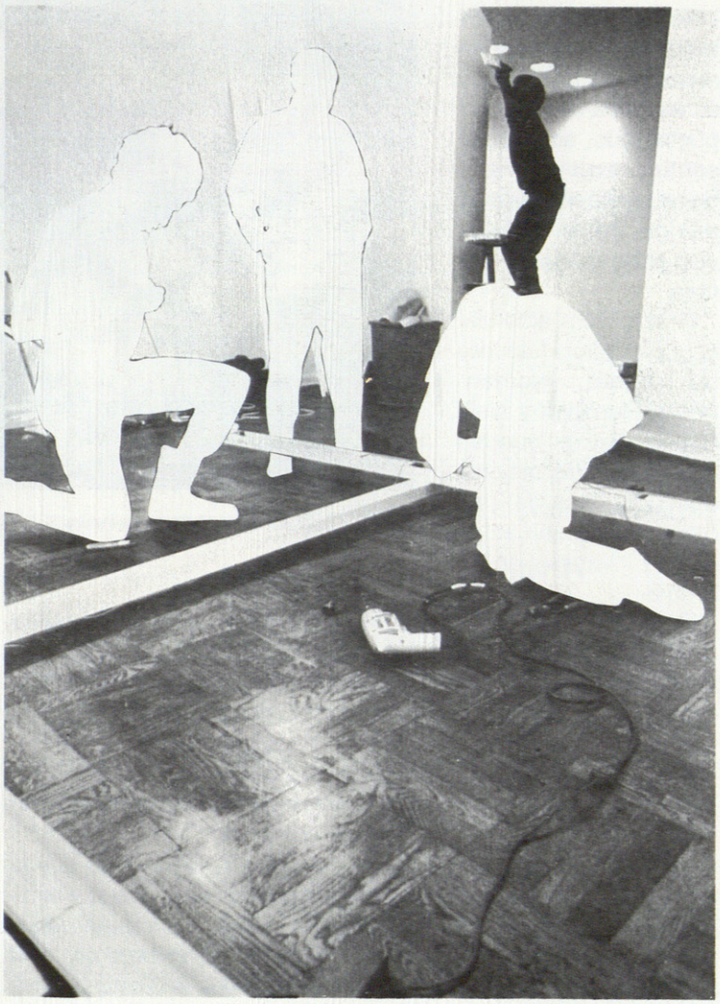
(Here is the opposite example: one does not have to exert any effort whatever to keep from getting interested in a text like Minimalist architecture in Barcelona or Neo-Vanguard architecture. Anyone who knows anything about minimalism or artistic vanguards realizes the mere usage of the terms minimalist architecture or neo-vanguards denotes that the author does not have the slightest idea about the subject and so why should he be read, or discussed. Thanks should be given that he has saved us from reading this worthless piece by choosing such a demonstrative title.

The Federation of titles is composed, at this time, of 18 separate works, some of which have their own title, as follows:

1- *False dialogue*
5- *4´33*
7- *(Another way to start this paper),* which is the only one that is here in published.
8- *Rules for speaking about modern art*
9- *The silence of art*
10- *The trial in Paris*
14- *Du champ d´or dur* (against Marcel Duchamp)
15- *Against Eisenman and the architecture of absence*
16- *The square and its fallas essence*
17- *The words of the law*

Some of these works are only a three lines long while others are many pages long, or at least many pages for me. It may be noteworthy that an article dealing with emptyness is so long that it does not fit in the magazine it is written for and forces one to read an absent text.

The text may not express what I want to say and can only manifest it through its body.



1. Dan Flavin trabajando con las manos en los bolsillos.

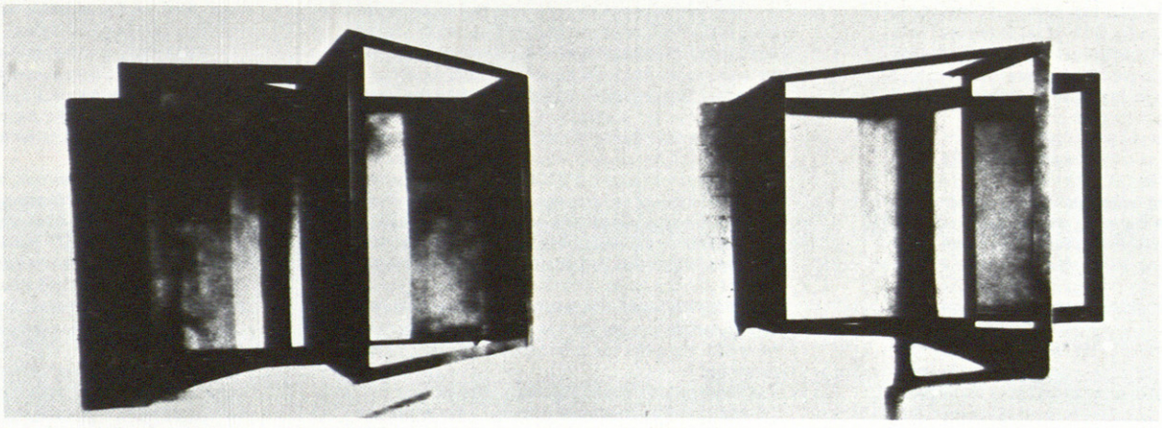
2. Dobert Smithson. Enantimorphic Chambers. 1964.

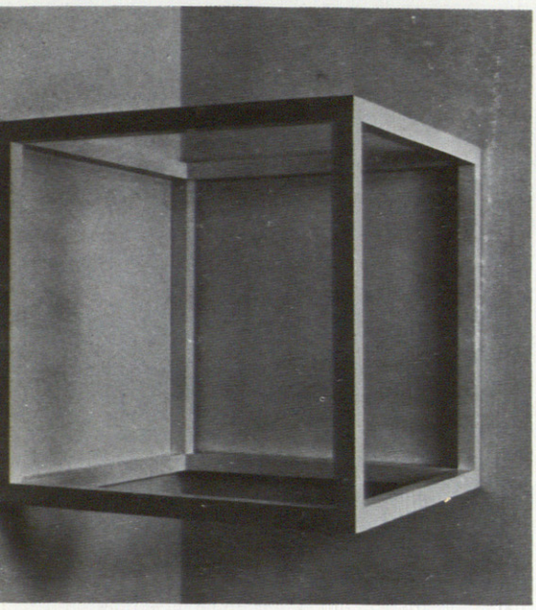
Antes. Porque esa fue la figura de nuestro gran arte clásico, el que gira alrededor de Descartes, Pascal y Leibniz, el que va desde la ruptura de la ligazón entre el lenguaje y el mundo - Cervantes, Shakespeare- hasta la angustia combinatoria - Calderón, Bach- y llega hasta los románticos. Por eso el tema por excelencia del pensamiento clásico fue el del *silencio de Dios*, es decir, el de la pérdida de la *religión* del mundo, la pérdida de los vínculos religadores entre las cosas y el sujeto: la pérdida del lenguaje. De pronto, el mundo calla. Las preguntas que se le dirigen quedan embotadas, sin eco ni respuestas. *El hombre mira al mundo, y el mundo no le devuelve la mirada* [1]. Por eso la forma por excelencia del arte clásico fue la novela: la aventura del sujeto por llegar hasta el mundo, en un viaje mixto de Sísifo y Teseo. La última novela ya no pudo ser sino el manual para aprender a reconocer los signos del mundo -unos signos tan convencionales como los propios sujetos que los encarnaban[2] .

El arte moderno es otra *cosa*.

Maurice Blanchot ha caracterizado el gesto inicial de la escritura literaria moderna precisamente con un romper la referencia que liga el lenguaje al mundo. *Escribir es romper ese vínculo. Es, además retirar el lenguaje del curso del mundo, soltarlo de cuanto hace de él un poder mediante el cual, si yo hablo, es el mundo quien se habla* [3]. La obra de arte moderna no es una clave de mando, sino un mundo análogo, desvinculado [4]. Como el mundo, la obra de arte moderna conoce una única propiedad: ser. La pregunta que conviene dirigirle a la obra no es *¿tú qué significas?* - eso sería una impertinencia, sería reducir la obra a mero vehículo ancillar portador de otra cosa, sería remitir la obra a algo ajeno a ella, a un *contenido*, lo importante, que podría ser dicho lenguaje- sino *¿tú qué eres?* (Esa segunda pregunta puede resultar imprecisa por pertinente, es decir productiva: será la misma respuesta quien vaya precisando progresivamente los términos de la pregunta).

Esta retracción de la obra sobre sí misma, soltándose del mundo, habrá dado lugar a varias consecuencias y a distintos equívocos, girando ambos - consecuencias y equívocos- alrededor de una condición que a veces se ha llamado *abstracción*, a veces *autonomía*, *literalidad*, *modernidad*, *minimalismo*, *art-as-art*, y que





3. Cubre 1965. Sol Lewit.

puede llegar a confundirse con la *esencia vacía.*

La obra -la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inacabada: es. Lo que dice es exclusivamente esto: que es -y nada más. Fuera de eso, no es nada. Quien quiera hacerle expresar algo más, no encuentra nada, encuentra que no expresa nada [5].

El vacío expresivo, el *silencio* de la obra sólo será tal para quien, equivocándose, vaya a buscar a la obra lo que la obra ni tiene ni quiere -ser expresión de algo fuera de ella misma-, para quien le reproche a la obra su estar ocupada íntegramente en ser ella, su aislamiento autista, y quiera proponerle a la obra otro comportamiento, volver a ser un auxiliar del mundo. Pero a ése, ¿no cabría recordarle que los filósofos han de preocuparse de interpretar el mundo -y el arte-, no de transformarlo? [6].

En escritos de Emmanuel Lévinas -un autor de quien está próximo Maurice Blanchot- podemos encontrar, aunque no referidas inicialmente a la obra de arte, descripciones del ser que concuerdan con las características del *espacio literario.*

El ser en mí, el hecho de que existo, mi existir, es lo que constituye el elemento absolutamente intransitivo, algo sin intencionalidad, sin referencia. Entre seres puede intercambiarse todo, excepto el existir. En este sentido, ser es aislarse para existir. Soy nómada en tanto que soy. Es por existir que soy sin puertas ni ventanas, y no por algún contenido que estaría en mí, incomunicable [7].

Puede aplicarse el arte de los Cincuenta- Sesenta, al arte que se aísla para existir, la escualidez de atributos del ser que propone Lévinas, dependientes todos de su retracción respecto al mundo, de su ausencia de *sentido* -puesto que, aquí, decir sentido equivaldría a decir *aplicabilidad al mundo*, tránsito y relación entre el mundo y la obra.

En la pintura americana y la literatura francesa de aquel momento -Ad Reinhardt y Alain Robbe- Grillet- pueden encontrarse las mejores encarnaciones de este bloqueo comunicativo, de esa invaginación de la obra.



4. Robert Smithson. Map of glass. Loveladies N.J. 1969.

Cuando empecé a escribir luchaba, es cierto, contra lo que usted ha llamado un sentido instituido. Empecé pensando que, contra tal sentido instituido, el escritor debía desarrollar un nuevo sentido, pero ese nuevo sentido seguía siendo, como usted ha dicho, una representación. En consecuencia, yendo un poco más lejos, ese sentido debía ser, no sólo nuevo, sino plural y dinámico. Pero tampoco era suficiente porque, incluso plural y dinámico, el sentido seguía siendo sentido. También intenté suponer que ese sentido fuera un producto y no una expresión: pero el sentido producido, desde que queda expresado, vuelve a ser un sentido. Comprendo pues que el enemigo principal, para mí, quizás el único enemigo, y sin duda desde siempre, es, de modo general, el sentido.[...] No debiera ser ni el sentido instituido, ni el nuevo sentido, ni el sentido dinámico y plural, ni siquiera el sentido producido que ignora por sí mismo su propio sentido mientras se está produciendo, sino un sentido que se reconociera a sí mismo como imposible. Tanto que, desde el momento en que una teoría lo haya alcanzado, para expresarlo bajo forma de sentido, el texto deberá ir un poco más allá.[8]

(Another way to start this paper)

In our times, the idea that silence or emptyness may be the essence of a work of art is archaic. This would mean that the spectator is unaware of all of the art that has been developed since the times of Mallarmé and Cézanne, that is, unaware to all that has been the experience of modern art.

Earlier a work of art was a way to be introduced to the world and the spectator used the piece of art as a walkway into the heart of things. So, then a piece of art could be centered around an empty nucleus a lack of communication. In that case, the spectator, once he was in the midst of a work and befuddled by its neverending passageways, would sometimes find himself in such a darkness that he could not reach the base of the word, the truth of the world that the piece of art had access to.

This, being stranded in the work without reaching the world, used to be called *emptyness or silence* while the opposite, the disembarkation of the work in the world was called beauty, truth or law, terms that sound so old-fashioned nowadays.

This was long before, as it was the figure of our great classic art, centered around Descartes, Pascal and Leibniz, that lasted from the point where language and the world were no longer tied together - Cervantes, Shakespeare- until the period of the combinatorial anguish - Calderón, Bach- and the romantic era. So, the main theme of classic thought was called the silence of the disapperance of religion, and the ties between things and the subject, the disapperance of the concept of language. Suddenly the whole world was quite. Questions were left unanswered. Man looked at the world, but the world looked the other way[1]. Thus novels became the most respected form of art: *Sisyphus and Theseus´s mixed trip to search for the world.* The last novel to be written had to be a manual to learn how to recognize the signs of the world -signs that were as ordinary as the character himself.[2]

Modern art is something totally different.

Maurice Blanchot feels that the most important characteristic of modern literary writing is its breaking away from the ties between language and the world. Writing is breaking this linkage.

Additionally, it is the removal of language from the world loosening it from everything that makes it serve as a medium whereby if I speak then it is the world which is speaking.[3]. The piece of modern art is not the key to the world but rather the key to an analogous one, without any ties.[4]

The piece of modern art, as is also true with the world, knows only one property - its being. The question that should be asked to any work of modern art is not *What do you mean?* - this would be not pertinent, as it would imphy that it is a mere instrument of something else, the object itself would simple be a vehicle to take us somewhere else to an important, reserved *content* that could be expressed through language. The right question is *What are you?* (This second question may be imprecise but it is certainly relevant, being productive. It is the answer that will further define the real terms of the original question).

Hay que desposeer el comentario de Robbe-Grillet de cualquier sentido ético: se trata de un comentario de técnica literaria. El sentido es el puente a través del cual el lector accede al dominio del texto; es, por lo tanto, a través del sentido que la obra queda ligada al mundo. No siendo posible la garantía de un texto sin sentido, impermeable a la imposición de sentido por parte del lector, el texto debe ser tal que escape más allá de cada atribución de sentido: es el texto, y no sus sentidos, quien debe ser deslizante, el texto debe comportarse como un espejo, que mimetiza los movimientos del lector, o como dos espejos enfrentados, a cuya perspectiva infinita no tiene acceso el espectador sino como vértigo, o como una neblina deshilachada, que se deshace sin consistencia tan pronto se le quiere reconocer una forma.

5. Empty Words. John Cage, 1973-78.

Ad Reinhardt - el más radical entre los pintores y tratadistas de arte de la segunda postguerra- ha llegado a la misma definición del arte por decantación, hasta conseguir un principio simultáneamente volátil y retraído, el *Art-as-art*, el *arte-en-tanto-que-arte*: *La única cosa a decir sobre el arte es que sólo es una cosa. El arte es arte-en- tanto-que-arte y cualquier otra cosa es cualquier otra cosa. El arte- en-tanto-que- arte no es nada sino arte. El arte no es lo que no es arte* [9]. A distancia, Reinhardt está concordando con Robbe- Grillet cuando propone la falta de sentido - mejor: el ausentarse la obra respecto al sentido- como condición de la obra de arte, y la *presencia* de la obra como su única contenido atribuible.

De ahí siguen dos posiciones.

Por un lado, reconocer, como hemos visto, el núcleo retraído del arte, su falta de relación con el mundo, pero, además, desvincular el trabajo artístico de cualquier necesidad de expresión, tanto de los valores personales del autor como de las condiciones del mundo:

Una pintura es, en cualquier modo, una actividad individual, relativamente privada, y su forma más abstracta y libre no depende de la comunicación de informaciones específicas o materias argumentales. Porque es universal, ahistórica e independiente de la existencia cotidiana no puede significar que no tiene ningún significado. Hay gente que piensa que si una pintura no tiene un tema o no es una imagen, no tiene significado. Es justamente lo contrario.[10]

La desvinculación lingüística de la obra -su no tener nada que decir acerca del mundo, su ausencia de discurso, su no dirigirse a nadie, su autotautología - determina además lo que Blanchot ha llamado la *soledad* del autor[11] - y otros el carácter *intransitivo* de la escritura literaria- y la *interminabilidad* de la obra, su ausencia de medida[12], ¿cómo podría ser de otro modo, si cualquier medida no puede venir sino desde fuera de la obra, desde el mundo?:

La soledad que por la obra le llega al escritor se revela en esto: escribir es ahora lo interminable, lo incesante. El escritor ya no pertenece a aquel dominio magistral donde expresarse significaba expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites. Lo que se escribe entrega a quien debe escribir a una afirmación sobre la que no tiene autoridad, sin consistencia por sí misma, que no afirma nada, que no es el reposo, la dignidad del silencio, porque es lo que sigue hablando cuando se ha dicho todo, lo que no precede a la palabra, porque le impide, más bien, ser palabra inicial, como le retira el derecho y el poder de interrumpirse.[13]

La obra *es*, pero no está en el mundo: si los límites de la obra fueran precisos, sería posible determinar sus coordenadas y

---

This retraction of the work into itself breaking away from the world, gives way to several consequences and various misunderstandings, both of them being due to a condition known as abstraction or autonomous, literally, modernity, minimalism, art-as-art and may be confused with the term we are looking at emply essence.

The work of art, the literary work, is neither finished nor unfinished, it simply exists and nothing else. Outside of this there is nothing. Anyone who may want it to express something else will soon realize there is nothing to be found, that nothing is being expressed.[5]

The expressive emptyness, the silence of a work, will only be seen by someone who mistakenly tries to find a meaning in a work that it does not have, nor want to - to be the expression of something else outside the work in itself - or by someone who criticizes the work for only being worried about itself, claiming that it is isolated from the rest of the world and wants it to behave differently and to become again an appendice of the world.

However should this person not be reminded that the role of philosophers is to interpret the world, or art in this case, and not to transform it?[6].

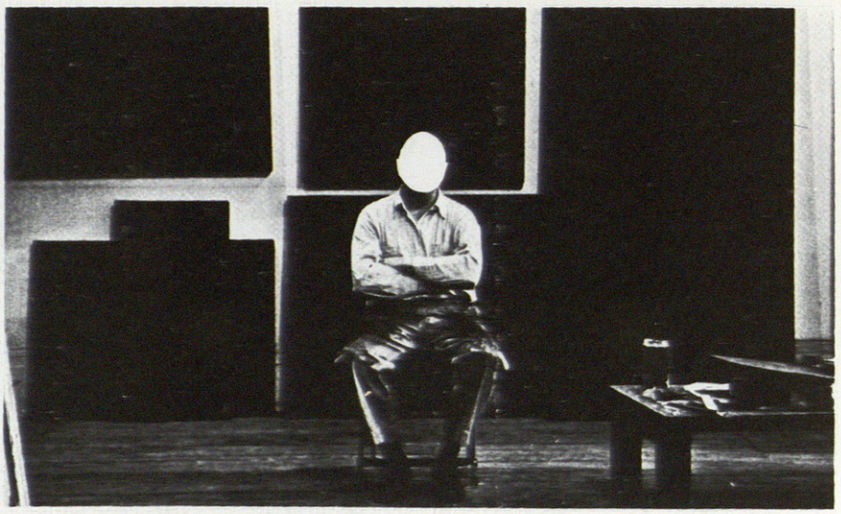
Emmanuel Lévinas, very close to Maurice Blanchot, has described this property, the mere being, in a way that coincides with what we called the *literary space* although he was not referring directly to a work of art as follows:

My being, the fact that I exist, my existence, is the most intransitive element, unintentionally, and without any other reference. Anything may be exchanged among beings, with the sole exception being, their existence. In this sense, to be, is to isolate oneself in order to exist. I am a monad as long as I exist. Due to my existence that I am without doors nor windows and not due to some isolated content that would be within the incommunicable[7].

This may be applied to the art that took place in the 50´s and 60´s, art which isolated itself in order to exist, with extremely limited attributes to exist as Lévinas proposed, all of them being practically separated from the world, with a total absence of feeling -*feeling* meaning *applicable to the world*, passageway and a relationship between the world and the piece of art.

In the American painting and in the French literature of that time -Ad Reinhardt y Alain Robbe-Grillet as limits - it can be found the best expression of this communication blockade of invagination of the work.

When I began to write, I used to fight against what you call an imposed sense. I began thinking that if a writer was going to fight against something that is being imposed, then he should be able to create a new sense, but this new sense would still be a representation, as you have said. Consequently, going a bit further, this sense should be plural and dynamic, as well as simply being new. But this is not enough either because, even I though



6.

7.

6. Reinhard en su estudio. 1962.

7. Instalación de pinturas negras. Jewish Museum. N.Y. 1966.

8. Properties of between. Mel Bochner.

it may be both plural and dynamic, the sense was still sense. I also tried to accept the fact that this sense was a product in itself and not just an expression, but a sense it has been produced from the moment it is expressed becomes a sense again. I understand that the main enemy, perhaps my sole enemy and beyond a doubt it has always been there, is the sense (...) I feel that it should not be an imposed sense, nor a new one, even though it may be plural and dynamic, nor a produced sense that may ignore that own sense that is being produced, but rather a sense that accepts that even itself is impossible. This is so true that from the very instant that a theory has reached it, by pressing it in whatever form it may be, the text must go a bit further.[8]

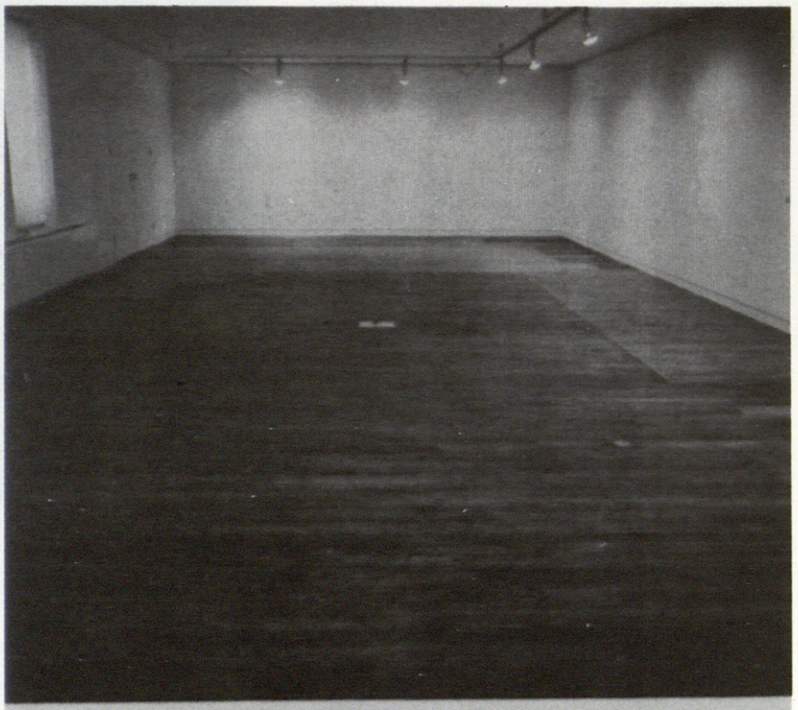
We should eliminate any ethical sense from Robbe-Grillet´s comments; it is simply a literary commentary. The sense acts as a bridge over which the reader is taken into the domain of the text; it is through the sense that the work is linked to the world. Accepting the fact that there can not be a guarantee for a text that lacks any sense, impermeable to any sense the reader may try to imposed on it, the text has to be such that it is beyond any attempt to give it a sense: it is the text itself, and not its senses that should be sliding. The text should behave as a mirror, mimicing the reader´s movements, or even as a pair of mirrors with an infinite perspective inaccessible for the spectator. Its image is hazy, yet the haze tends to disappear once the form has been almost recognized.

Ad Reinhardt, the most radical painter and art critic of the second post-war reached the same basic definition of what art really is through a process of elimination as well, calling it *art-as-art*, a principle that is simultaneously flighty and withdrawn: *The one thing to say about art is that in one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothig but art. Art is not what is not art.*[9] Even though they are far apart, Reinhardt agrees with Robbe-Grillet by proposing a lack of sense or, perhaps it would be better to say: *the total absence of sense in the work as a condition of the piece of art and the* presence *of the piece as its only real content.*

Next we are going to see the two positions.

On one hand, recongnizing that nucleus that has been withdrawn from art, its lack of a relationship with the world in addition to having no need to identify the piece of art with any sort of expression whatsoever concerning the authors personal values or world conditions:

A painting, however, is still a relatively private, individual activity, and its free, most abstract form is not concerned with communicating specificinformation or subject matter. Because it is universal, unhistorical, and independent of everyday existence doesn´t mean it doesn´t have any meaning. Some



ERTIES OF BETWEEN, Ort: Sonnabend Gallery, NYC, 2. Febr. 1972.

I DO NOT MAKE ART. I DO ART.

8.

people think that if a painting doesn't have a subject or isn't a picture, then it doesn't have meaning. This just isn't true.[10]

The lack of linguistic links of a work, meaning a lack of saying something to the world, not having a message, not being directed towards anyone specifically, its self tautology, defines what Blanchot has called the *solitude* of the author [11] and what owners have referred to as being the "intransitive" character of literature and the *unendingness* of a piece of art, its absence from the measure.[12] How can it be any other way if any measure has to come from outside the work itself, meaning from the world?

The solitude that reaches the author through the work is revealed in this: writing is now a neverending, unceasing thing. The writer no longer belongs to that pompous domain in which expression meant expressing, with precision and total assuredness, things and their worth according to the sense of their limits. Whatever is written takes the one who is supposed to write to an affirmation which he has no authority over, without any consistency, and which really does not affirm anything, nor is it the repose, the dignity of the silence due to the fact that it is what is still talking once everything has been said, that which does not preceed the word as it can not be the initial word, as well as being unable to be interrupted.[13]

The work exists but it is not in this world: if the limits of a work were well-defined, then it would be possible to define its coordinates and recognize it place in the world. This is not so as the work is only know by being displaced, extemporaneous, unfinished, unsubstantial: *The existence we try to approximate is the same work of its being, which can not be expressed as a noun but rather as a verb.*[14]

This must be slightly qualified in that it is a verb that is missing a subject, potencially being developed and yet still undefined. There is no expression, nor any sort of monologue, nor Joyce, nor any limphatic overpouring on the part of the subject in the use of language: *in short, literary language is not language.* Ad Reinhardt would say something similar in the third part of *Art-as-Art Dogma*[15].

Modern art not only has given the author and his work new materials, activities, and another position in respect to the world but has also created another type of spectator and another type of task for the spectator.

The work is a world of its own, with its own law, a setting with its own articulations, where the spectator fits in. One of these articulations, eventhough it may not be the most important one is still perception: the spectator is looking, listening or reading. But this has been changed as well, ever since Picasso and Cèzanne *looking at the picutre* is not the same operation as before, nor ever since Mallarmè and Joyce *reading a book* is not the same

9. The Eliminator. R. Smithson. 1964.

10. Sin título. Doris Wheeler. 1970.

11. Folio. E. Brown. 1952.

reconocer su emplazamiento en el mundo. Eso no es así, la obra sólo se conoce desplazada, extemporánea , inacabable, insustantiva: *El existir al que intentamos aproximarnos es la misma obra de ser, que no puede expresarse por un substantivo, sino que es verbo.*[14]

Con algunas precisiones. Se trata de un verbo sin sujeto, una potencia en curso, previa a cualquier determinación. No expresión, no monólogo, no Joyce, no derrame linfático del sujeto en el lenguaje; en definitiva: el lenguaje literario no es lenguaje. Ad Reinhardt diría algo parecido en la tercera entrega de *Art-as-Art Dogma.*[15]

El arte moderno no sólo ha dado otros materiales, otra actividad y otra posición respecto al mundo a la obra y al autor: ha fabricado, además, otro espectador, otra tarea para el espectador.

La obra es un mundo, es decir una ley, un dispositivo en el que encaja, con varias articulaciones, el espectador. Una de esas articulaciones, y no la más importante, sigue siendo perceptiva: el espectador mira, escucha, lee. Pero también ésa ha cambiado: desde Cézanne y Picasso, por *mirar una pintura* no se entiende la misma operación que antes o, desde Mallarmé y Joyce, leer un libro no es la misma operación que antes. Pero además se ha añadido otra articulación al acoplamiento de espectador y obra: *ha aparecido el discurso del espectador.* La pérdida de significado que ha experimentado la obra, su renuncia a depender del mundo, su desasimiento de la dimensión lingüística, hace caer la palabra del lado del espectador:

> el dispositivo obra- espectador donde se produce el discurso.
>
> El papel discursivo del espectador, su ser el portador del lenguaje de la obra quizás sea lo que está recogido en la figura de aquellos a quienes Heidegger llamaba *die Bewahrenden* -los guardianes de la obra, en el sentido no del conservador, del celador, del vigilante, del custodio, sino de la clueca que resguarda y desarrolla, en un mismo gesto, el huevo-, un guardián tan esencial para la obra como el propio creador, aquél sin el cual la obra no podría ponerse a ser.
>
> A dejar que la obra sea obra, lo llamamos la resguarda de la obra [...]
>
> Tan poco como una obra puede ser sin ser creada -tanto necesita a sus creadores-, tan poco lo creado mismo puede ponerse a ser sin los guardianes. Pero cuando una obra no encuentra a sus guardianes, no los encuentra como y cuando los requiere, tales que correspondan a la verdad que adviene en la obra, entonces esto no significa de ningún modo que la obra también pudiera ser obra sin sus guardianes [...]
>
> El modo de la resguarda correcta de la obra es creado e indicado sólo y exclusivamente a través de la propia obra [...]
>
> Para llevar a cabo la creación de la obra, tan esenciales como los creadores son los guardianes[16].

Heidegger no indica, en sus conferencias sobre el origen de la obra de arte, cuál sea la operación del Guardián, en qué consiste la práctica de resguarda - eso *es* creado e indicado sólo y exclusivamente a través de la propia obra, pero es claro que no puede darse sino en el habla. Resguardar la obra consiste, así, paradójicamente, en abrir la obra a la interpretación, en el discurso del Guardián. Quizás pueden leerse los textos de Heidegger acerca de la poesía de Hölderlin como propuestas de ejercicios de resguarda.

Desde la provocación futurista o las maquinarias constructivistas, hasta las asperezas del texto becketiano o la impermeabilidad minimalista, toda la historia de nuestro arte es o metáfora o aplicación directa de tal dispositivo obra-guardián: la obra es una máquina célibe que requiere a su observador, para ser puesta en marcha - descomponién dola, reconociendo sus partes, abriéndola a secciones de sentido- y para que el espectador se ponga asimismo a sí mismo en marcha -en el discurso interpretativo.

Así, ¿cuál *silencio* de la obra si, en el arte moderno, por obra hay que entender el acoplamiento de la instalación material y el observador con su discurso?

---

operation as before. Additionally, another articulation has been joined to the link between the spectator and the work: *the spectator´s own discourse has appeared.* The fact that the work has lost its meaning, that it has renounced its dependence on the world, that it has broken its ties to with the linguistic dimension has forced the word to be on the spectator´s side of the fence: *it is the observer who must now talk instead of the work.* In the modern experience, the interchange takes place between the work and the spectator.

The spectator´s discoursive role, his being the beholder of the language of the work may be what Heidegger refers to as die *Bewahrenden* - the *guardians* of the work, not in the sense of being its keeper or its jailer, its watchman, its custodian but rather it is the hen which, at the same time, protects and develops the egg, an element as essential in the work as the author himself, without it, the work could never begin to exist.

To let go, that the work will be work, we call it the guardian of the work.

If the work can even slightly exist without being created - its creators are so necessary - and what has been created can not begin to exist without guardians. But when a work does not find its guardians, it does not find them when and where they are needed, those that really correspond to the work; so this does not mean that a work may also be a work without its guardians.

The way this protection of the work is created and indicated belongs solely and exclusively to the work itself.

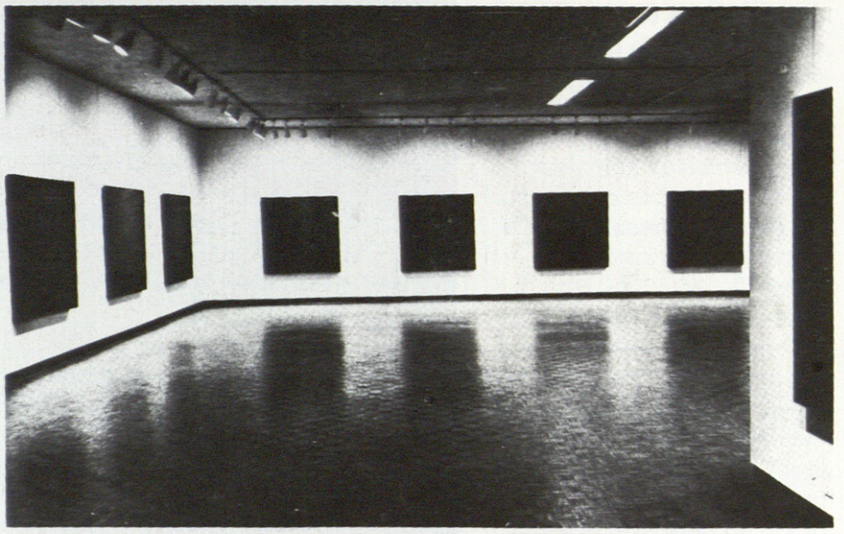
In order to create a work the guardians are just as essential as the creators themselves[16].

Heidegger never stated in any of his pictures concerning the origen of art how he envsioned the role of the Guardian, what exactly was the protection - remember that *it is created and indicated solely and exclusively by the work itself* - but it seems evident that the only way it can be done is through the speech. Protecting the work, even though it appears to be a contradiction, basically consists in opening the work to interpretation, in the discourse of the Guardian. Heidegger´s articles regarding Hölderlin and his poetry may be the key to understanding his proposals concerning the role of the guardians.

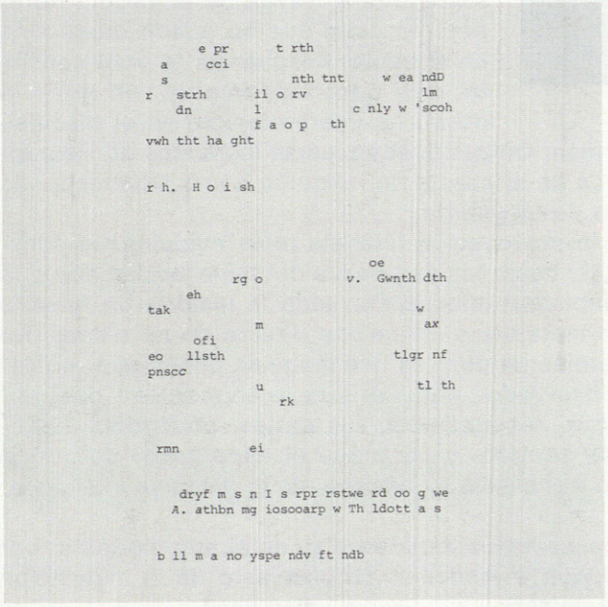
From the futurist provocations or the construtive pieces of machinery, to the harshness of Beckett´s texts or the minimalist impermeability, the history of our art is either a metaphor or a direct application of the relationship between the work and its guardian: the work is a quiet machine that needs the spectator to start it - breaking it down, checking its parts, opening it up section by section - and so that the spectator can also start his own machinery up, that of his interpretive discourse.

So, what is the silence of a work, in modern art, if we understand the work to be a linkage between the installation material and the observer through his discourse?

José Quetglas



7.



5.



6.

1,5,6,7. Ver páginas anterioes.

Notes:

1. *L'homme regarde le monde, et le monde ne lui rend pas son regard.* Alain ROBBE- GRILLET, *Nature, humanisme, tragédie* 1958, in *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1963 pg.53. Robbe-Grillet went on explaining the differences between the classical and the modern worlds, *It does not reject contact with the world but rather accepts it in order to use it for profit, simply a superficial tool, with a shape, made out of a certain material and with a certain function .... And the man of today, (or of tomorrow for that matter) no longer needs to have a deep meaning, without having any fear of facing this emptyness. His heart no longer needs to have its own place, because if it rejects communion, it is rejecting the tragedy as well. Il ne refuse pas pour cela tout contact avec le monde; il accepte au contraire de l'utiliser pour des fins matérielles: un utensile, en tant qu'utensile, n'a jamais de profondeur: un utensile est entièrement forme et matière de destination.... Et cette absence de signification, l'homme d'aujourd hui (ou de demain....) ne l'éprouve plus comme un manque, ni comme un déchirement. Devant un tel vide, il ne ressent désormais nul vertige. Son coeur n'a plus besoin d'un gouffre où se loger. Car s'il refuse la communion, il refuse aussi la tragédie.* A. ROBBE-GRILLET, ibid...

2. From *A la recherche du temps perdu* in: Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris 1964.

3. *Ecrire c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, de le dessaisir de ce que fait de lui un pourvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui parle.* Maurice BLANCHOT *L'espace littéraire* (1955) Gallimard, Paris 1978 pg. 17.

4. From the World-Book from Mallarmé to Heiddeger: *To be a work means: to install a world (Werksein heisst: eine Welt aufstellen).* Martin HEIDDEGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935, 1956), Reclam, Stuttgart 1960 Pg. 40, and Adorno: *Works of art go beyond the limits of the empirical world and create another one, with its own essence and which is exactly the opposite, as if this one were consistent as well. Kustwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzte eigenene Wesens hervor, so als aych diese ein Seiendes ware* Theodor W. ADORNO, *Astethiche Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am main 1970, Pg.10.

5. *Cependant, l'œuvre -l'oeuvre d'art, l'œuvre littéraire- n'est ni archivée: elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela; qu'elle est -et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien.* Maurice BLANCHOT, op. cit. pgs. 10-11.

6. Beyond the joke itself, the objective is to adopt a line of thought similar to what Heiddeger had proposed, a thought that does not try to find the truth from within a work, preferring to look for it by coming up to it: *The thing invisibly escapes from the thought. May it be that this retention of the simple thing, the fact that it is not being pressured from any side and lays alone, really belongs to the essence of the thing? Das unscheinbare. Ding entzieth sich dem Denken am hartnäckigsten. Oder sollte dieses Sichzurückhalten des blossen Dinges, sollte dieses in sich beruhende Zunichtsgedrängtsein gerade zum Wesen des Dinges gehören Muss dann jenes Befremdende und Verschlossene im Wesen des Dinges nicht für ein Dengen, das versucht, das Ding zu dengen, das Vertrute Werden?* Martin HEIDDEGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit. Pg.25.

7. *Je suis tout seul. C'est donc l'être en moi, le fait que j'existe*

NOTAS

1 Alain ROBBE- GRILLET, *Nature, humanisme, tragédie* (1958), en: Pour un nouveau roman, cit., pág. 53. Sigue Robbe-Grillet, marcando la diferencia entre el mundo clásico y el moderno: *No rechaza por ello el contacto con el mundo; al contrario, acepta utilizarlo con fines materiales: un utensilio , en tanto que utensilio, nunca tiene profundidad; un utensilio es por completo forma y materia y función. [...] Y el hombre de hoy (o de mañana...) ya no experimenta esta falta de significación como carencia, ni como desgarro. Frente a tal vacío, ya no siente ningún vértigo. Su corazón ya no necesita un abismo donde albergarse. Porque, si rechaza la comunión, también rechaza la tragedia.* (A. ROBBE- GRILLET, ibid.).

2 Tal es la lectura de *A la recherche du temps perdu* en: Gilles DELEUZE, Proust et les signes, PUF, París, 1964.

3 Maurice BLANCHOT, *L´espace littéraire* (1955), Gallimard, París 1978, pág. 17.

4 Desde el Libro-Mundo de Mallarmé a Heiddeger: Ser obra significa: instalar un mundo, Martin HEIDDEGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935, 1956), Reclam, Stuttgart 1960, pág. 40 [Werksein heißt: eine Welt aufstellen] y Adorno: *Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesta al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica,* Theodor W. ADORNO, Teoría estética, Taurus, Madrid 1971, pág. 10.

5 Maurice BLANCHOT, op. Cit, pp. 10-11.

6 Más allá del chiste, se trata de adoptar un pensamiento análogo al que solicita Heidegger, un pensamiento que no incida tratando de penetrar hasta dentro de la obra para averiguar su verdad, sino que vaya acercándose a ella, reconociéndola en un movimiento envolvente: *La cosa, discreta, escapa con tozudez al pensamiento. ¿O acaso esa retención de la cosa simple, ese no estar presionado hacia nada, que reposa en sí mismo, pertenecería a la esencia de la cosa? Para un pensar que trate de pensar la cosa, ¿acaso no debe volverse familiar lo distante y cerrado de la esencia de las cosas?,* Martin HEIDDEGER, Der Ursprung des Kunstwerkes, cit., pág. 25.

7 Emmanuel LEVINAS, *Le temps el l´autre* (1946- 47), PUF, París 1985, pág. 21

8 Alain ROBBE-GRILLET, intervención tras la ponencia de Jean Ricardou, Colloque de Cerisy, 29 Junio - 8 Julio 1975, en: Robbe-Grillet: Analyse, Théorie, I. Roman/Ciném a, Union Gén. D´Edit., París 1976, pp. 35- 36.

9 Ad REINHARDT, Art-as-Art, Art International (Lugano), Diciembre 1962, ahora en: Barbara ROSE, op. Cit., pág. 53. *[The one thing to say about art is that is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as- art is nothing but art. Art is not what is not art.]*

10 Ad REINHARDT, *Abstraction vs. Illustration,* conferencia de 1943, en: Barbara ROSE, op. Cit., pág. 47.

11 También esta *soledad* estaba en Lévinas: *L´exister se refuse à tout rapport, à toute multiplicité. Il ne regarde personne d´autre que l´existant. La solitude n´apparaît dons pas comme un isolement defait d´un Robinson, ni comme l´incommunica bilité d´un contenu de consciencie, mais comme l´unité indissoluble entre l´existant et son oeuvre d´exister,* Emmanuel LEVINAS, op., cit., pág. 22.

12 Con una gran consecuencia para la crítica que quiera acercarse a la obra de arte moderna: ¿cómo no recoger en la disposición del texto crítico esa misma indeterminación de la obra? Quizás según las reglas de una exposición positivista., definida, consecuente.

13 Maurice BLANCHOT, op. cit., pp. 16-17

14 Emmanuel LEVINAS, op. cit., pág. 26.

15 Vid. Ad REINHARDT, *Art-as-art Dogma, Part III* (1966), en: Barbara ROSE, ed., The Selected Writings of Ad Reinhardt, The Viking Press, Nueva York 1975, pp. 63-68.

16 Martin HEIDDEGER, Der Ursprung des Kunstwerkes, cit., pp. 67-72. *[Das Werk ein Werk sein lassen, nennen wir die Bewahrung des Werkes. [...] So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden. Wenn aber ein Werk die Bewahrenden nicht findet, nicht unmitterlbar so findet, daß sie der im Werk geschehenden Warheit entsprechen, dann heißt dies keineswegs, das Werk sei auch Werk ohne die Bewahrenden. [...] Das Waise der rechten Bewahrung des Werkes wird erst und allein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet. [...] Zum Geschaffensei n des Werkes gehören ebenso wesentlich wie die Scaffenden auch die Bewahrenden.]*



1.

mon exister: qui constitue l´élément absolument intransitif, quelque chose sans rapport: on peut tout échanger entre êtres sauf l´exister. Je suis monade en tant que je suis. C´est par l´exister que je suis sans portes ni fenêtres, et non pas par un contenu quelconque qui serait en moi incommunicable. Emmanuel LEVINAS, *Le temps et l´autre* (1946- 47), PUF, Paris 1985, Pg.21.

8. *Quand j´ai commencé à écrire, je luttais, c´est vrai, contre ce que vous avez appelé un sens institué. Je pensais d´abord que contre ce sens institué, l´écrivain devait développer un nouveau sens, mais ce nouveau sens était une fois encore, comme vous l´avez dit, une représentation. Par conséquent, allant un peu plus loin, ce sens devait être, non plus seulement nouveau, mais pluriel et mouvant. Mais ce n´était pas encore suffisant, car même pluriel et mouvant, le sens restait du sens. J´ai essayé, aussi, de supposer que ce sens devait être produit et non pas exprimé: mais le sens produit dès qu´on l´exprime c´est de nouveau du sens. Je m´apperçois donc que le grand ennemi pour moi, le seul ennemi peut-être, et sans doute depuis toujours, c´est, d´une façon généraire, le sens.* Alain Robbe-Grillet: *Analyse, théorie.* 1. Roman/Cinéma. Union Gén. d´Edit., Paris 1976, pg. 35-36.

9. Ad REINHARDT, *Art-as-Art, Art International* (Lugano), December 1962 now in Barbara ROSE, ed., *The Selected Writings of Ad Reinhardt*, the Viking Press, New York 1975, pg. 53.

10. Ad REINHARDT, "Abstraction vs. Illustration", conference of 1943, in: Barbara ROSE, *op. cit.* Pg. 4.

11. This *Solitude* was in Lévinas too: *L´exister se refuse à tout rapport, à toute multiplicité. Il ne regarde personne d´autre que l´existant. La solitude n´apparaît donc pas comme un isolement de fait d´un robinson, ni comme l´incommunicabilité d´un contenu de conscience, mais comme l´unité indissoluble entre entre l´existent et son œuvre d´exister.* Emmanuel LEVINAS, op. cit. Pg. 22.

12. As a consequence for the critic who wants to understand a work of modern art, why does he not include this lack of definition in his critique? Maybe the muddiest part of this paper is the author´s unwillingness to follow the rules that impose a positive, well-defined, cvonsequent text.

13. *La solitude qui arrive à l´écrivain de par l´œuvre se révèle en ceci: écrire est maintenant l´interminable, l´incessant. L´écrivain n´appartient plus au domaine magistrale où s´exprimer signifie exprimer l´exactitude et la certitude des choses et des valeurs selon le sens de leurs limites. Ce qui s´écrit livre celui qui doit écrire à une affirmation sur laquelle il est sans autorité, qui est elle-même sans consistance, qui n´affirme rien, qui n´est pas le repos, la dignité du silence, car elle est ce qui parle encore quand tout a été dit, ce qui ne précède pas la parole, car elle l´empêche plutôt d´être parole commençante, comme elle lui retire le droit et le pouvoir de s´interrompre.* Maurice BLANCHOT op. cit., Pg. 16-17.

14. *L´exister que nous essayons d´approcher c´est l´œuvre même d´être qui ne peut s´exprimer par un substantif qui est verbe.* Emmanuel LEVINAS, *op. cit.* Pg. 26.

15. Vid. Ad REINHARDT, *Art-as-Art Dogma Part III* (1966), in: Barbara ROSE, *op. cit.* pgs. 63-68.

16. *Das Werk sein lassen, nennen wir die Bewahrung des Werkes: ... Do wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so Wesentlich es die Schasffenden braucht, so Wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend Werden. Wenn aber ein Werk die Bewahrenden nicht findet, night unmittelbar so findet, dass sie der im Werk geschehenden Warheit entsprechen, dann heisst dies keineswegs, das Werk sei auch Werk ohne die Bewahrenden. ... Das Weise der rechten Bewahrungdes Werkes wind erst und allein durch das Werk selbst mitgeschaffen und vorgezeichnet.... Zum Geschaffensein des Werkes gehören ebenso wesentlich wie die Scaffenden auch die Bewahrenden.* Martin HEIDDEGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit. pgs. 67-72.

Entrevista
Francesco Venezia

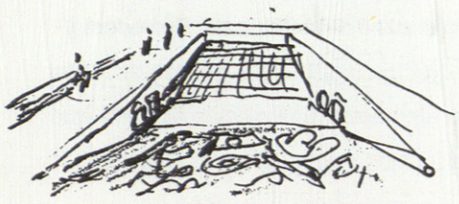
Entrevista realizada por Sara de la Mata,
con la colaboración de Manuel Serrano

Francesco Venezia, es uno de los arquitectos italianos más interesantes de la actualidad, tanto por su participación en numerosos concursos y exposiciones, como por sus obras, proyectos y escritos.

Su Arquitectura no tiene prisa, capaz de perseverar obstinadamente sobre un mismo concepto durante muchos años...

Define su trabajo como *proceso constructivo en el mundo de las ideas,* donde cada edificio plantea nuevas preguntas respecto a las soluciones ya aportadas. Gusta de abandonar sus creaciones a la erosión lenta e inexorable de la naturaleza y de los aparatos del hombre. Su actividad docente difunde y refuerza su aproximación a la obra de Arquitectura.

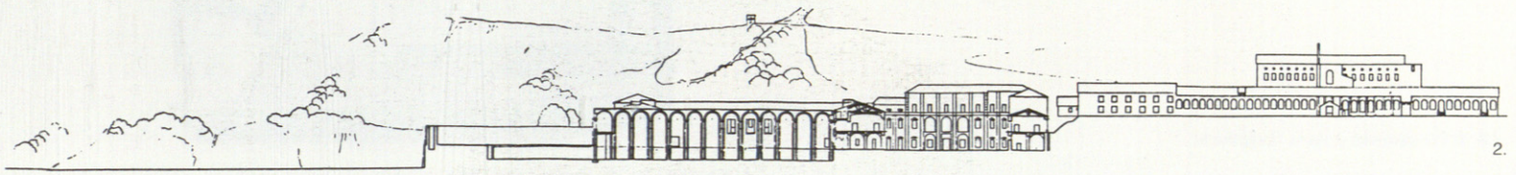




1.

Arquitectura: Su acercamiento a la teoría y práctica de la arquitectura proviene de una formación académica tradicional en la arquitectura italiana...

F.V.: Yo estudié en Nápoles, en los años sesenta. Era un momento de gran ausencia cultural. Luego viví la época desgraciada del deslumbramiento de las energías alternativas, tan desastroso para nuestra disciplina... ¡La arquitectura como máquina!...



2.

1,3. Teatro al aire libre. Salemi.

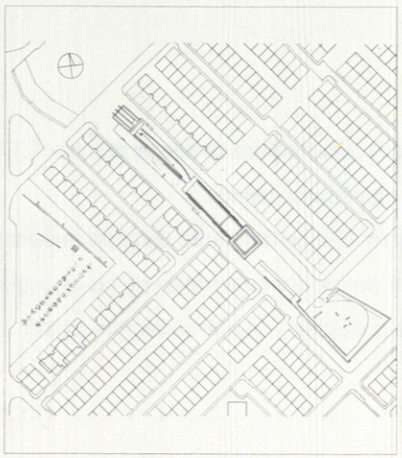
2. Ordenación del recinto de S. Leucio.

Arquitectura: Algo característico en su obra es su inspiración en la naturaleza y la relación establecida con el entorno mediante el lenguaje de la contraposición. No hay mímesis, ni meras referencias lingüísticas.

F.V.: Uno de los aspectos más importantes y equívocos de la arquitectura, es la relación con el lugar. Un proyecto bien incardinado parece que hubiera existido siempre . Pero los lugares han sido *violados* a pesar de las actuales tendencias ambientalistas. Cuando un edificio se termina, el medio recibe de él un enérgico impulso, y la bondad del conjunto depende de la fuerza de la idea. Después, se desencadenarán los contraataques de una guerra entre el lugar y la idea. Si los contendientes son ambos fuertes, el resultado es una perfecta unión, una realidad integrada e indisociable. Normalmente, pienso primero en la *idea* descontextualizada y espero una ocasión para poder trabajar en torno a ella...



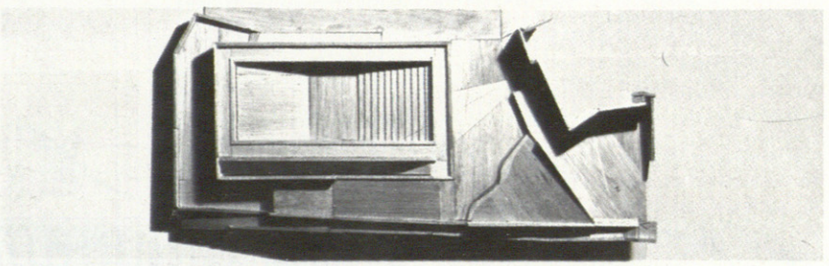
3.



4.

Arquitectura: Resulta difícil, sin embargo, descontextualizar la idea en proyectos como S. Leucio o Salemi que evocan la memoria del propio lugar...

F.V.: San Leucio nació del discurso del agua, del hilo subterráneo del Condotto Carolino, que termina bajo el patio del edificio del Belvedere y reaparece a varios kilómetros. El proyecto completa el recorrido del agua. Nace del lugar y en él encuentra los elementos: una piscina hipóstila que transforma el patio en un mundo de reflejos y penumbra y un pasadizo quebrado.



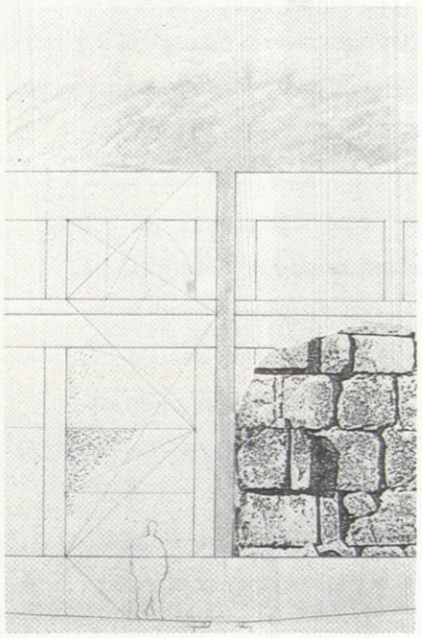
5.

4,6,10,11. Jardines y plaza. Salaparuta.

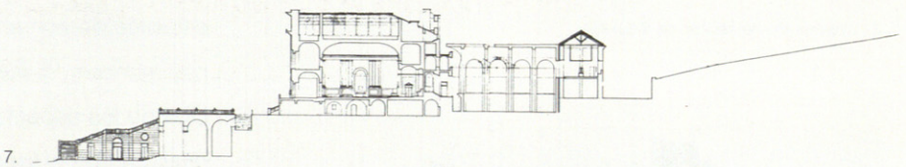
5. Teatro al aire libre. Salemi.

7,8. San Lencio.

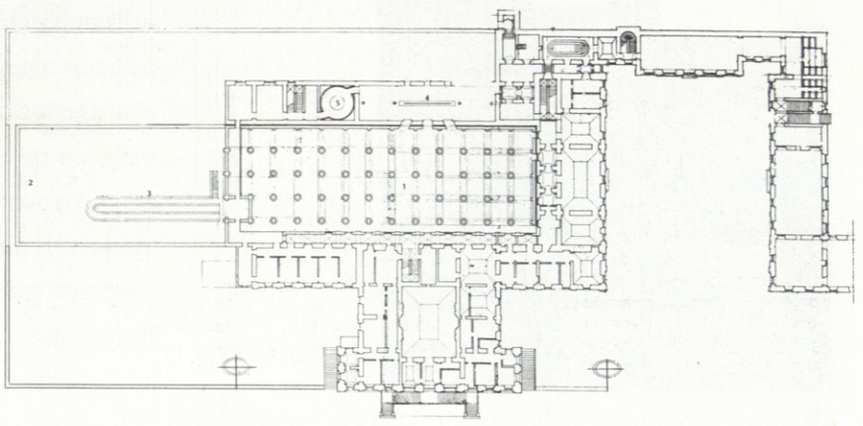
El teatro de Salemi es la evocación nostálgica del Convento del Carmine, destruido por un terremoto que asoló la ciudad en 1968. El recuerdo de sus molduras y fragmentos recompone el vacío cerrado. Todos los elementos se unen en la escena del teatro.



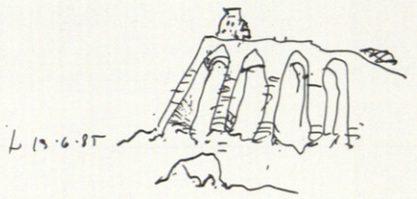
6.

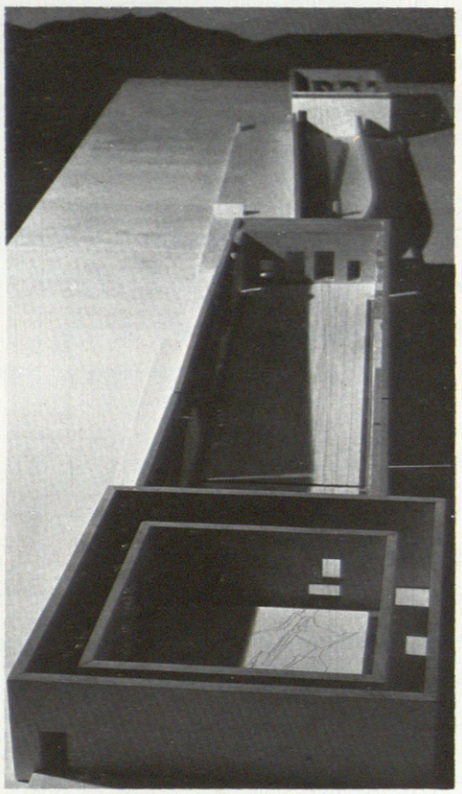


7.



8.





9.

Arquitectura: Sin embargo, la inspiración en Salaparuta responde, tal vez, a un mayor simbolismo conceptual...

F.V.: En Salaparuta el recuerdo de un cuerpo humano tendido sobre el suelo, dictó la forma del edificio.

Predomina la abstracción y la geometría. Pero el concepto de la tierra violada está nuevamente presente. ¡La plaza erosionada por la tierra!...

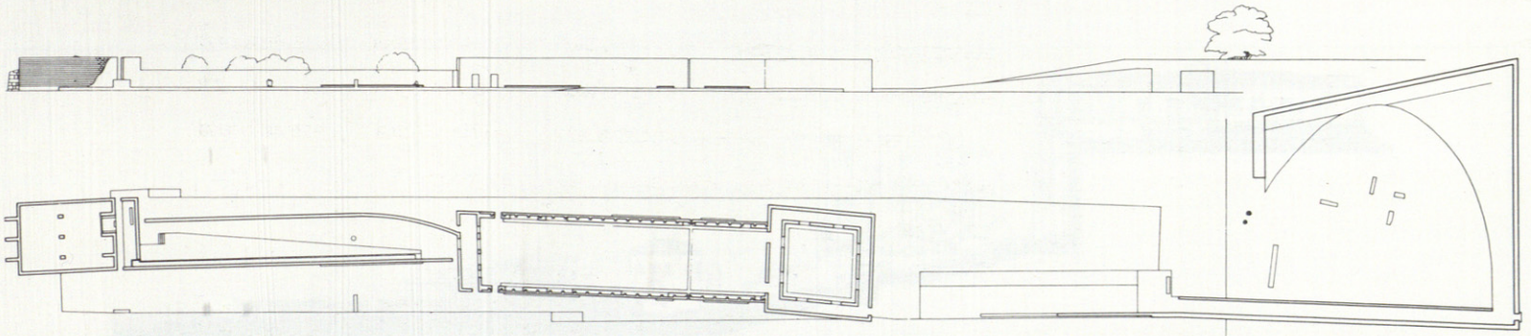
Cada proyecto se basa en una idea, renunciando a cosas que van apareciendo como tentaciones. Este es el punto de partida, un lenguaje común a todo mi trabajo.

Pero el procedimiento de formación no es lineal. La simplicidad final es una difícil conquista en medio de las incertidumbres. Este es el problema; encontrar los medios precisos para acentuar su radicalidad.

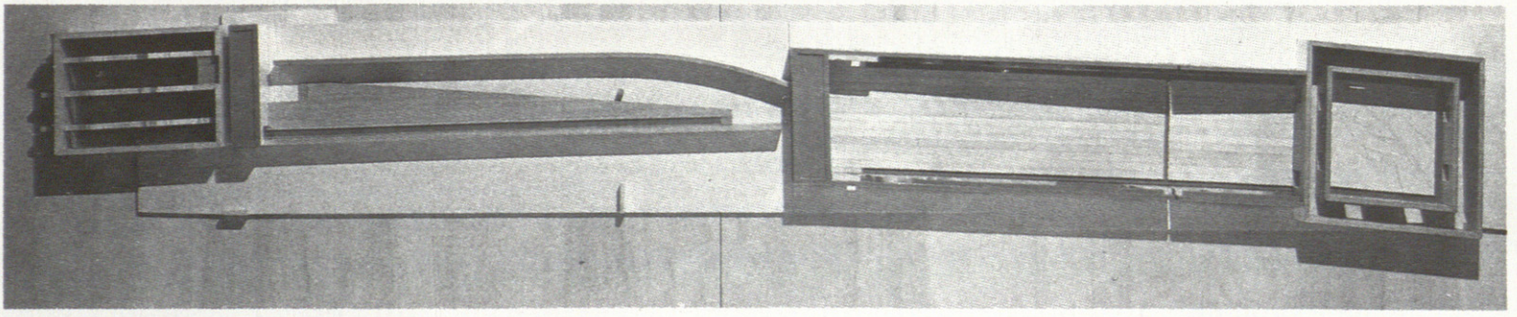
El Ayuntamiento de Taurano, por ejemplo, es un fragmento gigantesco que se sumerge en el campo, entre las casas y monumentos.

De un lado, aparece el valle, del otro, planos y volúmenes que se reflejan en el agua de la plaza.

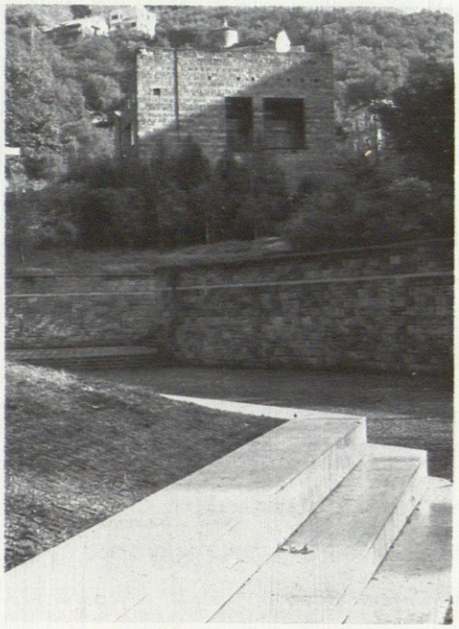
La casa en L tiene la característica propia de los parajes naturales, la condición de mirador entre el castillo y el valle.



10.



11.



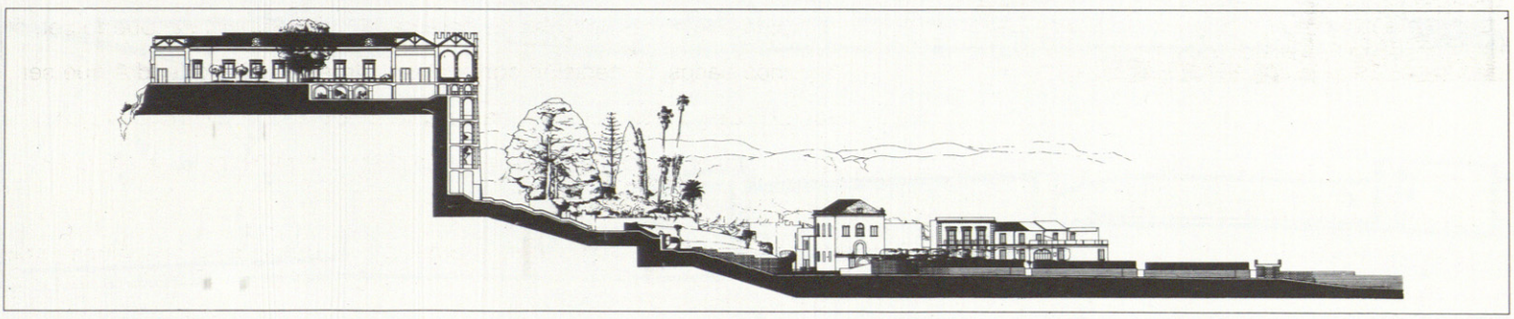
12..

Arquitectura: Una de las intervenciones más radicales, la Plaza de Lauro, inmersa en el entorno tradicional del pequeño pueblo, y cargada de referencias históricas comunes a la plaza italiana, supuso la introducción de un lenguaje de transformación.

¿Qué reacción produjo?...

F.V.: Al principio mala, pero sucedió un hecho curioso. Había alterado la orografía, y partes de la plaza quedaban elevadas sobre el suelo. Esto parecía imponer una violencia al lugar y fue debatido con energía. Luego, resultó ser una medida adecuada para determinar el sentido de la cavidad, tan importante en una plaza.

En mi trabajo, el choque mayor con la opinión pública, se ha producido por la altura de las cosas. Hoy se tiene miedo a la verticalidad; hemos sido educados por la arquitectura de los años sesenta, bidimensional, arquitectura de pabellón. Se ha debilitado la relación altura- base. Por ejemplo, en el concurso de Regensburg, el jurado consideró mi proyecto muy arrogante porque no era humilde, respecto al contexto. ¡Como si la arquitectura fuera una cuestión de humildad!...



13.

Lo mismo ocurrió en Viena, en el concurso de la Messepalast, también allí se consideró el edificio demasiado alto. Hacía falta cerrar la Plaza María Teresa, los grandes edificios de Semper que se comen todo.

12,13,15. Plaza de Lauro.

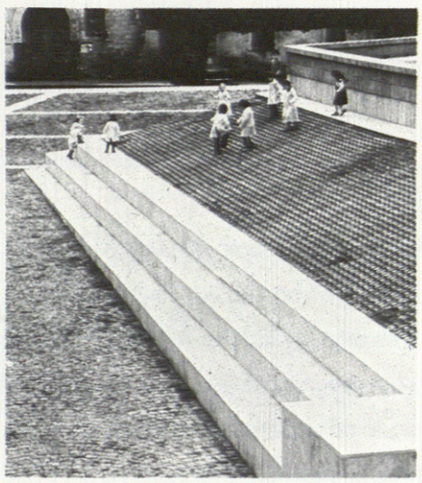
14,16. Casa en L. Lauro.



14.

Tuve la satisfacción de que mi edificio y el de Rafael Moneo, tuvieran la misma altura -cuarenta metros-, excepto las torres, que, en mi caso, eran dos cuerpos añadidos. Ambos se consideraron demasiado arrogantes en el escenario de la ciudad. Esto está destruyendo muchos cascos históricos, esa actitud de falsa humildad respecto a la arquitectura antigua,poniéndose a sus pies asumiendo posiciones de parásito. Es la herencia de los tejidos vastos y bajos que invaden el contexto. Se ha desprovisto al edificio de su presencia, su fuerza...

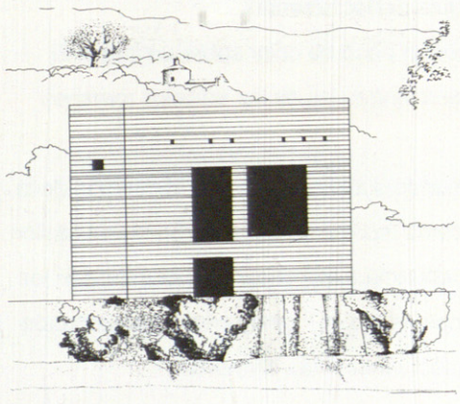
Arquitectura: La poética de ciertas soluciones, hace pensar en un discurso subjetivo, alejado de imposiciones ideológicas. Ese lenguaje del silencio, de mínimos fuertemente expresivos, perfila una búsqueda sólida en el propio material, en las proporciones y en la forma...



15.

F.V.: Las proporciones constituyen para mí una auténtica obsesión. Una buena proporción perdona muchos errores constructivos y no a la inversa. Es una variable clásica que salvaguarda el éxito del proyecto.
Siempre he querido resaltar el *carácter* de la Arquitectura más que ensayar soluciones superficiales. El edificio puede no ser bello, pero debe tener carácter propio, dado por la fealdad o por la belleza. Se puede hacer un edificio lacónico, mudo, que no establezca diálogo, y también eso es una prueba de carácter. El que sea obtuso puede ser, en algunos casos, la decisión correcta, en otros, el edificio tendrá que ser locuaz. Desgraciadamente, ha desaparecido el control riguroso de la proporción y la luz. No hay buena arquitectura sin adecuada relación entre estas dos componentes.

Arquitectura: La luz cambiante que recorre la arquitectura definida en ocasiones como negativo de la materia...



16.

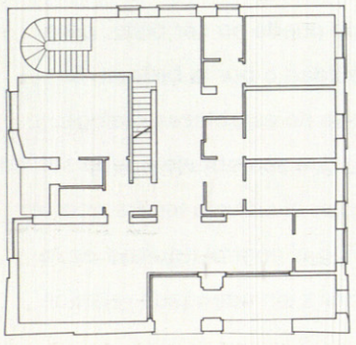
F.V.: La luz ha sido un parámetro fundamental en toda la historia de la arquitectura y no ha dejado de serlo en la cultura moderna. Por ejemplo, el Museo de Gibellina Nouva, es, en esencia, un vacío rodeado de muros, lo inmaterial frente a la materia. El interior pétreo, y frente al cascarón blanco exterior. Las líneas de luz juegan con masas ocultas en el patio de piedra. Es el momento más sensible de la arquitectura...



17.

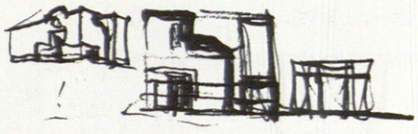
17,18. Casa en L. Lauro.

19. Ayuntamiento de Lauro.



18.





19.

El pequeño jardín de Gibellina, sin embargo, es un edificio inacabado, que se transforma en jardín gracias al juego de luces y sombras. Al exterior fajas de cemento contraponen el revestimiento interior de arenisca amarilla.

Arquitectura: Los diferentes materiales son experimentados como fenómenos táctiles, como instrumentos en la expresión arquitectónica. El lenguaje se define mediante un mudo encuentro de contrastes, de fuerte carga poética. Lejos de las modas se experimenta con materiales tradicionales, como la piedra, en un momento de transformación tecnológica de los procesos constructivos...

F.V.: La piedra es uno de los materiales más extraordinarios que ha definido la arquitectura durante cuarenta siglos.

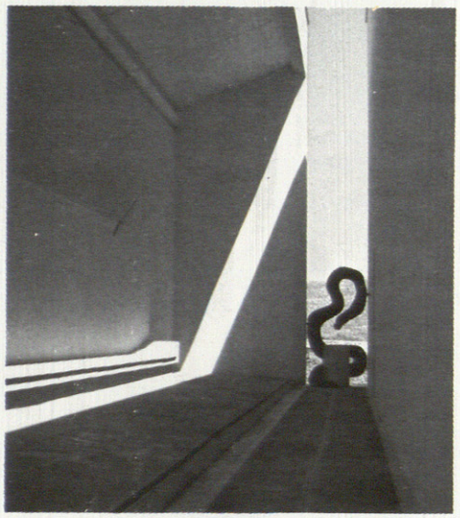
Pero la idea de arquitectura de piedra ha sido usada en los últimos años como contraposición a una arquitectura moderna.

Igualmente, el uso del acero, hoy ha retrocedido respecto a la ingeniería del siglo pasado. Gran parte de los arquitectos que trabajan con hierro no saben lo que les permite hacer. La cuestión no es usar el hierro en lugar de la piedra, es usar el hierro de manera moderna, y esto supone un conocimiento profundo del material. La modernidad debe ser signo de experiencia, de conocimiento, no el simple uso de algo de modo diferente al pasado.

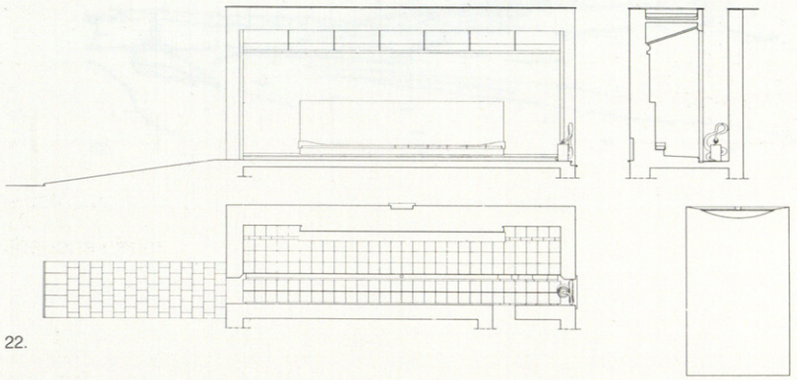
En la Villa Saboya me ha llamado la atención una cosa; la pintura se desprende. Me pregunto ¿qué ha pasado? ¿cómo es posible que una estructura tan refinada no consiga mantener juntos la aleación metálica y la pintura cuando en el XIX se conseguía perfectamente?...

Hoy no somos capaces de mantener un poco de color sobre un metal. El enfoscado de la Villa Saboya se cae mientras los de los edificios romanos perduran veinte siglos.

Arquitectura: Vd. ha elaborado un discurso del mundo subterráneo como afirmación de la modernidad, del arte de construir como técnica de excavar. Su investigación sobre la obra de Le Corbusier o la renuncia a identificar la evolución con los avances técnicos pueden ser algunos aspectos... ¿Hay en esta abstracción encuentros con el pensamiento intelectual de otras disciplinas?...



20.



22.

20,21,22. Museo en Gibellina.



21.

F.V.: El mundo de lo subterráneo es contrario a la abstracción o a la geometría y es, en términos precisos, una cuestión de modernidad.

No creo que las disciplinas extrañas a la arquitectura puedan ayudar mucho al arquitecto. La habilidad depende del conocimiento de nuestra disciplina.

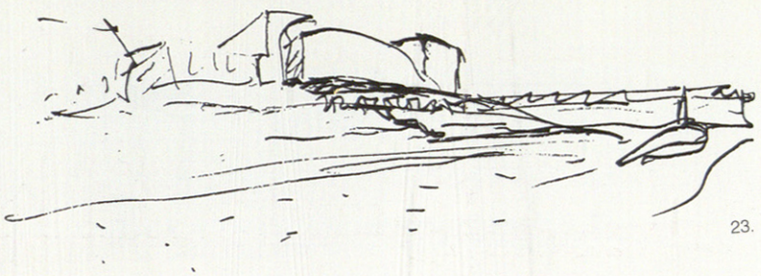
Encontré un ensayo filosófico de Heidegger sobre el abandono, que sostiene esta misma tesis: *es signo de modernidad poder adoptar un camino y renunciar a él.*

Esta es la estrategia de Le Corbusier, y no es casual que Heidegger escribiera esto en los años cincuenta, los mismos años en que Le Corbusier ensayaba ese movimiento de péndulo que oscilaba entre posiciones aparentemente conservadoras, como las bóvedas catalanas, y el mundo de la geometría superior del pabellón Philips.

La modernidad está en la capacidad de indagar y simultáneamente retraerse a las seducciones de llevar adelante aquello que pertenece a la tradición. Esta es una conquista moderna.

Ningún filósofo te ayuda a ser mejor arquitecto, si bien, puedes coincidir con su pensamiento. Yo cuento un episodio divertido de la serpiente de Gibellina. No quería esa serpiente, sino el cilindro de piedra. Terminado, vi que en el espacio que había entre él y el muro un niño podía caer y me dio miedo.

PUENTE Y AUDITORIO
Ratisbona



23.

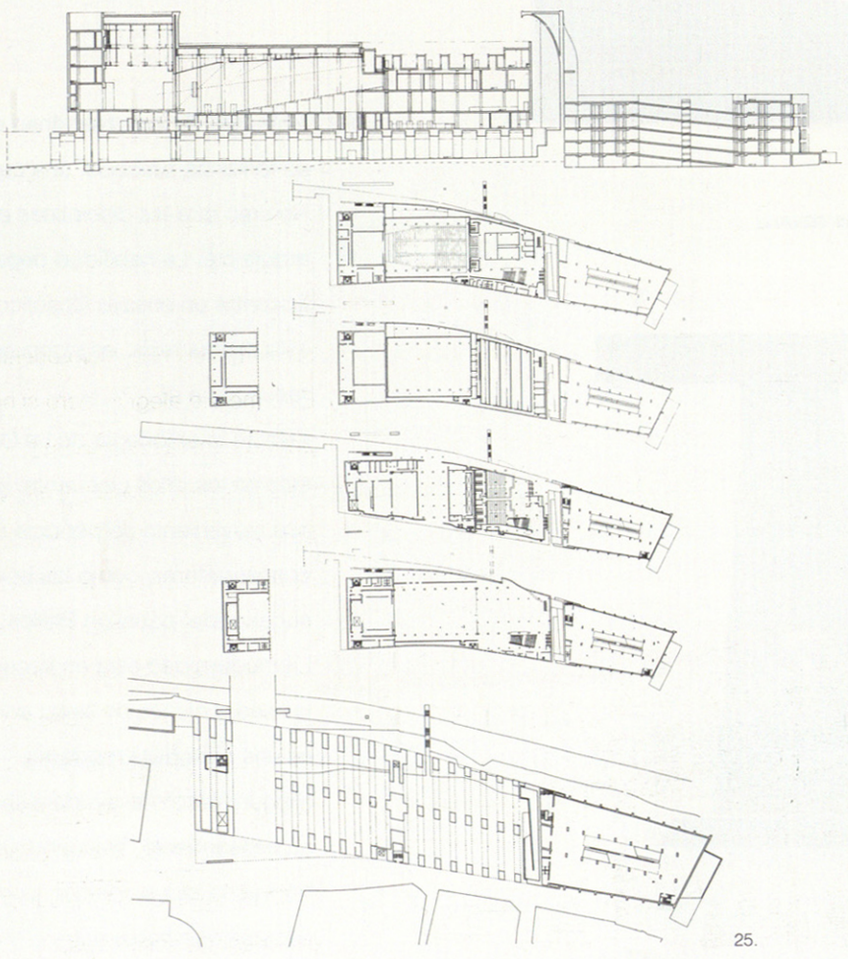
23,24. Croquis.

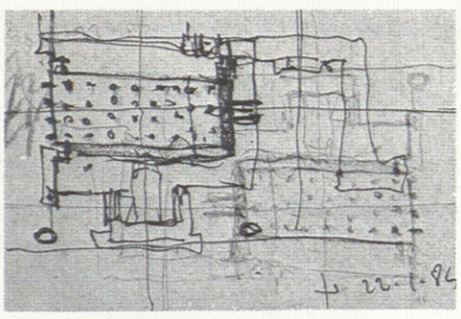
25. Planta.

26. Sección por el río.

27. Sección transversal.

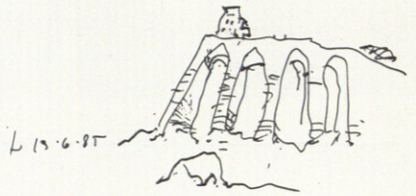
28. Vista de la maqueta.

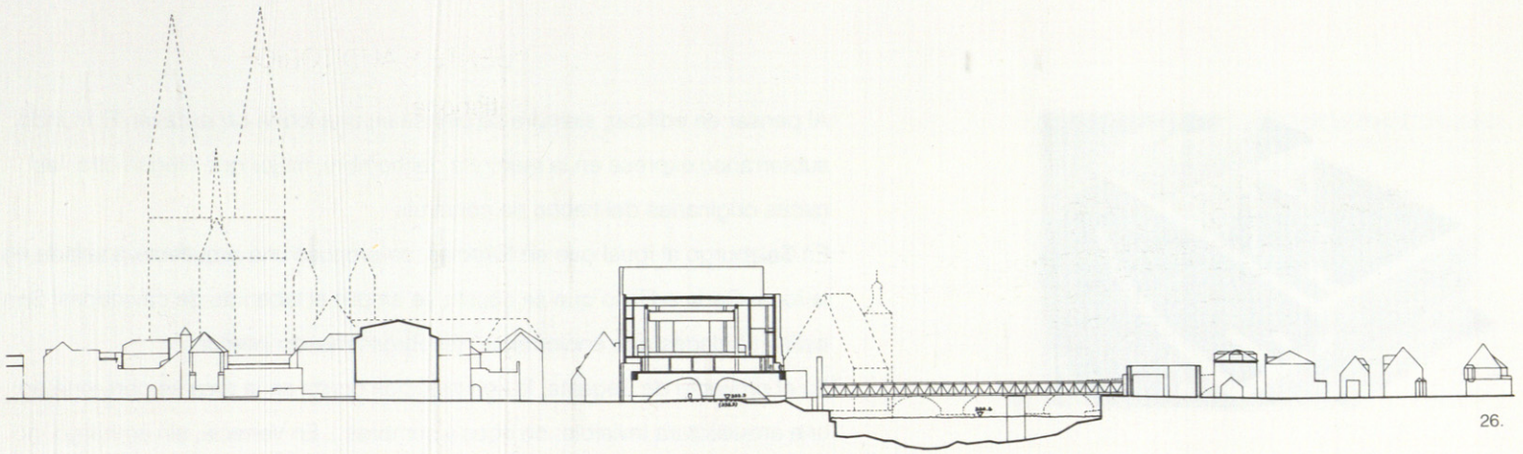




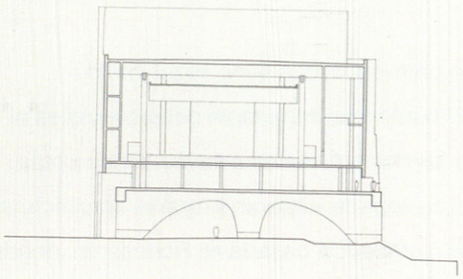
24.

25.

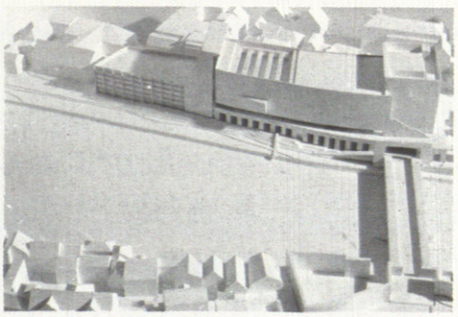




26.



27.



28.

Entonces surgió la necesidad de estrechar el hueco. ¡Fue un infierno.! En cierto momento nació la serpiente como forma libre frente a la dureza de las líneas, y pensé que podría tener la cabeza en la taza porque las serpientes brevan en las pozas.

Un día leyendo el Zaratustra de Nietsche, me sobrecogí con la descripción de esta imagen: *Vivía en mi gruta, con mi serpiente y esperábamos que el sol de la mañana entrara y nos tocara con su rayo* (hago la cita de memoria). Me dí cuenta de que la caverna era la cavidad, la serpiente estaba, y el hombre era yo.

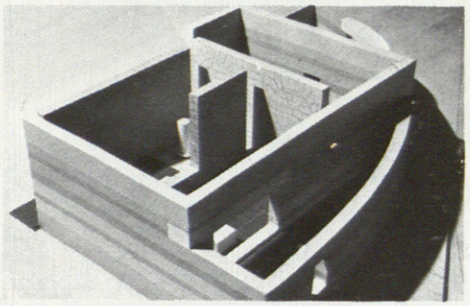
Había hecho el edificio orientado al Este y por la mañana entra un rayo de sol. Esto me dio alegría; pero si hubiera leído esa página antes de hacer Gibellina, probablemente no habría puesto nunca una serpiente en ese lugar.

Arquitectura: Pero la idea de caverna está presente en su obra y pensamiento.

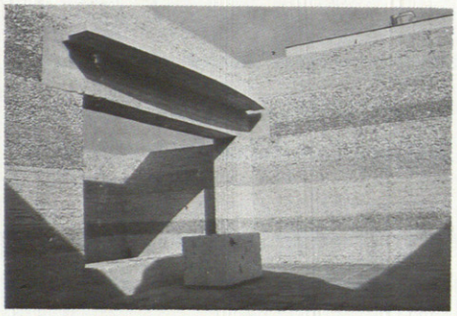
En el proyecto para Nápoles, se reproduce la penetración profunda y ancestral de la tierra a través de los cimientos...

F.V.: Es una constante esta idea de un mundo subterráneo como primera condición de la arquitectura. Me viene del amor al renacimiento, al Manierismo italiano. Por ejemplo, en el Palacio Vidoni, o en Palladio, o en el mismo Giullio Romano, se enfatiza constantemente la idea de un palacio que se apoya.

Schinkel, en el proyecto para el Palacio de Crimea, pone el Museo en una gruta artificial de piedra, sobre la que se asienta el verdadero palacio. Como buen académico ha heredado la esencia de la cultura occidental, y reúne las experiencias anteriores.



29.



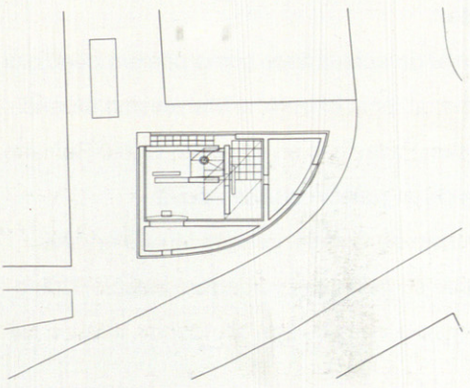
30.

29. Jardín en Gibellina. Maqueta.

30. Detalle de interior.

31. Planta.

32. Croquis.



31.

Al pensar en edificar, siempre se piensa en una forma de excavar. El mundo subterráneo expresa en la memoria del hombre, mejor que ningún otro, las raíces originarias del hecho de construir.

En Salzburgo al igual que en Nápoles, se propuso una arquitectura tallada en la roca. Cada edificio que se construye amplía el laberinto de cavidades. Son bellas ciudades que encierran un tenebroso mundo interior.

En el proyecto de Segesta, la construcción oculta en la roca se convierte en una arquitectura invisible, de ecos y sombras... En Venecia, sin embargo, no fue posible excavar, incluso la cárcel está elevada.



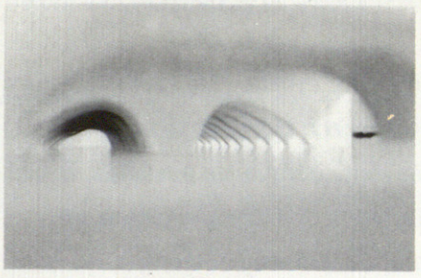
Arquitectura: Gibellina, podría entenderse como un ensayo tectónico que propone la síntesis de sistemas autónomos...

F.V.: El Museo de Gibellina es un edificio promiscuo, que tiene esqueleto de hormigón y envolvente de piedra. El punto más importante del proyecto es el encuentro de la expresión común a las dos soluciones a través de las juntas estructurales. Esos grandes golpes de espada, separan lo que la arquitectura de piedra no puede separar. Es una experiencia basada en Ronchamp, donde Le Corbusier llega a hacer compatible un muro de piedra y la estructura de hormigón, recurriendo a la presencia de juntas que hacen autónomos los cuerpos del edificio. ¡Una coexistencia al filo de lo imposible!...

Arquitectura: Pero, precisamente es Ronchamp la obra de Le Corbusier más escenográfica, menos sincera en la búsqueda de esa belleza final tan perseguida...

F.V.: Es una mentira conscientemente expresada, una mentira compuesta. ¿Cuál es la lección de Le Corbusier? No es usar la cáscara de Ronchamp, sino el gran encofrado que llena de empedrado suelto un gran vacío.

No se es más moderno usando el acero que el barro, ni a la inversa. Yo recojo la enseñanza de la *idea* de Le Corbusier, no del lenguaje. Mi edificio no tiene ningún elemento que recuerde a Ronchamp pero la *mentira*, la *incompatibilidad* expresada de dos estructuras, está fuertemente recogida...

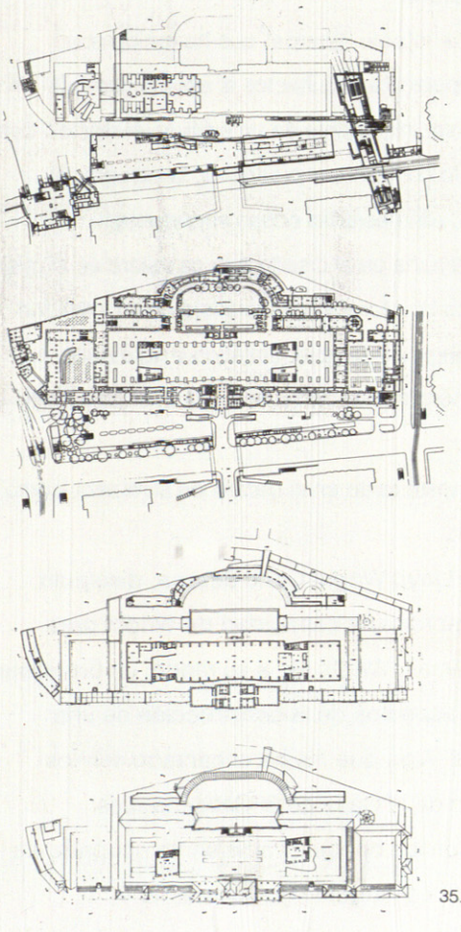


33.

33. Viena. Messeplast. Maqueta.

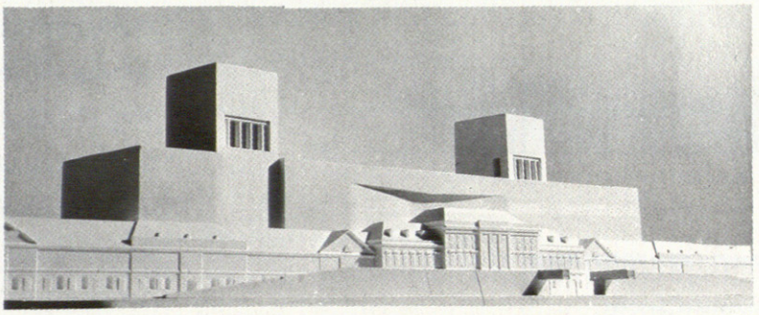
34. Viena. Messeplast. Maqueta.

35. Plantas.



35.

Arquitectura: La abstracción del salto en intervenciones urbanas, como Messina o Donaumark, conduce tal vez una mayor depuración en los resultados...



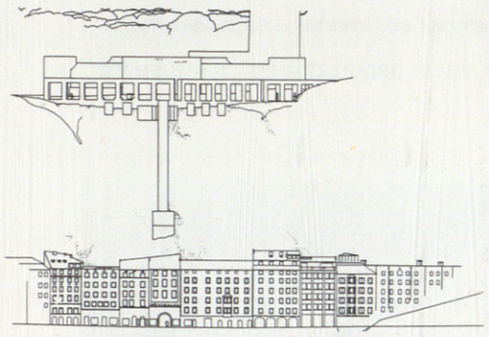
34.

F.V.: El concurso para el Puente y Auditorio en el Donaumarkt, se situaba a lo largo del Danubio, en la antigua ciudad de Castra Regina. Se pedía un palacio para congresos, un puente para vehículos y peatones y la ordenación urbanística de las dos orillas.

Se erigió sobre un basamento, como un *esqueleto fósil* en una plaza abierta en la que penetraba el puente de hierro y la travesía de un edificio como extremo de puente.

No diferencio un edificio de 5x5 metros de un edificio de 500x500 metros como compromiso de calidad. Hace cinco años viví durante algunos días en el Palacio Real de Caserta y me llamó la atención que siendo un edificio mixto de piedra y ladrillo, no tuviera el aspecto que normalmente tienen los palacios de ladrillo, en los que las llagas están presentes en la imagen.

El caso extremo sería el ladrillo usado por Frank Lloyd Wright en el Imperial Hotel, que llega a crear un canal con la llaga hundida, muy dramatizada. El edificio de Caserta, revela, por el contrario, un carácter muy delicado. Es un edificio rosado, en el que no hay esa brutalidad. Un día vi a través del muro, cual era el secreto de ese palacio: los ladrillos tienen una cara ligeramente inclinada, la llaga tiene una sección triangular. En la fachada no hay aristas, en Caserta se decidió construir un ladrillo especial, para obtener un cierto efecto, ¿No se puso la misma atención fuera el edificio pequeño o grande?...



36.

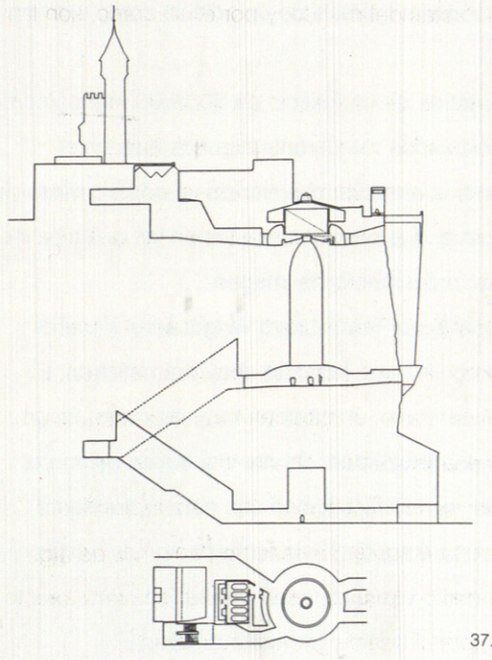
36. Salzburgo. Casino Winkler. Alzado.

37. Casino Winkler. Sección.

38. Casino Winkler. Croquis.

39. Museo en Gibellina. Croquis.

40. Museo en Gibellina. Planta y secciones.



37.

Arquitectura: Sin embargo, la síntesis obligada al operar a una mayor escala puede evitar el ensimismamiento en el detalle.

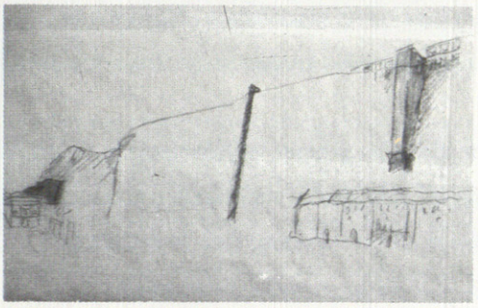
F.V.: Llegamos al terrible discurso del cambio de escala... No existe la escala urbana,la escala arquitectónica. Si te conozco bien y te veo a 100 metros de distancia, te reconozco sin verte, porque las pestañas, la piel, las veo sin verlas. La cúpula de Santa María de Fiore y la cúpula de Miguel Angel vistas a 10 kms. de distancia son muy diferentes una de la otra, por sus llagas. No se ven, pero se sienten. No existe *escala de cerca* y *escala urbana*. Si subimos a los tejados de los grandes edificios encontramos gran riqueza de detalles. El compromiso no debe estar nunca ligado al detalle por el detalle, sino al campo óptico, y paradójicamente, cuanto mayor sea la distancia, mayor debe ser la fuerza definida por la arquitectura.

En Italia hemos tenido una figura notable, Scarpa, que ha tenido una influencia muy negativa. Ha empujado a arquitectos al detalle como fin en sí mismo. Un picaporte puede no ser importante en un edificio, si decido que no lo sea. Con Scarpa, sucede lo contrario, el picaporte, la bisagra, el pavimento, todo es importante... ¡demasiadas cosas importantes!

Es necesaria la jerarquía. Hoy la ruina es el diseño que se valora en sí mismo. El preciosismo del elemento y no la valoración del edificio en su totalidad. Puedo decidir que un edificio tenga un carácter sintético y no detallo, no porque no ame el detalle, sino porque éste no es útil para la expresión de su carácter...

Arquitectura: Tal vez, la lección de Scarpa no esté tanto en el detalle en sí mismo, como en la expresión libre de su creación.

F.V.: Se hace siempre un eje Frank Lloyd Wright-Carlo Scarpa, discípulo, como si Scarpa tuviera la extraordinaria capacidad de Wright para encontrar soluciones refinadísimas. Wright es, a su modo, un brutalista, una persona que resuelve los aspectos de la construcción de una manera inmediata, muy simple. Algo que me ha encantado son los portarrollos de papel higiénico de la Casa de la Cascada. Las verdaderas joyas de la casa son los baños y nadie se ha ocupado de ellos. Son el verdadero secreto, conseguido con una tabla y



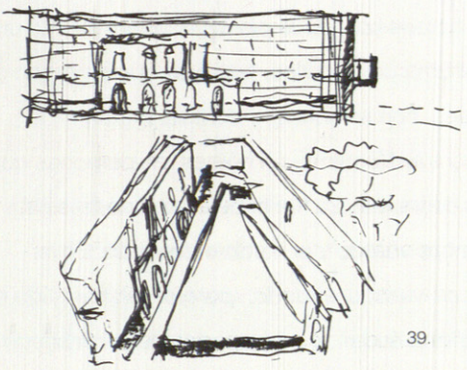
38.

un palo a través de dos agujeros. Un objeto primitivo, pero extraordinario. La grandeza de los utensilios está en su esencia, no en valores añadidos. Los discípulos de Carlo Scarpa han asumido un exceso de elaboración.

Arquitectura: Se ha hablado de Vd. no sólo como profesional de la práctica, sino como teórico de las ideas...

F.V.: El proceso de interiorización es fundamental en el pensamiento arquitectónico. Yo querría escribir menos y construir más, aunque la evolución debe ser paralela. Pero debo decir que le doy gran importancia a la palabra. La palabra se fija en la mente, mucho más que un edificio, tiene la capacidad de abrir los ojos ante un problema, y hacer brotar una idea. Esto me mantiene en la enseñanza. Aunque no me gusta enseñar, lo hago con agrado porque creo que se transmiten vivencias y conocimientos importantes.

En el fondo, hablar de las propias ideas ayuda a clarificarte a tí mismo, y eso es positivo para el que enseña. La transmisión es mutua.



39.

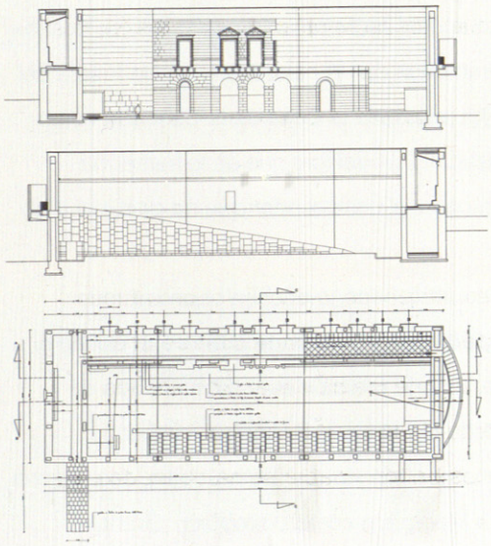
Arquitectura: En este momento está elaborando un análisis en torno a elementos paradigmáticos de la arquitectura del presente siglo, como la Casa Malaparte de A. Libera, la Casa de la Cascada de Wright...

F.V.: Se dice que son, las casas más bonitas del mundo, y por el contrario, son las casas más terribles.

Estoy de acuerdo con Hedjuk que define la casa de Libera como una arquitectura precristiana, que produce horror por la incomunicación. Produce horror aún cuando surge en un lugar extraordinario, pero no hay nada de humano, de doméstico, sino esa escisión feroz... y alto contenido simbólico.

Las dos surgen en lugares inhabitables, precedidos por el ruido ensordecedor del agua. Fallingwater me ha hecho recordar la película de Herzog, la llegada al castillo de Nosferatu. Se bordea un torrente impetuoso y, poco a poco, se entra en un mundo extraño.

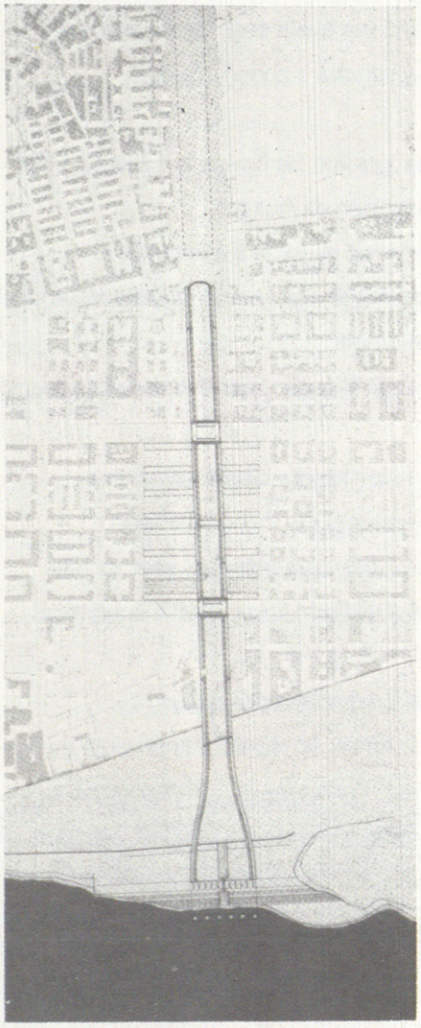
La decoración recuerda a una tumba etrusca, las camas, los libros, las ánforas para el vino y el perfume. Se tiene una sensación de horror, de algo que no ha sido pensado para su uso cotidiano, incluso el olor a muerte es común.



40.



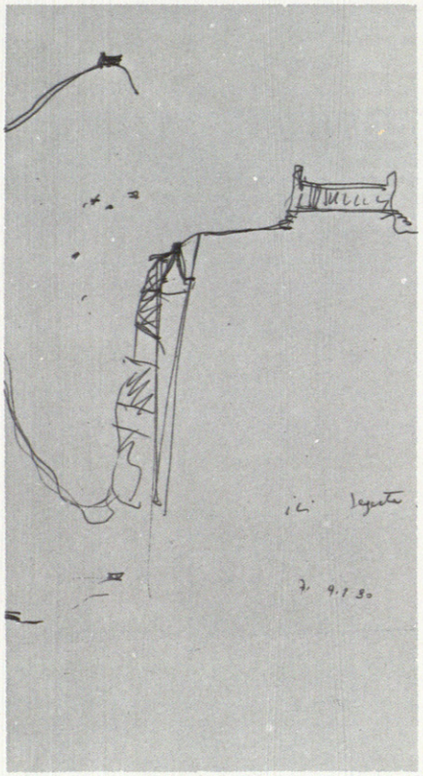
41.



42.

Arquitectura: Tal vez no hayan sido nunca entendidas como respuesta a un programa doméstico, sino como espacios experimentales en que se generan otro tipo de relaciones...

F.V.: Lo que importa es la relación dramática con el lugar, la vida heroica, no la vida doméstica. En la Casa de la Cascada, el momento importante es cuando se está desnudo sobre las rocas mojándose con el agua. Todo lo demás se convierte en un infierno, dormir es un infierno, el ruido, el estruendo, la humedad, los mosquitos... Solamente un héroe puede vivir en ese lugar.
Comparo la Casa de Malaparte y la Casa de la Cascada, con los baños misteriosos De Chirico. Los baños misteriosos son el mayor ultraje que el arte hace, ante la imposibilidad de ser héroes hoy. ¿Qué pinta De Chirico? Pinta una serie de hombres desnudos en bañeras con ladrillos, hombres que emergen de un agua fingida. Hombres burgueses, con sombrero, y corbata entran en la cabina para perder sus vestiduras y transformarse en héroes, en personas que tiene una relación con el agua y la desnudez. La ironía de estos cuadros está en el terrible contraste entre el hombre vestido y el hombre desnudo. En la Casa Malaparte, ves a *Michel Piccoli* vestido, sudado, -porque estar vestido en el tejado de la Casa Malaparte significa sudar-, y no se puede llegar desnudo a esa casa sin ser héroe homérico. En 1939 Curzio Malaparte llegaba con chaqueta y corbata a su casa y hacía realidad el lienzo de De Chirico, se desnudaba y la habitaba. Lo mismo ocurre en la Casa de la Cascada. Alfred Kaufmann abandonaba su oficina, con sus secretarias y llegaba allí, se quitaba la ropa y establecía una relación dramática con la naturaleza, con la fuerza del agua. ¡Y pensar que Zevi siempre ha mostrado la Casa de la Cascada como prototipo de la perfecta vida doméstica!... un edificio que es la tremenda negación. Yo por fin he amado esta casa, al comprender que no pertenece al mundo de la casa.
Wright pretendió que una famosa industria norteamericana especializada produjera los cristales de la Casa de la Cascada porque quería que desde el interior, el cristal fuera transparente. Es una posición muy diferente a la de Mies, que utiliza siempre entramados elementos que filtran el exterior.
Sobre la Casa Malaparte hay otra curiosa historia. La Saint Gobain, esa famosa fábrica italiana regaló los cristales a Malaparte como promoción. Grandes



43.

41,43,44. Segesta. El acceso al templo.

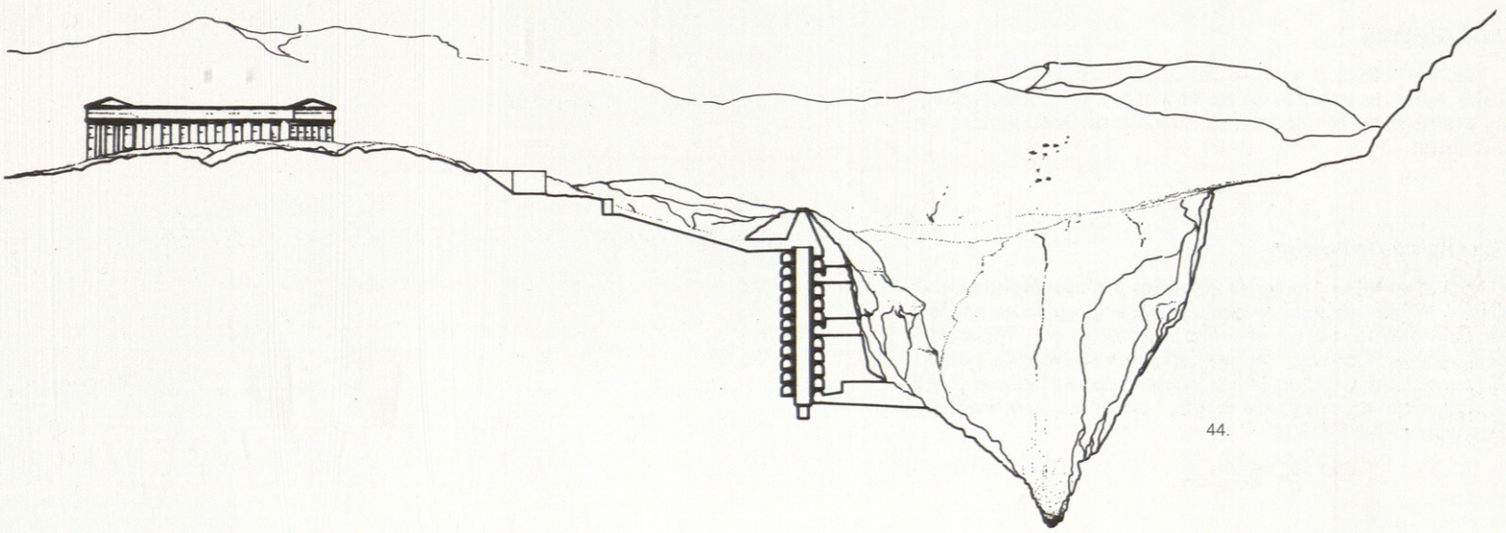
42. Manzana en Messina.

cristales sin carpintería que producen un efecto de acuario. En la planta de los invitados, los baños tenían las puertas de color transparente y dentro, si una persona pasaba, te veía perfectamente. No se sabía bien donde acaba la ocasión del material barato, donde empieza el sadismo que obligaba a los invitados a cumplir sus necesidades fisiológicas a la vista... pero, paradójicamente, encerrados.

Arquitectura: ¿Qué opina de las nuevas tendencias en torno a la Arquitectura de la deconstrucción, el postestructuralismo...

F.V.: Yo no creo en teorías, el constructivismo ya era algo extraño para mí. La arquitectura no necesita ser subrayada en el aspecto constructivo y tanto menos en el deconstructivo. No consigo imaginarme la arquitectura si no es como construcción. Por tanto *constructivismo* es una expresión absurda que connota lo que no se debe subrayar, convierte en hiperbólica la realidad misma y la enflaquece. Esto es una de las cosas en las que coincido con Aldo Rossi cuando afirma la importancia del dibujo. No podría imaginar mi formación sin Boullèe, estaría empobrecido. La cuestión es si el dibujo está a la altura de la idea. Boullèe, en ese sentido es extraordinario, sus dibujos son auténticas ideas. El templo del conocimiento, el de la gran cúpula, es la aseveración de la idea fundacional en la arquitectura, algo que te da fuerza. Nos preguntamos cómo lo habría realizado, Miguel Angel en San Giovanni dei Fiorentini.

Vivimos un momento de transición, muy caótico. Dudo de la utilidad de las ideas. Puede ser que dentro de unos años descubramos un nuevo horizonte en el que aparecerá alguien que, ya hoy, investiga acertadamente, en silencio, descubriéndose así un nuevo camino...



44.

Colaboradores en este número

Mariano Bayón Alvarez

Nacido en Madrid en 1942. Desde 1967, fecha del título de arquitecto por la E.T.S.A.M. desarrolla la actividad privada en los campos de arquitectura, urbanismo, investigación y diseño.

Es colaborador habitual de diversas publicaciones. Ha recibido el Premio Nacional de Arquitectura y el de Urbanismo; la Medalla de Oro de Europa Europa Nostra en tres ocasiones; Premio de Arquitectura del C.O.A.M. y Premio de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid.

Kenneth Frampton

Nacido en Working, Surrey, Inglaterra, en 1930. Graduado como arquitecto en la Architectural Association de Londres (1956), ha enseñado desde entonces en diversas universidades: Royal College of Art (Londres), Universidad de Princeton (New Jersey), Institute for Architecture and Urban Studies (New York). Es autor de gran número de libros y artículos, y fue fundador de la revista *Oppositions*. Es profesor de la Universidad de Columbia de Nueva York.

Angel González García

Nacido en Burgos en 1948. Licenciado en Filosofía y Letras, rama Historia del Arte, por la Universidad Complutense de Madrid. Doctor, por esta misma Universidad, es profesor titular del Departamento de Arte Moderno y Contemporáneo. En su faceta crítica, ha sido director de las páginas de arte de *El País* y en la actualidad es crítico de arte en *Cambio 16*. Recientemente ha publicado una monografía sobre Juan Navarro, junto con Juan J. Lahuerta.

José Quetglas

Nació en Mallorca en 1946, obtuvo el título de arquitecto en 1973. Autor de artículos de teoría y crítica de la arquitectura, es profesor de Historia en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

Félix Ruiz de la Puerta

Nacido en 1948. Doctor en Filosofía, profesor titulado de la E.T.S.A.M. Ha realizado diversas publicaciones sobre análisis filosóficos de obras de arquitectura. Ha impartido conferencias sobre arquitectura japonesa en diversos países. Diseñador de jardines *secos* japoneses. Actualmente es profesor de un curso de doctorado sobre arquitectura japonesa en la E.T.S.A.M.

GRAFICA: RAMON UBEDA. ILUSTRACION: CARMEN TREJO



targetti®

innovation & design in lighting

ILUMINACIÓN S.A.
Cromo, 120
08907 HOSPITALET DE LLOBREGAT
BARCELONA
Teléf. (93) 335 06 08 Fax 335 26 44

Show Room Barcelona:
Pasaje Marimón, 6
08021 BARCELONA
Teléf. (93) 201 12 89
Fax 202 11 04

ETCETERA

Barcelona:
MANBAR Via Augusta, 61

Bilbao:
REICA DISEÑO Alda. Mazarredo, 47

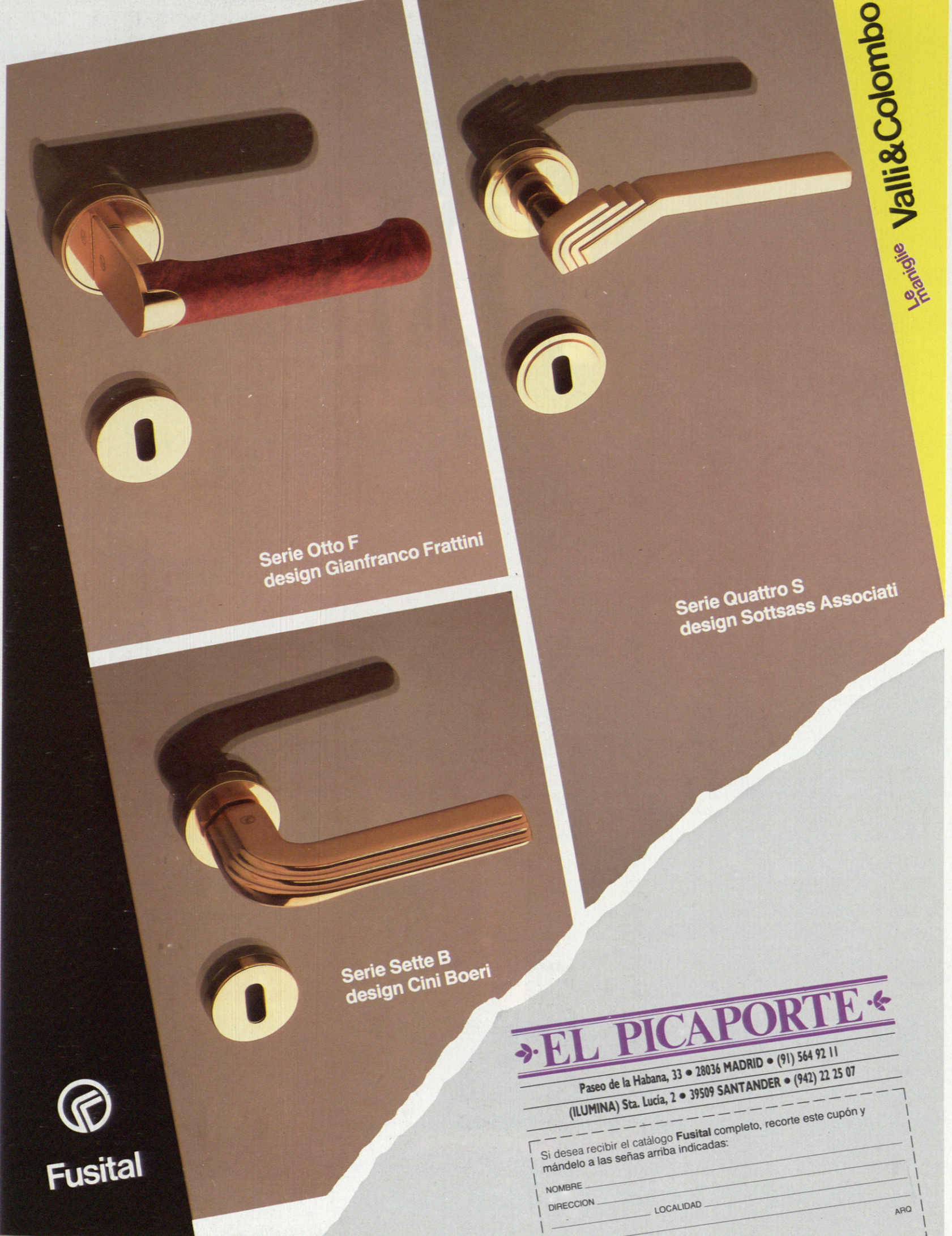
Lérida:
BURO Rambla Ferrán, 43

Madrid:
PUNTO DE ENCUENTRO Local 4323 - Mercado Puerta de Toledo

San Sebastián:
KEFREN Duque de Mandas, 27

Zaragoza:
LARA Benavente, 15

DRUPA



EL PICAPORTE

Paseo de la Habana, 33 • 28036 MADRID • (91) 564 92 11

(ILUMINA) Sta. Lucía, 2 • 39509 SANTANDER • (942) 22 25 07

Si desea recibir el catálogo **Fusital** completo, recorte este cupón y mándelo a las señas arriba indicadas:

NOMBRE

DIRECCION LOCALIDAD

ARQ

SISTEMAS

TDM

Espacios Técnicos con imagen



Santa Brigida, 51 - 28220 Majadahonda - Madrid

Tfn.: 91/638.87.11-638.87.96 - Fax.: 91/639.07.17

Estas son las nuevas sillas de Alemania.



La roja ya está ocupada. La volveremos a producir de nuevo para Usted. Obviamente integrando el sistema de apoyo activo. Pero antes de que se decida, infórmese del programa completo de MARTIN STOLL. Tenemos curiosidad por saber qué modelo va a ser el suyo.

MARTINSTOLL

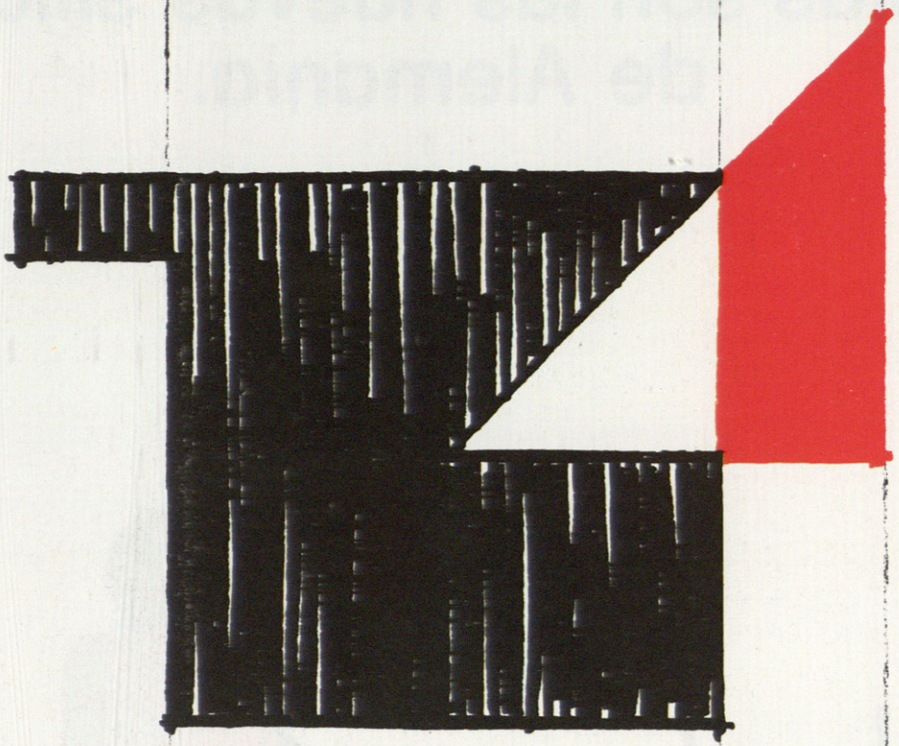
BIOK

Para una completa información:

BIOK, S. A. Barrio de Amute, s/n Tel. (943) 64 26 40. Fax. (943) 64 36 65. HONDARRIBIA (Guipúzcoa)

CARACTER

DISEÑO MADRID S.A.



coleccion diseños para oficinas

FERNANDEZ DE LA HOZ 21 · TLF 4476205 FAX 5931510 · 28010 MADRID

TERRAZA ROCA



Diseño puro. Cerámica pura. Líneas, colores y texturas. Diseño para el salón, el comedor, la cocina, la terraza y —claro— también para el baño. Cerámica al más alto nivel. La nueva colección Roca. Hay que conocerla.

Roca

Cerámica
...más allá del baño

La nueva colección de Cerámica Roca está ya en los Establecimientos Distribuidores Roca. Vaya a conocerla y recibirá una agradable sorpresa.

INSPIRACION

Ese sello personal que el talento creador imprime a cada obra.
Un elemento indispensable en todo proceso creativo.

Ahora, tómese con tranquilidad todo el tiempo que le haga falta a su inspiración.

Los Plotters Roland, ponen a su alcance la tecnología más avanzada del mercado, para resolver con calidad, precisión y rapidez el trabajo de dibujo rutinario, trazando sus ideas sin importar la urgencia o complejidad de su proyecto.

Roland le permite disfrutar de su tiempo más rentable, el de su inspiración.



Roland
DIGITAL GROUP

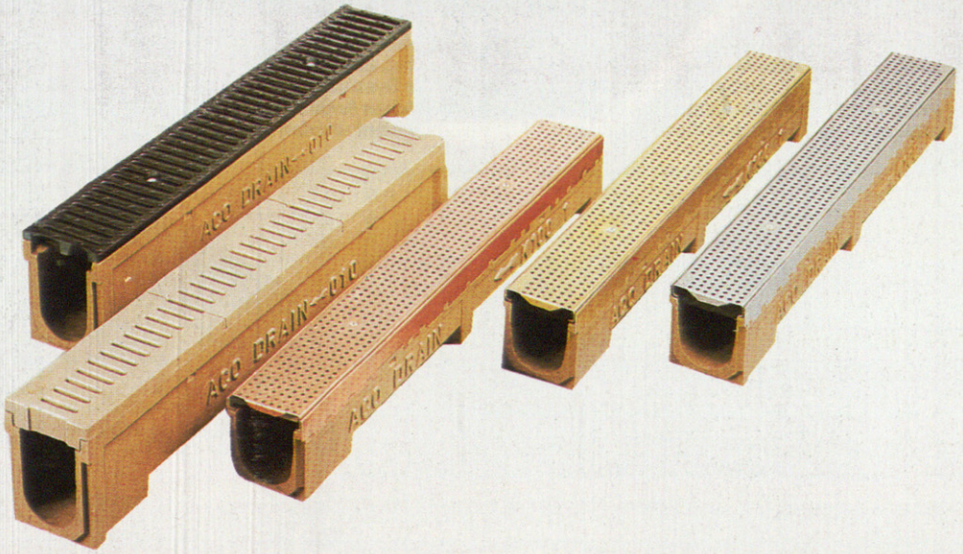
Los Plotters

Moyano Girard

C/ Bolivia, 239 - 08020 Barcelona - Tel. (93) 308 10 00 **ROLAND ELECTRONICS DE ESPAÑA, S.A.** Division informática

ACO DRAIN®

Canales para el drenaje de superficies con rejilla incorporada





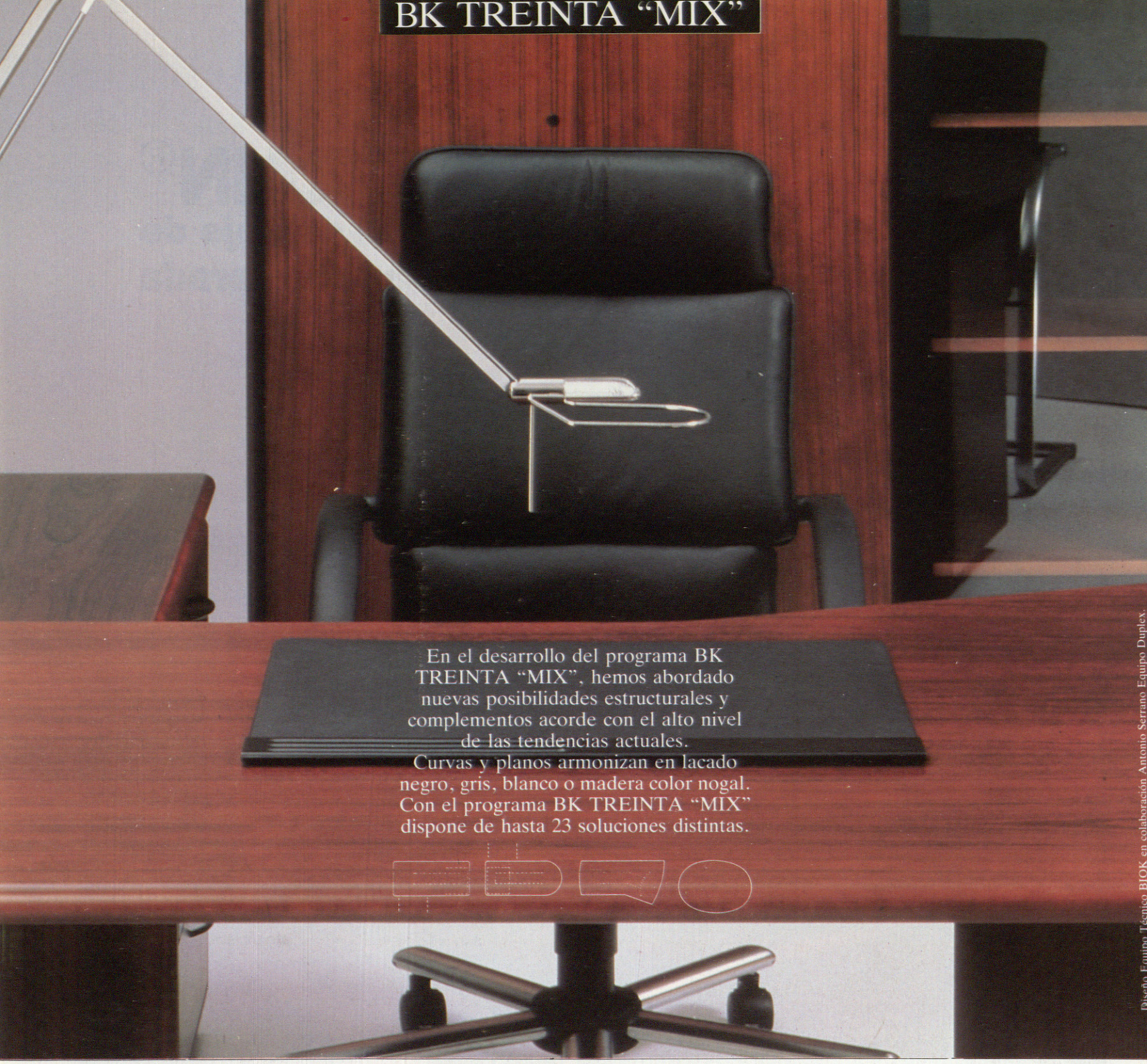
©ROLDOS S.A.

ACO PRODUCTOS POLIMEROS S.A.
Aragón 424 entlo. 3ª
08013 BARCELONA
Tel. (93) 246.50.01
Fax: (93) 246.56.03

PRODUCTOS POLIMEROS ®

ACO

BK TREINTA "MIX"



En el desarrollo del programa BK TREINTA "MIX", hemos abordado nuevas posibilidades estructurales y complementos acorde con el alto nivel de las tendencias actuales.
Curvas y planos armonizan en lacado negro, gris, blanco o madera color nogal.
Con el programa BK TREINTA "MIX" dispone de hasta 23 soluciones distintas.

Diseño Equipo Técnico BIOK en colaboración Antonio Serrano Equipo Duplex.

MADRID · Ramón y Cajal, 7. Tels. (91) 259 04 45-259 14 17 · La Vaguada-Madrid 2. Local A-14, Pta. Alta. Tel. (91) 730 19 92
BARCELONA · Gran Vía Corts Catalanes, 640. Tel. (93) 318 24 98
SAN SEBASTIAN · San Martín, 5. Tel. (943) 42 17 14
ZARAGOZA · Gran Vía, 17. Camino de Las Torres, 105. Tel. (976) 35 03 00
PARIS · CIDRAC - BIOK. 16, Rue Jean Baptiste Marty. Tel 43 969 100. CHARENTON.

BIOK
DIVISION OFICINAS

Barrio Amute, s/n. Tel. (943) 64 26 40. Fax (943) 64 36 65 HONDARRIBIA (Guipúzcoa)

Señor Empresario:

¿Conoce usted una empresa que le descubrirá un nuevo mundo para sus inversiones más allá del 92?



AHORRANDO ENERGIA.

Ha nacido EKO.

La nueva generación de vidrio aislante.

Un vidrio completamente nuevo.
Un vidrio de baja emisividad, fabricado con la más avanzada tecnología.
EKO, de Cristalería Española, refleja la energía calorífica conservando así el calor de la calefacción.
EKO permite economizar energía al impedir que el calor de un edificio escape al exterior.
Es una nueva generación de vidrio aislante.
La última y definitiva.

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.
SOLUCIONES DE VIDRIO

Si desea recibir más información, envíe este cupón al Centro de Información Técnica de Aplicaciones del Vidrio (CITAV). Paseo de la Castellana, 77. 28046 Madrid. Tel. (91) 397 21 19.

Nombre y Apellidos _____

_____

Profesión _____

Dirección _____

_____

Población _____ C.P. _____

A

Hilti no es una empresa más del sector. Es quien marca la pauta.



Y marcar la pauta no es más que el resultado lógico de haber demostrado durante muchos años y en todo el mundo, un profundo conocimiento de la profesión y un dominio absoluto en el desarrollo de la tecnología de fijación. Difícil de superar. Pero Hilti no sólo le ofrece una alta especialización e innovación tecnológica de sus productos. Hilti le ofrece además un valor añadido muy importante: su capacidad de servicio integral. A todos los niveles. Asesoramiento cualificado y adecuado a su caso. Asistencia técnica en distribución y reparación con repuestos originales. Y Centros de Servicio Hilti en todo el país.

Con Hilti usted se asegura la calidad de un líder y un servicio flexible, rápido y eficaz en el sector de la fijación.

Hilti Española, S.A.
Isla de Java, 35
28034 Madrid
Tel.: (91) 358 15 00

HILTI

Más servicio. Más valor.









Cerramientos KLEIN

herrajes para proyectar lo que quiera, **en cerramientos**



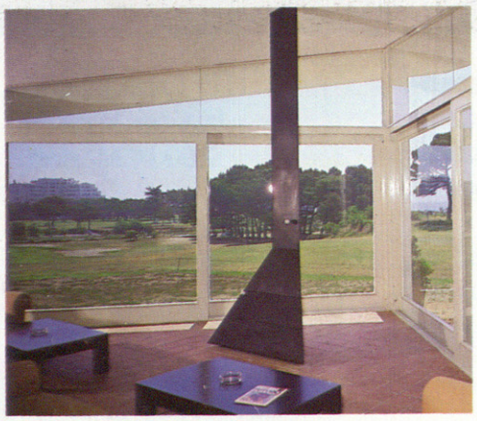






- **PERSIANAS**, de tantas hojas como pueda imaginar, guiadas, sin guiar...
- **VENTANAS y BALCONERAS**, de cerramiento hermético, batientes, oscilo-batientes, correderas, plegables, de formas variadas...





Si desea información completa, envíe el cupón a:
KLEIN ibérica s.a. - Escorial, 131-133 - 08024 BARCELONA,
o pídala por: **Tel. (93) 213 12 04 / FAX 214 15 06**

Nombre.....

Profesión.....

Domicilio.....

Población.....

Cód.Postal.....Tel. .....

Ponga láminas de betún elastómero DANOSA y descanse tranquilo.



Desde el primer momento.

Se acabaron para usted las preocupaciones.

Su **IMPERMEABILIZACION** no le dará ya más quebraderos de cabeza.

DANOSA tiene a su disposición láminas impermeabilizantes de betún elastómero para que usted descanse tranquilo.

Láminas de base asfáltica enriquecidas con caucho SBS que le proporcionan una elasticidad y una resistencia a los cambios climáticos y al envejecimiento no conocidas hasta ahora.

Descanse tranquilo desde el primer momento.

Láminas de betún elastómero con las más altas prestaciones

Su impermeabilización, con láminas de betún elastómero **DANOSA...** y descanse tranquilo.

AENOR Producto Certificado

INCE SELLO DE CALIDAD

danosa

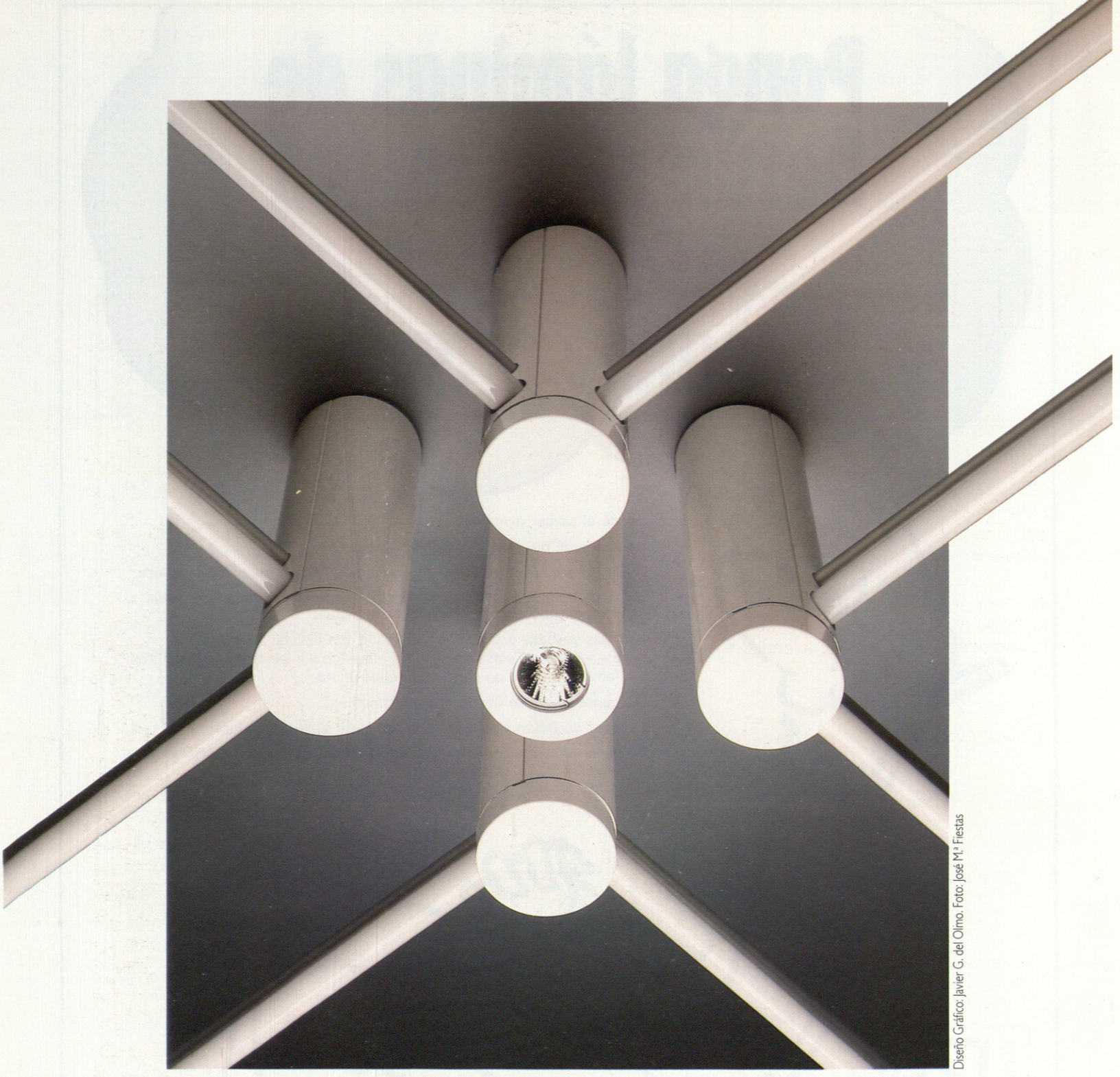
IMPERMEABILIZANTES

Domicilio Social y Factoría: Ctra. de Irún, km 18,700 - 28700 SAN SEBASTIAN DE LOS REYES (Madrid)
☎ (91) 652 56 00 - ✆ (91) 652 57 66 ⌕ DANOR-E 22869/45920

DELEGACIONES:

ANDALUCIA OCCIDENTAL: Polígono La Chaparrilla, Nave 29 - 41016 SEVILLA - ☎ (95) 451 83 11

CATALUÑA: Ava. de la Fama, 100 - Sector Industrial Almeda
08940 CORNELLA DE LLOBREGAT (Barcelona) - ☎ (93) 377 17 27 - ✆ (93) 377 57 55



Diseño Gráfico: Javier G. del Olmo. Foto: José M.ª Fiestas

A G A T A

Nuevo sistema de iluminación

Londres, 55
Teléfs. (91) 255 13 39 - 256 22 00
Telefax: (91) 245 04 50
28028 Madrid

Fábrica:
Avda. de la Metalurgia, 3
Teléfs. (985) 31 23 11 - 31 24 09
Télex: 87646 FONOTX-E
Telefax: (985) 31 38 54
33211 Gijón (España)

ORNALUX
sistemas de iluminación



SERIE HOTELLERIE

Inda España, S. A.
Azufre, 10 - Tel. (91) 656 64 30
Fax (91) 656 55 48
Torrejón de Ardoz - 28850 Madrid

Un baño bien equipado contribuye al éxito de un hotel porque hace más agradable la estancia de los clientes. Con este fin, INDA ha creado Hotellerie, la primera serie de accesorios de baño adaptada a las exigencias específicas de los hoteles. Las piezas, realizadas en latón cromado o acero inoxidable, ofrecen la máxima resistencia al desgaste y a la humedad. Y permiten una limpieza diaria más fácil y cómoda.











Si desea recibir información gratuita de nuestros productos:

— Accesorios y espejos INDA.
— Accesorios, espejos y mamparas VECA.
— Aparatos sanitarios C. DOLOMITE.
— Bañeras de hidromasaje BREAK.

Remítanos sus datos en el cupón adjunto.

Deseo recibir más información:

Empresa .....

Dirección .....

Provincia .....

Una tecnología de sistemas de primera linea.



La planta superior destaca del cuerpo del edificio como un puesto de mando. Las series de ventanas inclinadas proporcionan una panorámica poco común de la zona portuaria de Amsterdam. Los días – y el paso de las Estaciones – son siempre distintos. Cada imagen es totalmente única.

Bajo el techo de la Empresa Van der Lej Groep B.V., especializada en sistemas de protección térmica, cuyo atractivo edificio, en el centro de la zona portuaria de Amsterdam presentamos aquí, se agrupan 3 Compañías filiales: La primera, dedicada a la configuración de fachadas; la segunda especializada en el ámbito de la protección térmica y la tercera en el de la construcción en general.
La filosofía de esta Empresa y su ventaja frente a la competencia, se centra en ofrecer un máximo de prestaciones incluso para presupuestos limitados, independientemente de si se trata de reparaciones, saneamientos, obras de ampliación u obra nueva.
Para estos expertos en el revestimiento exterior de edificios, la selección de materiales es, naturalmente, de primordial importancia. Y no sólo porque tengan qúe satisfacer las modernas exigencias de bajos costes de mantenimiento, sino porque, por entrar en el sensible mundo de la modernización de construcciones antiguas, tienen que ser materiales altamente compatibles con los originales.
Ambas prioridades han hecho que los ingenieros y arquitectos muestren sus preferencias por los sistemas de ventanas de PVC Kömmerling, dadas sus indudables ventajas y su avanzada tecnología.
Aplicando fielmente sus ideas, la Empresa consideró que para su propia Sede Social no debía construir un edificio nuevo, sino reformar y adaptar una antigua construcción según sus nuevas necesidades.
Así surgió una forma de edificación muy caracteristica, tecnológicamente atrevida y que marca estilo. Es el resultado de la creatividad de sus arquitectos, Groosman Partners, de su perfecta planificación y de sus grandes conocimientos sobre construcción. El edificio es un buen ejemplo de las posibilidades que ofrecen los sistemas de ventanas de PVC Kömmerling. La utilización de gran cantidad de módulos prefabricados y una precisa elaboración de los detalles, fueron los fundamentos de la perfecta planificación, producción y montaje de las ventanas del edificio. En general, se aplicaron perfiles de gran cámara, que permiten un dimensionamiento mayor del armazón de acero y crean una estática segura.
Los distintos elementos utilizados oscilan entre los 170 y 190 cm. de ancho y se adaptan a la medida de la retícula de la estructura de acero. En las uniones, los marcos de las ventanas se atornillan fuertemente a la estructura. Los elementos mismos están ocultos por el revestimiento de los soportes de acero.
Este revestimiento es análogo al de las partes no transparentes del alféizar de la ventana. La unión de los perfiles verticales con los inclinados en ángulo de 45° de los voladizos, se realiza mediante una soldadura especial.
Esta posibilidad supone una particular ventaja de la tecnología de sistemas de ventanas de PVC Kömmerling. La estructura óptica de la fachada es homogénea y resulta convincente.
Todo el edificio es una magnífica muestra de hasta dónde se pueden utilizar unos sistemas inteligentes en manos de personas creativas.

Kömmerling, S.A.
c/Doctor Castelo, 10;
4º A y B
28009 Madrid
Tel.: (91) 574 75 06/07

La fachada entera está fabricada con perfiles de PVC Kömmerling. Su material exclusivo – PVC modificado con polietileno clorado –, acreditado en la construcción desde hace más de 20 años, es tan decisivo para el resultado final como el hecho de que las ventanas fabricadas con él, superen todas las normas de construcción vigentes en Holanda.



KÖMMERLING
Ventanas de PVC

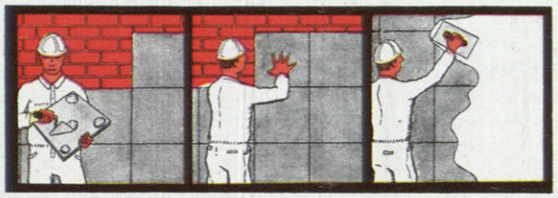


EL AISLAMIENTO TERMICO MEJOR Y MAS RENTABLE

POLYDROS
VIDRIO CELULAR

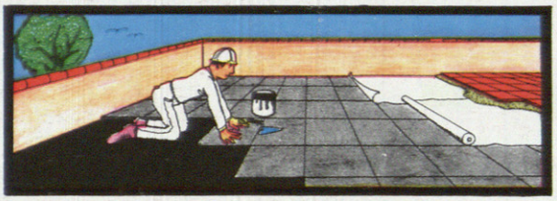
Declarado de UTILIDAD para la edificación por el Ministerio de la Vivienda — Dictamen n.º 4507.

CHAPADO AISLANTE DE MUROS

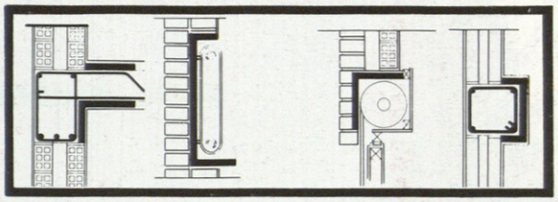


CHAPADO AISLANTE DE TECHOS





CHAPADO AISLANTE DE TERRAZAS



CHAPADO AISLANTE DE PUENTES TERMICOS

DOCE PAJAROS DE UN TIRO:

- Aislamiento inalterable.
- Incombustible.
- No tóxico.
- Barrera de vapor.
- Anti-humedad.
- Calentamiento rápido del ambiente.
- Supresión de un muro.
- Menos peso.
- Más espacio útil.
- Menos obra.
- Construcción rápida.
- Menos escombro.



Edificio TORRE EUROPA en el Paseo de la Castellana de Madrid. Proyecto del arquitecto D. Miguel de Oriol. Aislado con POLYDROS.

Consulte sus problemas de aislamiento a nuestro Servicio Técnico.

POLYDROS, S.A.

Saturnino Calleja, 18 - 28002 Madrid - Tels.: 415 54 45 - 416 15 45 - 415 63 61 - Fax: 415 64 98 - Télex: 44659

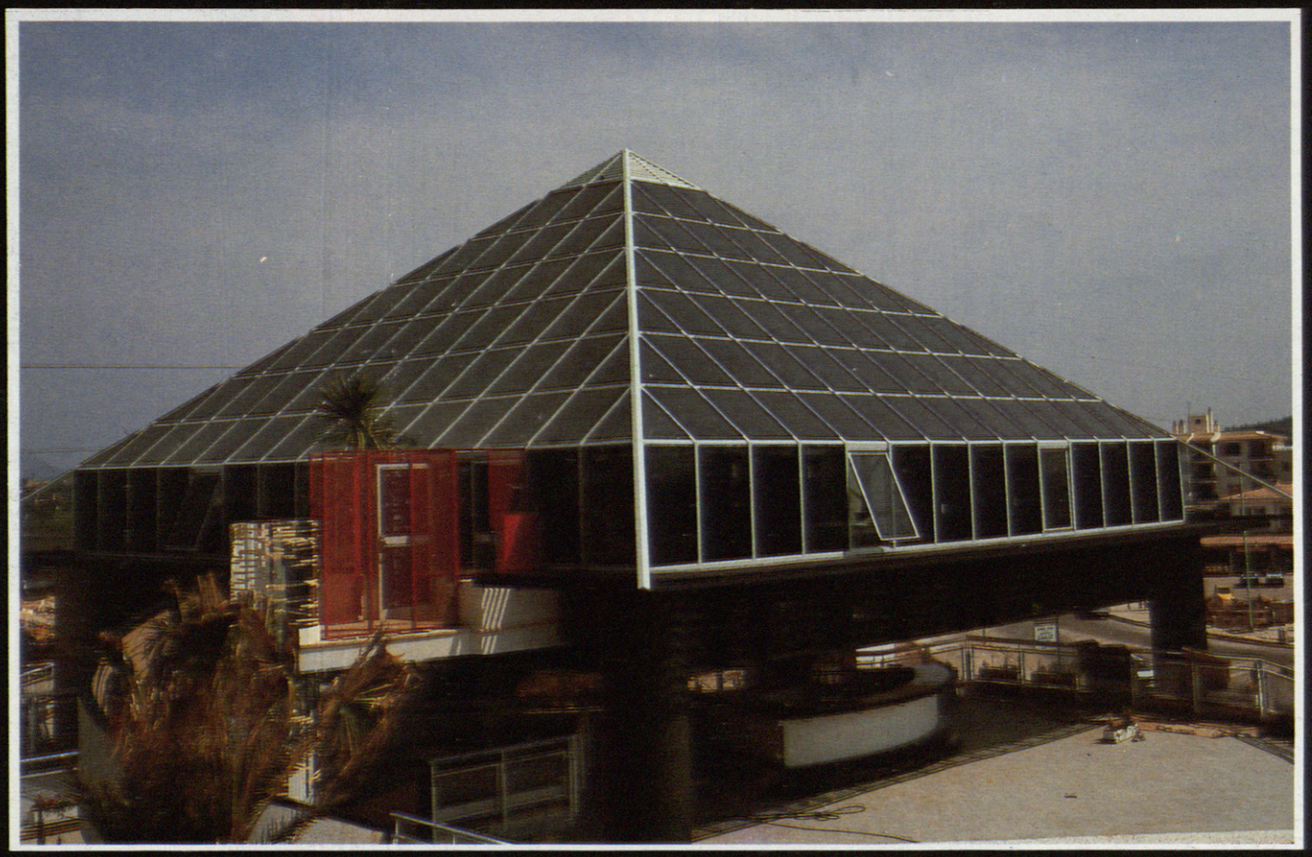

Lapafil
Niko
Prestigio y Diseño
en Todos los Hogares



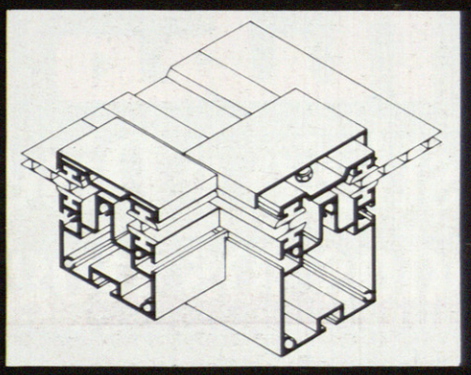
LAPAFIL - J. PUJOL ROVIRA, S.A. Políg. Ind. Can Coll - Nave n.º 6 - Tel. (93) 843 97 11* - Fax 843 62 20
08185 LLIÇÀ DE VALL (Barcelona) SPAIN

lucernarios **hiberlux**®

espacio y luz



Los perfiles patentados Hiberlux en aluminio constituyen la armadura portante y mantienen el acristalamiento. Una junta en neopreno mantiene el aislamiento térmico. El perfil posee canales para drenar, el agua de condensación.



Ingenieros y técnicos asesoran a los arquitectos en las distintas fases de la preparación de los proyectos, asegurando el buen fin de los trabajos. Todos los perfiles son anodizables en diferentes tonos o tratados mediante lacados.

Industrias Iberia, S. A.

CONSTRUCCIONES METALICAS

FABRICA Y OFICINAS: *Polígono Industrial "PROCOINSA"*
C/ Hierro, 20 - Teléf. 675 12 07 - Fax 656 50 97 - TORREJON DE ARDOZ (Madrid)

LOS ASCENSORES OTIS LLEGAN HASTA DONDE LA ARQUITECTURA ALCANZA.



Porque cada logro arquitectónico supone un nuevo reto. Un desafío constante que los ascensores Otis vienen superando desde hace más de un siglo. Adaptándose a las exigencias urbanísticas de cada momento. Avanzando en tecnología, seguridad y diseño. Y garantizando un transporte cómodo y fiable a millones de personas en los edificios, torres y rascacielos más importantes del mundo.

ZARDOYA OTIS

Plaza del Liceo, 3. 28043 Madrid. Tel. 759 10 00

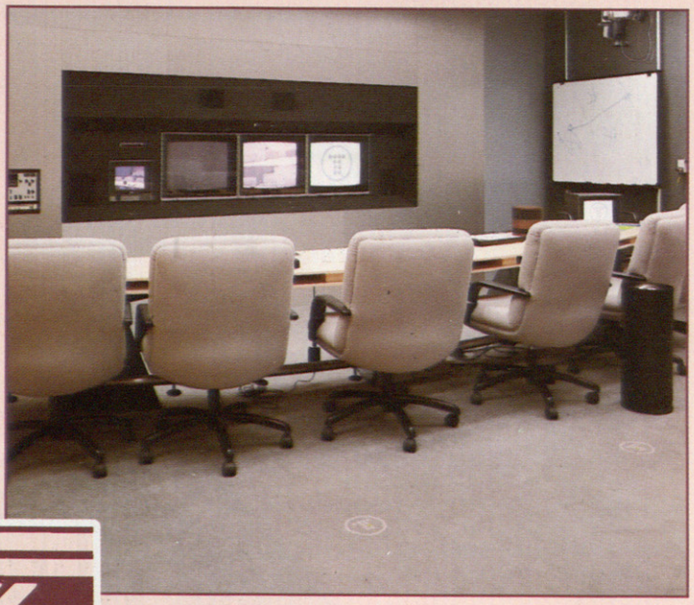
Los primeros del mundo... y subiendo.

TORRE EUROPA	TORRE DE MADRID	TORRE PICASSO	EDIFICIO WINDSOR	EDIFICIO ESPAÑA
113 m. 30 pisos	124,5 m. 34 pisos	150 m. 46 pisos	106 m. 29 pisos	107 m. 26 pisos

En cualquier superficie los profesionales eligen...



▲ RESTAURANTE BALTHAZAR



▼ PARLAMENTO GALLEGO

TELEFONICA ▲



HOTEL MARIA CRISTINA ▼



EMPRESAS • RESIDENCIAS • HOSTELERIA • LOCALES DE ESPECTACULOS • CENTROS OFICIALES

MOQUETAS
TEXTAR
FABRICADAS POR TEXTIL TARAZONA SA

especialistas en moquetas de lana.

PURA LANA VIRGEN



TEXTIL TARAZONA, S. A. M. Gutiérrez de Córdova, 1 y 3 - 50500 TARAZONA (Zaragoza)

Deseo recibir gratuitamente el folleto de «Información Técnica para Profesionales» de Moquetas Textar. Solicítelo a TEXTIL TARAZONA, S. A.

Nombre: .....

Dirección: ..... D.P. .....

Población .....

Empresa: ..... Cargo: .....

E



KARPESA
Ventanas de PVC

- CONFORT
- AISLAMIENTO TERMICO Y ACUSTICO
- AHORRO DE ENERGIA
- INALTERABLES
- FACIL LIMPIEZA
- MINIMO MANTENIMIENTO
- FUNCIONAMIENTO SUAVE
- CON ACRISTALAMIENTO AISLANTE **climalit**
- SE ADAPTAN A TODAS LAS FACHADAS

KARPESA
MALDONADO, 19
28006 MADRID
TEL. (91) 431 98 54
FAX (91) 275 61 81

KARPESA CATALUNYA, S.A.
AVDA. DE MADRID, 9
08028 BARCELONA
TEL. (93) 334 42 66 - 334 47 66
FAX (93) 334 47 66

CALIDAD PARA TODA LA VIDA

ZYKON de fischer: 30 millas bajo el mar.



La construcción del tunel bajo el Canal de la Mancha, de 30 millas de longitud, está considerada la obra del siglo. Las tres galerías que lo integran van abriéndose paso a 100 m bajo el nivel del mar. Las gigantescas perforadoras avanzan 17 m al día desde Inglaterra y Francia. En este proyecto, la seguridad y la fiabilidad, son los dos aspectos más importantes, durante y sobre todo después de las obras.

Todas la fijaciones han de cumplir por ello, los requisitos mas exigentes. La decisión recayó sobre ZYKON, el anclaje fischer para taladros con destalonado de fondo.

El destalonado del taladro, la colocación mecánica del anclaje y la protección contra la corrosión mediante una unión forzada adicional, se realizan en un tiempo record.

A fin de facilitar la verificación de su estado, incluso años después de su montaje, los anclajes han de ser totalmente desmontables.

Son Zykon y los especialistas de fischer, quienes han logrado resolver este arduo problema.

Fischer – el emblema de la seguridad en todo el mundo.

tacosfischer®

Técnica de fijación made by fischer

Solicite información más detallada o díganos cuál es su problema de fijación. fischer iberica S.A., Avenida de Roma 1 al 9, Apartado de Correos No. 9, Cerdanyola del Valles (Barcelona), Telefono: 93-692 04 16, Telefax: 93-691 19 12, Telex: 50 961 fies e.

Nombre:

Direccion:

F30

Cómo el sistema de revestimientos de suelo NORA contribuye a crear una obra de arte.

NORAMENT 925 B ofrece las siguientes ventajas:

- ☐ 100% Caucho sintético.
- ☐ Espesor: 4 mm.
- ☐ 38 colores standard.
- ☐ Gran resistencia al uso.
- ☐ Confortable y seguro.
- ☐ Antideslizante.
- ☐ Absorción de los ruidos de impacto: 12 dB (DIN 52210).
- ☐ Resistencia al fuego: B1 (DIN 4102).
- ☐ Fácil mantenimiento, gracias a su pastilla de 0,5 mm. de altura, de cantos redondeados.





Para la Nueva Galería Nacional de Stuttgart se requería un revestimiento de suelo que, además de ofrecer una gran resistencia, se adecuara a las necesidades estéticas de la obra. El revestimiento elegido fue el NORAMENT 925.
Edificio: Nueva Galería Nacional Stuttgart. **Arquitecto:** James Stirling-Michael Wilford and Associates, Londres. **Constructor:** Land Baden-Württemberg. **Revestimiento de suelo:** NORAMENT 925, fabricado en Alemania por FREUDENBERG.

NORA, el suelo ligero alemán que por fin puede utilizar en España

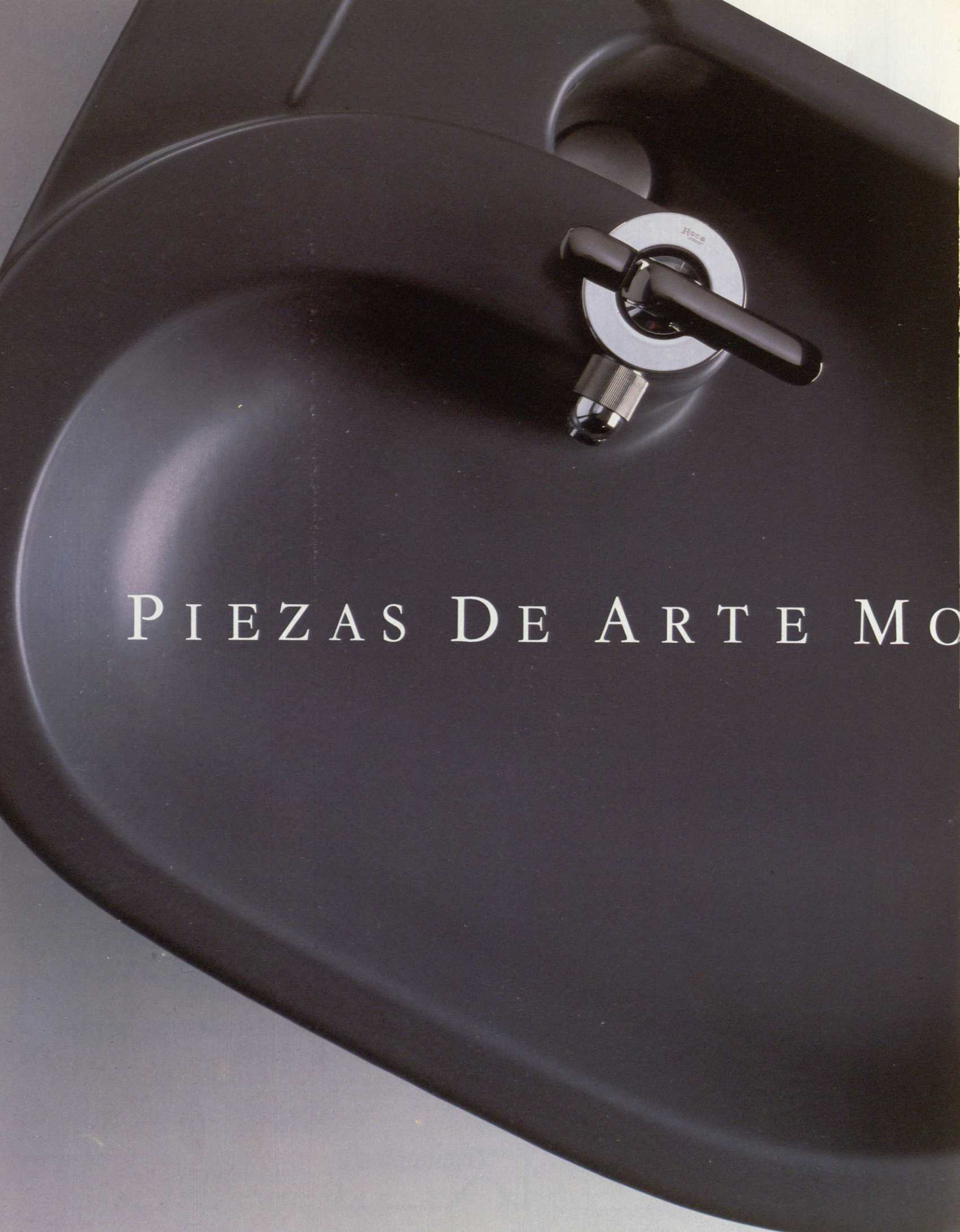
Si desea más información sobre la amplia gama de revestimientos de suelo NORA o recibir nuestro catálogo, no dude en ponerse en contacto con nosotros.

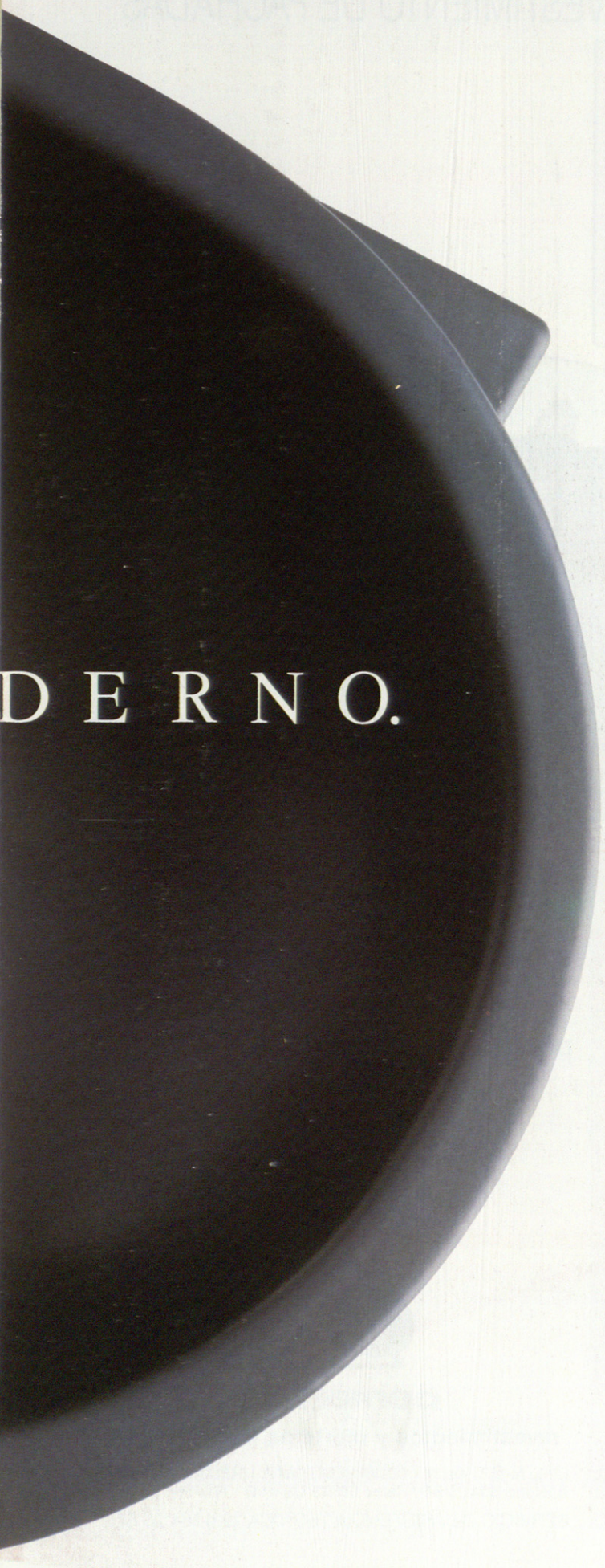
207 29 00

Freudenberg

FREUDENBERG IBÉRICA, S.A., S. en C^TA.
DIVISIÓN NORA
Provenza, 386, 6.º - 08025 BARCELONA
Teléf. 207 29 00 - Télex: 52586 - Fax: 207 45 14

Ogilvy & Mather Direct


PIEZAS DE ARTE MO



COLUMBIA. PROGRAMA DE DISEÑO INTEGRAL DEL BAÑO.



Roca presenta lo último en Cuartos de Baño: Sanitarios, Bañera y Complementos Columbia, de avanzado diseño y perfecta armonía. Grifería Columbia, exclusiva, elegante y funcional.

Y la Cerámica, especialmente diseñada para la perfecta coordinación de suelos y paredes con el resto del Cuarto de Baño. No había nada parecido. Y solo podía hacerlo Roca; porque Roca lo tiene todo, en Cuartos de Baño y en Cerámica.



Roca

A1

ROCA LO TIENE TODO EN BAÑOS
Si desea saber todo lo que hay en baños visite a quien tiene todo lo de Roca. Visite al Distribuidor Roca más cercano o solicite gratuitamente la Revista Todo en Baños a Roca Ap. de Correos 30.083. 08080 Barcelona.

Nombre _____
Calle _____
Ciudad _____
Provincia _____ C.P. _____



cempral r

MORTERO MONOCAPA PARA REVESTIMIENTO DE FACHADAS





• Revestimiento para fachadas impermeable, duro, coloreado y resistente a la suciedad. • Sin necesidad de enfoscado previo. • Textura sobria, elegante y expresiva. • Sin mantenimiento.

cemarksa

revestimientos y morteros industriales

Ctra. N-152, Km 9 - 08110 MONTCADA I REIXAC (Barna)
Teléfono 564 25 54 · Télex 57503 CEMI-E · Fax 564 50 05

SERVICIO DE ASISTENCIA TECNICA: (93) 564 25 54

ALGO NUEVO BAJO EL SOL



Cool-Lite, Antelio y Reflectasol. De Cristalería Española. Las lunas reflectantes de bajo factor solar que permiten el paso de la luz del sol, pero no de su calor.

Ideales para su utilización en "structural glazing". Productos a los que nadie puede hacer sombra. Porque sus prestaciones los han convertido en líderes del mercado.

Como Antelio y Reflectasol, dos procesos de fabricación de la más avanzada tecnología, dos soluciones específicas de alta calidad.

O como Cool-Lite, una amplísima gama de colores que se integran en el ambiente. La culminación de la estética.

Cuando emprenda su proyecto no se acalore. Déle más luz con los reflectantes de Cristalería Española. Tendrá dónde elegir.

ANTELIO **cool-lite** **REFLECTASOL**

CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.
SOLUCIONES DE VIDRIO

Si desea recibir más información, envíe este cupón al Centro de Información Técnica de Aplicaciones del Vidrio (CITAV).
Paseo de la Castellana, 77. 28046 Madrid. Tel. (91) 397 21 19.

Nombre y Apellidos _____ Profesión _____

Dirección _____ Población _____ C.P. _____

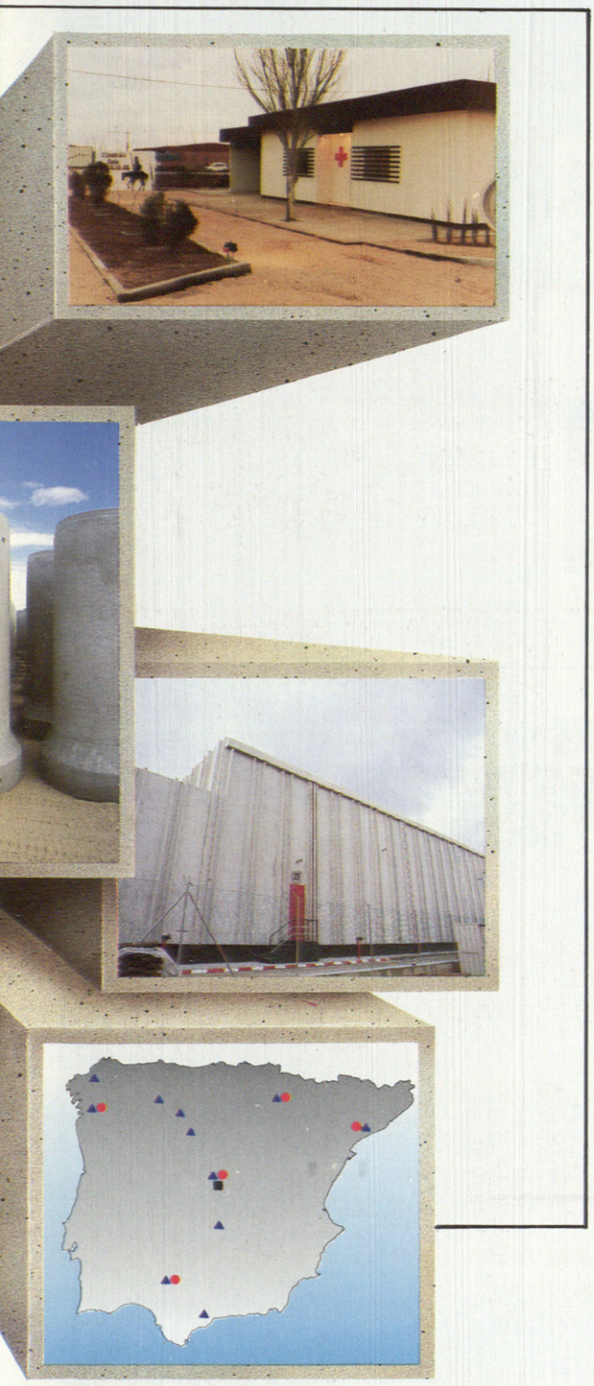
PROMSA



DIRECCIONES DE ZONAS

ZONA CENTRO: C/ Apolonio Morales, 13 - C. 28036 MADRID. Tlf. 457 11 66. Fax 259 12 46 - **ZONA GALICIA LEON:** Apartado 138. 36600 VILLAGARCIA DE AROSA (Pontevedra). Tlf.
ZONA PAIS VASCO-NAVARRA ARAGON: Hilario Tejada, s/n. 31590 CASTEJON (Navarra). Tlf. (948) 77 04 75. Fax (948) 77 00 82 - **ZONA CATALUÑA:** CN 340 - Km. 1.242,300. 0862
ZONA ANDALUCIA: Ctra. N-IV Madrid-Cádiz, Km. 552. 41700 DOS HERMANAS (Sevilla). Tlfs. (95) 472 17 50-4. Fax (95) 472 17 58 - **HIJO DE E.F. ESCOFET, S.A.:** (EMPRESA PARTI

Nace un nuevo Líder.



Para llegar a ser líder se sigue un proceso *constructivo.*

Se comienza con el asentamiento de unos *cimientos,* que permitan el desarrollo de una *estructura firme.*

De esta manera, se va *edificando* una empresa como **PRECON, S.A.,** líder en Acequias Prefabricadas, Edificios Industriales Normalizados, Traviesas de Hormigón y ahora también, fabricante de Traviesas de Desvío.

Gracias a su capacidad de crecimiento, cuenta con nuevos *puntos de apoyo,* cuatro empresas de Prefabricados de Hormigón:

- **Cámara** y **Horte Sur:** fabricantes de Naves, Edificios Industriales y Vigas de Puentes de Carretera y Ferrocarril.
- **Tubos Estancos:** Tuberías de Saneamiento y Riego.
- **Escofet:** Pavimentos Exteriores y Mobiliario Urbano.

Juntos forman un grupo *compacto,* que ha logrado con su volumen de producción ser el número uno. Hablamos de un Nuevo Líder, hablamos del **GRUPO PRECON.**

Escofet

GRUPO PRECON

Apolonio Morales, 13 - C. 28036 Madrid.
Tel. 457 11 66 - Fax: 259 12 46

20 22. Fax (986) 71 22 97 -
VICENÇ DELS HORTS (Barcelona). Tlf. (93) 656 61 12. Fax (93) 656 25 03 -
C/ Ronda Universidad, 20. 08007 BARCELONA. Tlf. (93) 318 50 50. Fax (93) 412 44 65

En los climas donde es difícil la mera supervivencia un **sistema de impermeabilización intemper** dura tanto como el propio edificio donde se instala.

Quienes valoran la eficacia, saben que un alto precio no es siempre caro. Es más rentable lo que más dura.

intemper española, s.a.

Central: Vinaroz, 38 - Tfnos. (91) 4157376 - 4157150
28002 MADRID - Télex 46121 MPER E - Fax (91)4164459

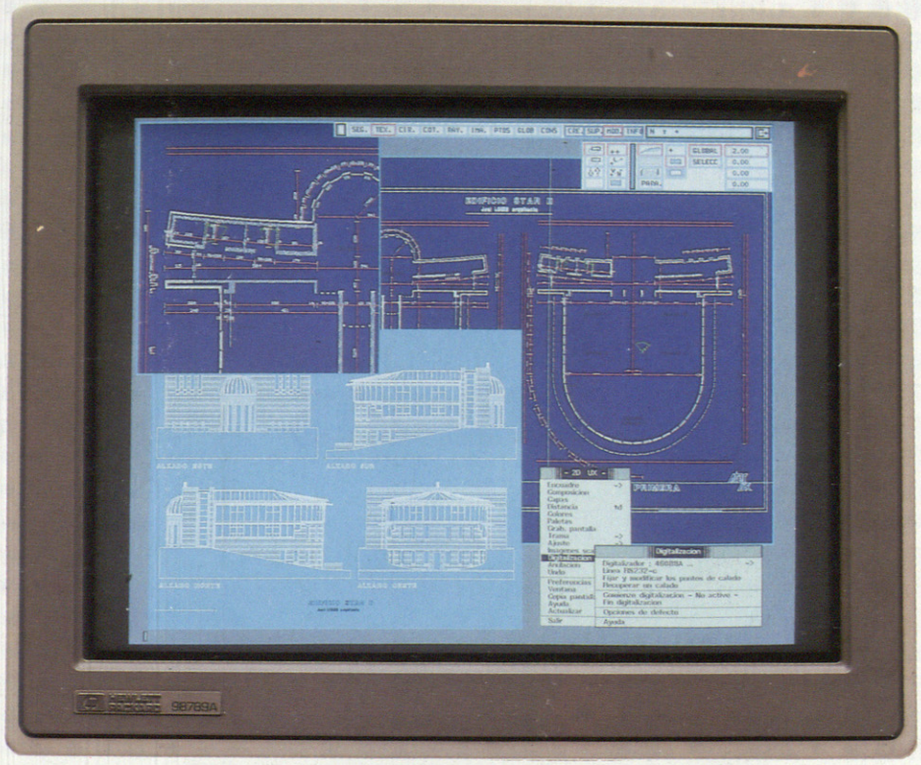
intemper *TF,* *con losas* *FILTRON*
sistema integral de aislamiento, impermeabilización y pavimento para cubiertas de grandes superficies



en ambientes duros **intemper** dura

Cadstar UXII

Cad Total para Arquitectos



El programa para proyectar Arquitectura

- Específico para Arquitectura.
- Genera por sí solo PLANTAS, ALZADOS Y SECCIONES a partir del modelo 3D.
- Calcula perspectivas de líneas y en colores; visualización hiperrealista, animación.
- Integrado con PRESTO, realiza mediciones automáticas del proyecto, presupuestos y pliego de condiciones.
- Sistema modular, lo que permite al arquitecto utilizar el programa según sus necesidades.

Con un sistema profesional HEWLETT-PACKARD

- Estación de trabajo HEWLETT-PACKARD. serie 300.
- Hasta 12 MIPS (millones de instrucciones por segundo).
- Con la garantía y calidad tradicionales de Hewlett-Packard.

Una solución comprobada

- Más de 250 arquitectos españoles han elegido este programa, lo mismo que 1.000 arquitectos en toda Europa.

Novedades de la versión CADSTAR UXII

- X-WINDOW: el más extendido interface gráfico sobre UNIX.
- Multitarea.
- Nueva presentación con menús desplegables y paletas de iconos gráficos para activar comandos.
- Lectura y escritura de ficheros IGES y DXF.
- Lectura de planos por SCANNER.
- Síntesis de imagen con nuevas posibilidades.
- Animación



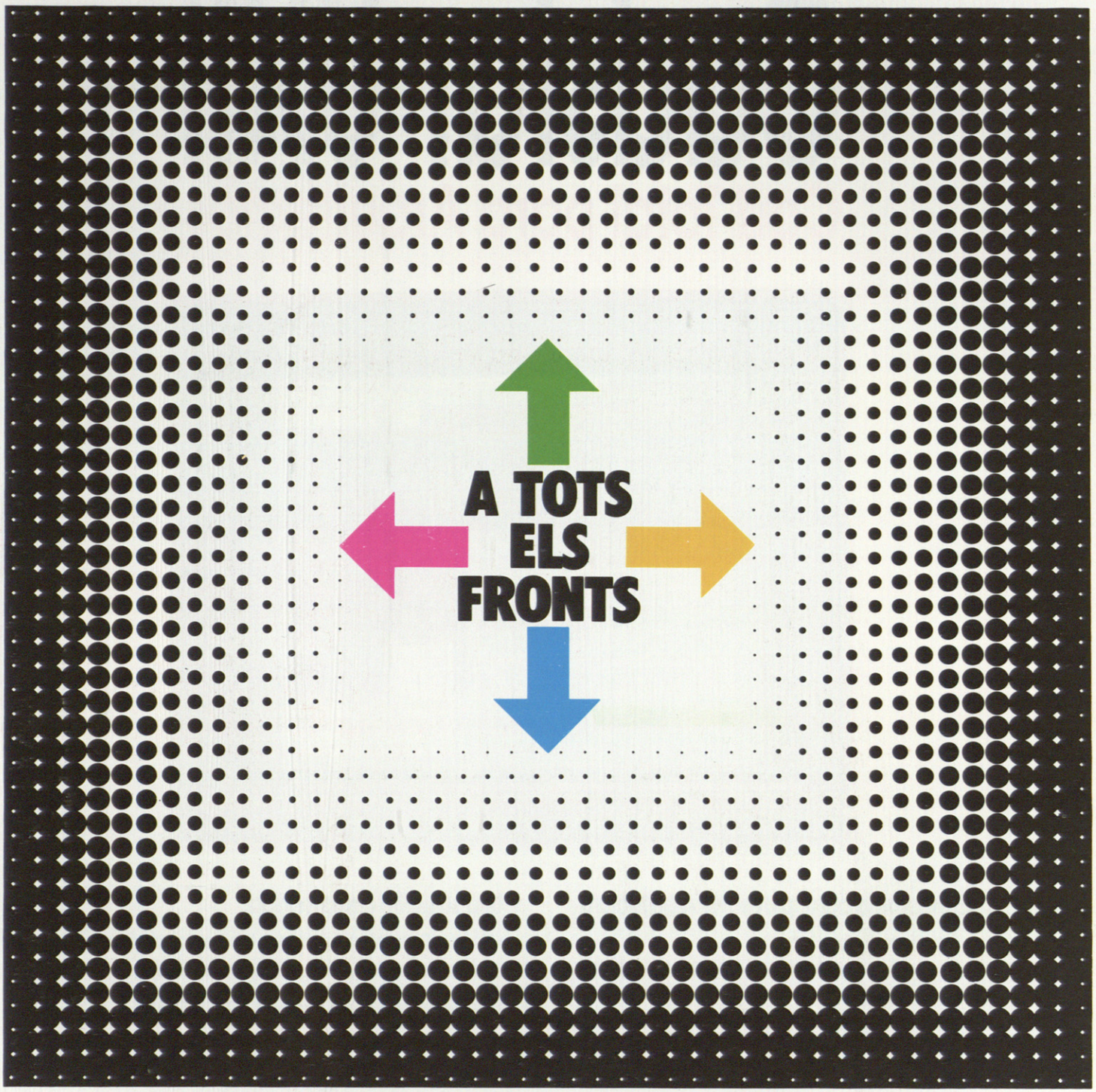
SOFT biblioteca de programas

Tfnos: (91) 448 35 40
(93) 415 40 63

Diez años de buenos servicios. 1980 - 1990

Los mejores programas para los mejores ordenadores y periféricos

HEWLETT PACKARD
INFORMATICA PERSONAL
SOFTWARE DE APLICACION



texturglas®

el teixit de vidre per a l'arquitectura

regarsa

AGUSTIN DURAN, 4 - TELEF. (91) 256 14 11 - FAX 255 98 06 - 28028 MADRID

"Y la impermeabilización? Ràpido, averigüe cual es el mejor producto!..."
"Sr., TEXSALON es la respuesta"



TEXSALON

Lámina Impermeabilizante

Impermeabilidad
Unidad de diseño
Simplicidad

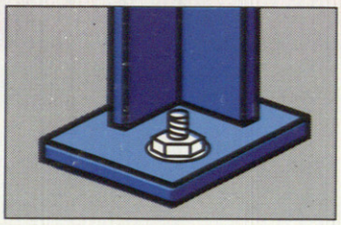
Lámina de caucho sintético armada que aporta a la cubierta:

Excelente estabilidad dimensional
Mantiene su flexibilidad a - 30° C.
Excelente resistencia a los rayos solares
Gran resistencia a lluvias ácidas, ambientes salinos
Estabilidad del color

texsa

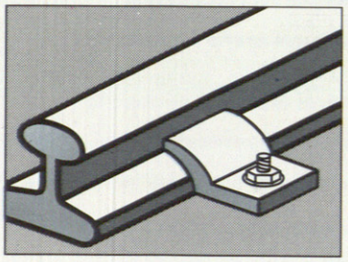
Barcelona *(93) 331 40 00*
Madrid *(91) 754 11 12*
Vizcaya *(94) 499 45 22*
Sevilla *(954) 35 99 00*
Valencia *(96) 185 16 25*
Vigo *(986) 23 34 92*





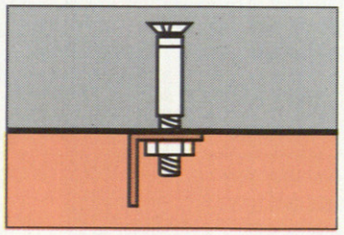
Cometec VS:
Un anclaje con mucha garra.

Si lo que necesita es una fijación que nunca se salga, decídase por **Cometec VS**.



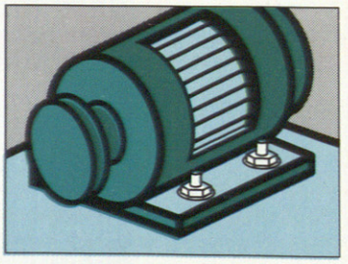
El anclaje cuyas garras se incrustan en una cavidad realizada en el fondo del taladro. Con toda la seguridad que usted necesita.

Porque es apto para cualquier tipo de cargas. Incluso las vibratorias y pulsatorias.

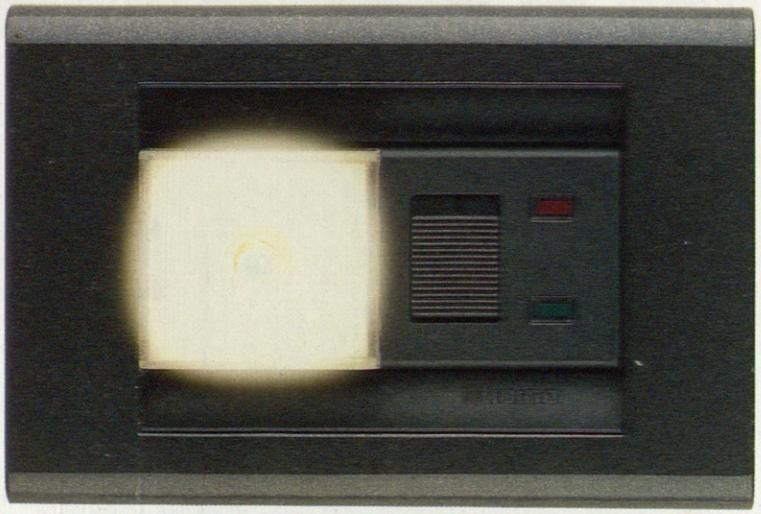


Ya lo sabe. Decídase por **Cometec VS**.
Decídase por un anclaje con mucha garra.

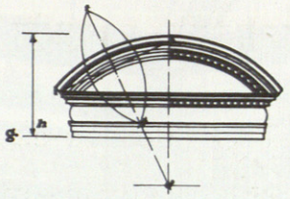
COMETEC
compañía española de tecnología, s.a.
Técnicas de Perforación y Corte de Hormigón



Central: San Bernardo, 107 - 1º . 28015 Madrid. Teléfono (91) 447 28 16. Fax (91) 593 43 80. Télex 22268.
Delegaciones: Sevilla, Málaga, Valencia y Las Palmas.



INTERRUPTORES LIVING. AHORA SOLO FALTA SU PROYECTO.





Cualquiera que sea el proyecto que Vd. tenga en mente, puede ya contar con una solución brillante. BTicino dedica, en efecto, para arquitectos y proyectistas una respuesta segura a sus exigencias de tecnología innovadora, de creatividad y funcionalidad. La respuesta es Living: 80 funciones y 19 colores que permiten proyectar instalaciones eléctricas de vanguardia y en contínua evolución. Living es por tanto, el instrumento ideal de quien hace grandes proyectos y quiere grandes resultados. Tecnología en primer plano y una especial atención al diseño. Porque cualquier respuesta segura BTicino es siempre una bella respuesta.

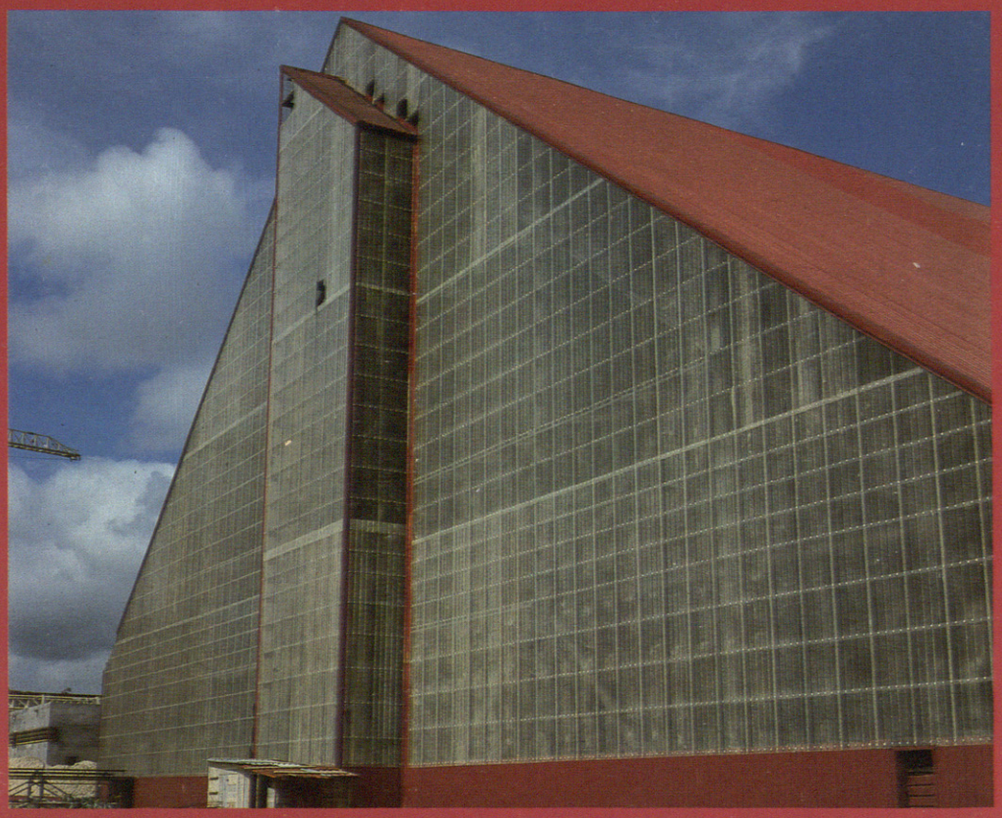


INTERRUPTORES LIVING BTICINO. APAGAN UNA ERA Y ENCIENDEN OTRA.

bticino®

Si desean recibir una documentación completa, pueden solicitarla a: Ticino Ibérica, S.A.E. - Caracas, 11bis - tel. 346.07.00 - 08030 Barcelona

Placas RELON, para no dejar nada al descubierto.







Gracias a su gran poder aislante, duración, luminosidad y ligereza, la placa RELON es idónea para cubrir gasolineras, garajes, estacionamientos, así como todo tipo de marquesinas y cubiertas residenciales.

Fabricada a partir de la resina de poliester y reforzada con nylon y fibra de vidrio, la placa RELON es líder indiscutible de las cubiertas del mercado por su gran capacidad difusora de luz, su alto poder aislante de las temperaturas externas y humedad así como su ligereza y gran resistencia mecánica.

Escoja entre la amplísima gama de formas, perfiles, espesor, tonalidad y dimensiones el tipo de placa que más se ajusta a sus necesidades.

RELÓN®

Fabricado por:

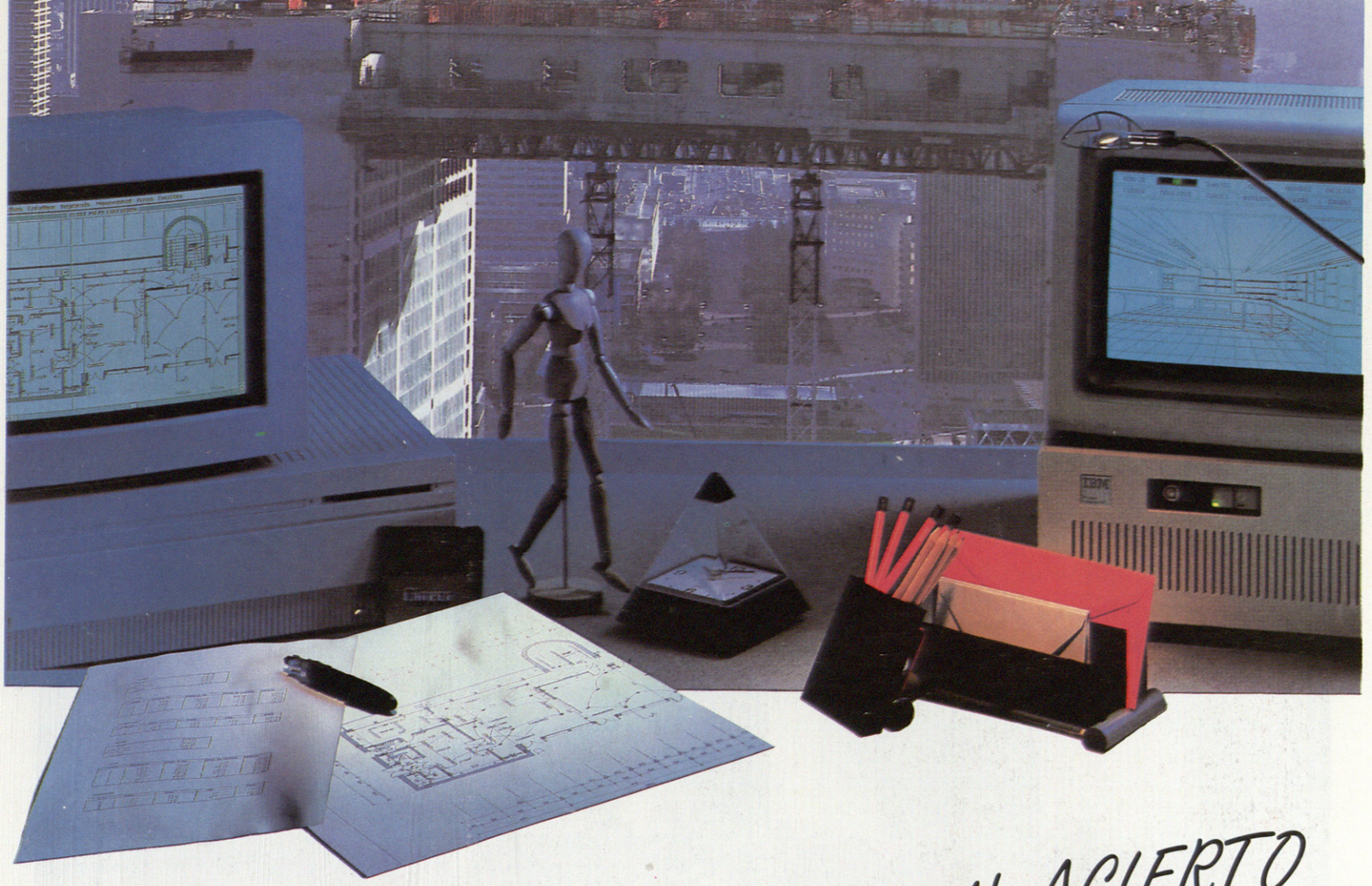
REPOSA

Distribuido por: SEIESA, S.A.

28046 MADRID
Edificio Ederra (Centro Azca)

Pº de la Castellana, 77
Tel. (91) 397 20 00

08028 BARCELONA
Galileo, 303 - 305 - Tel. (93) 322 21 52



SEÑALE CON ACIERTO

al elegir su C.A.D. de Arquitectura y Construcción

ARCHITRION ©

Architrión es un verdadero sistema de diseño asistido creado y pensado por y para **Arquitectos, Ingenieros** y profesionales de la **Construcción**.

Architrión es el CAD de Arquitectura y Construcción **más vendido** en Europa, está completamente traducido al castellano y su sistema de ventanas e iconos lo hace muy sencillo y flexible de usar.

Permite afrontar en su **integridad** todas las tareas de un proyecto completo, desde el primer esquema hasta la **medición** y presupuesto automático del proyecto.

Y no olvide que los **programas de Biblioteca Tecsing GTRESS** (Estructuras), **GCIMEN** (Cimentaciones), **TOPLAN** (Topografía) y **MEDPRES** (Mediciones) pueden trabajar independientes o integrados con Architrión.

tecsing
Informática para la Ingeniería

□ C/ Gran Vía, 56 - 28013 Madrid
□ Telfs. 532 21 66 - 248 72 15

- CAD / CAM
- ESTRUCTURAS
- HIDRAULICA
- PRESUPUESTOS, PERT
- TOPOGRAFIA
- CONSTRUCCION
- URBANISMO

Si desea recibir más información, envíenos este cupón.

Nombre _____ Apellidos _____

Empresa _____

Cargo _____ Dirección _____

C.P. _____ Tel. _____

NC



Edificio de Kodak. Madrid

Arqc. José M.ª Aranquena Clemente y Calixto de Barrio de Gandara

- Balaustres clásicos
- Balaustres redondos
- Balaustres planos
- Remates para balaustres
- Celosías blanco mármol
- Celosías gris hormigón
- Celosías traslúcidas
- Remates para celosías
- Peldaños
- Pilares y columnas
- Jardineras
- Asientos y bancos jardín
- Remates para paredes, muros y pilares
- Bordillos
- Baldosas hormigón lavado
- Baldosas en color para piscinas
- Panot
- SPLIT
- TOVOT (Adobe)
- Piezas macizas de hormigón
- Ladrillos huecos y macizos de hormigón
- Bloques de hormigón
- Bloques de hormigón en blanco mármol y en color
- Bloques de dibujos y relieves
- Bloques complementarios
- Bloques vitrificado especial SERGLAZ
- Piezas especiales metalizadas



TORHO®
Sociedad Anónima

Télex: 50391 TORH-E
Veïnat de Sant Vicenç, 1
TORDERA (Barcelona)

☎ (93) 764 04 00 / 764 03 75
764 07 02 / 764 00 35
764 00 36 / 764 02 71

rotring

rapidograph



El estilógrafo a tinta china con cartucho capilar



S-600 SYSTEM

Puertas en Acero Inoxidable, Latón, Cobre, Bronce.

Modelos y medidas STANDARD



Estación VENTAS

Las puertas **S-600 SYSTEM** "alto tráfico" han sido seleccionadas, para participar en el ambicioso proyécto de remodelación y actualización que el **METRO** de Madrid está desarrollando.
Las baterías de puertas **S-600 SYSTEM,** Mod. 630-E, en Acero inoxidable AISI 304, acabado superficial S/ASTM A-480 nº 8, Ref. 6219 instaladas en los vestíbulos de acceso a estaciones, aportan a este medio de transporte un nivel de calidad, que hoy día no alcanzan ciudades como París o Londres.

S-600 SYSTEM

INFORMACION:
(91) 606 39 12

GRUPSA

fachadas ligeras



EDIFICIO PIO XII (Madrid)

Doctor Arquitecto: D. Ramón Abarrategui Rodríguez

proyecto - ejecución - colocación
de construcciones metálicas
en aluminio - a/inoxidable - hierro - pvc

fachadas singulares
fachadas ligeras
fachadas vidrio continuo
ventanas y puertas

REPRESENTACIONES EN LAS PRINCIPALES CIUDADES DE ESPAÑA

domicilio social y fábrica:
48960 galdácano-usánsolo (vizcaya)
c. torreondo, 4
teléfono (94) 456 03 00*
télex 31814 - UMSA E
fax. (94) 456 69 77

PREFABRICADOS METALICOS

UMARAN
SOCIEDAD ANONIMA

intercambio tecnológico:

biosca fachadas ligeras, s.a.
08008 barcelona
rambla catalunya, 129
teléfono (93) 415 34 44
fax (93) 415 12 17

rilova fachadas ligeras, s.a.
09001 burgos
polígono i. villalonquejar
c. lópez bravo
teléfono (947) 20 58 09
fax (947) 27 39 48



paviprinted

Textura y color en el Hormigón

Nuevas investigaciones han permitido crear sobre hormigón texturas no conseguidas hasta ahora. Los diseñadores no necesitan pensar más en el hormigón como una necesidad monótona e insulsa, sino como un material escultórico que puede añadir vida y belleza a cualquier proyecto. Se utilizan útiles texturados especialmente diseñados para crear los pavimentos que se muestran en estas páginas.



paviprinted, s.a.

francisco silvela, 30 - 1º
28028 madrid
telf. 256 32 00
fax 361 01 81

PERI®

Técnicas de encofrados



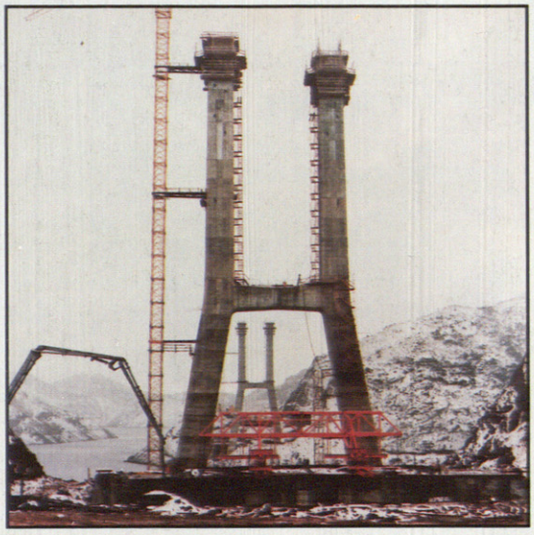
Puente de Alcoy (Valencia)



Puente en Sama de Langreo (Asturias)



Puente Atirantado de Marbella (Málaga)



Puente sobre pantano de Barrios de Luna

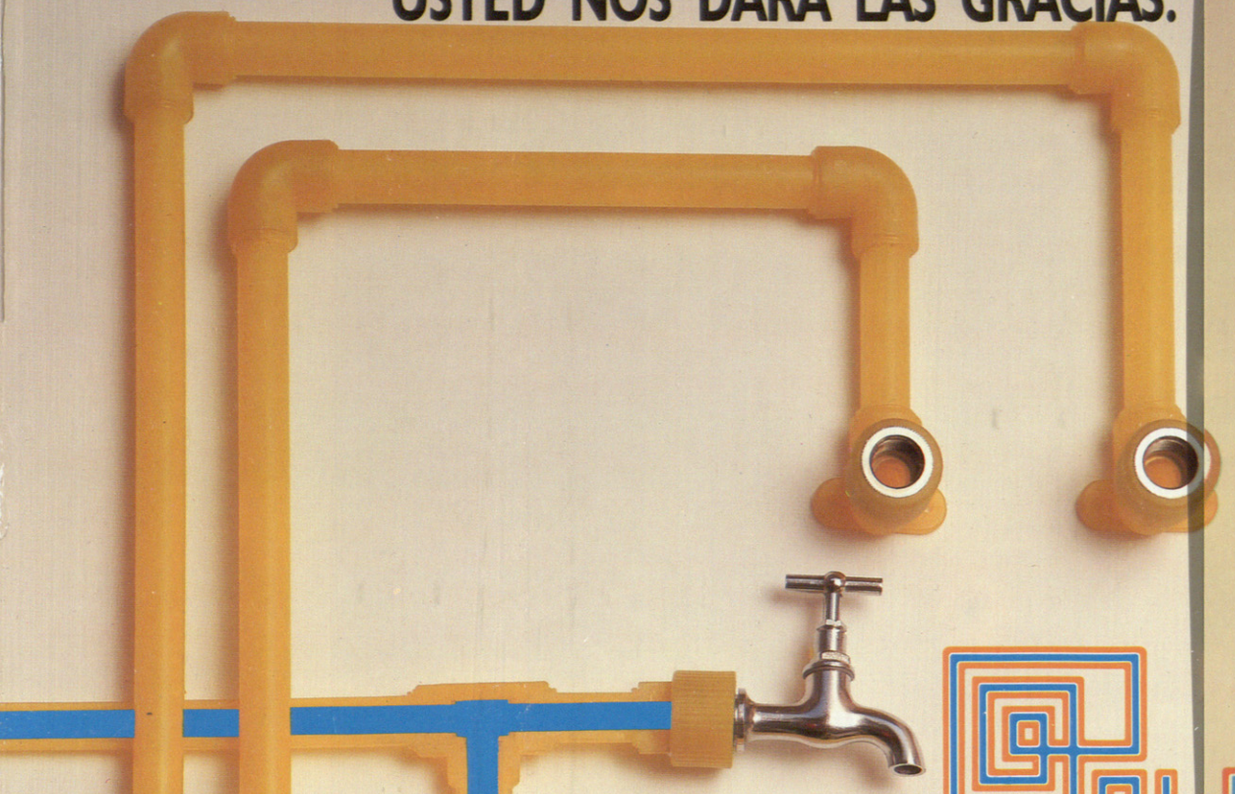


Puente del Centenario (Sevilla)

Nuestra colaboración en todos los Puentes de España

MADRID: 653 12 22
BARCELONA: 318 95 80
VALENCIA: 243 00 17
SEVILLA: 457 95 24

LA EXPERIENCIA NOS HA DADO LA RAZON.
USTED NOS DARÁ LAS GRACIAS.



OLYSAN

LA TUBERIA DE POLIPROPILENO QUE NO TIENE UNIONES

Y ADEMAS...

- ✔ NO SE CORROE
- ✔ NO SE DEPOSITA CAL
- ✔ NO EXISTE PAR GALVANICO
- ✔ NO PRODUCE RUIDOS

INALTERABLE AL YESO, CEMENTO, ETC.
INATACABLE POR LOS ACIDOS
MONTAJE SENCILLO Y RAPIDO

ECONOMIA EN MANO DE OBRA

la mejor solucion para fontaneria y calefaccion

OLYSAN S.A.
POLIPROPILENO SANITARIO

PROMOCION:
Paseo de La Habana, 206, bajo 4
Tels. 571 01 12 - 571 01 99
28036 MADRID

ALMACEN Y VENTAS:
Eugenio Caxes, 1
Tels. 475 73 96 - 475 70 61
Fax 475 78 99
28026 MADRID

LA EXPERIENCIA NOS HA DADO LA RAZON.
USTED NOS DARÁ LAS GRACIAS.

POLYSAN

LA TUBERIA DE POLIPROPILENO QUE NO TIENE UNIONES

Y ADEMAS...

- ✓ NO SE CORROE
- ✓ NO SE DEPOSITA CAL
- ✓ NO EXISTE PAR GALVANICO
- ✓ NO PRODUCE RUIDOS

INALTERABLE AL YESO, CEMENTO, ETC.
INATACABLE POR LOS ACIDOS
MONTAJE SENCILLO Y RAPIDO

ECONOMIA EN MANO DE OBRA

POLYSAN S.A
POLIPROPILENO SANITARIO

PROMOCION:
Paseo de La Habana, 206, bajo 4
Tels. 571 01 12 - 571 01 99
28036 MADRID

ALMACEN Y VENTAS:
Eugenio Caxes, 1
Tels. 475 73 96 - 475 70 61
Fax 475 78 99
28026 MADRID

terratherm suelos radiantes

Para su confort

Para economizar energia

...la calefaccion racional



POLYSAN

PROMOCION
Paseo de la Habana. 206
Tel. 571 01 12 - 571 01 99
28036-MADRID

ALMACEN Y VENTAS
Eugenio Caxes. 1
Tel. 475 73 96 - 475 70 61.
28026-MADRID

Fax 475 78 99

HOMOLOGADA POR EL MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS Y URBANISMO

ZON.

YSAN

ERIA

PILENO

UNIONES

NICO

MENTO, ETC.
IDOS
PIDO

DE OBRA

la mejor solucion para fontaneria y calefaccion

sello de buena calidad SKZ (Centro de Materiales Sinteticos) Würzburg (R.F.A.), calidad verificada DVGW Karlsrue (R.F.A.). EMPA (Suiza)

muros | andamios | encofrados | pilares | cimbras | tribunas | torres | forjados | apeos



MADRID
C/ Félix Boix, 9
Teléf.: (91) 459 26 54
Fax: (91) 250 63 69
Télex: 42210 INEA E
28036 MADRID

BARCELONA
C/ Durán y Reynals, 19-21
POLIGONO FONT DEL RADIUM
Teléf.: (93) 849 79 88
Fax: (93) 849 52 43
08400 GRANOLLERS
(BARCELONA)

VALENCIA
Camino del Puerto, s/n
Teléf.: (96) 126 50 12
Fax: (96) 126 98 10
46470 CATARROJA
(VALENCIA)

MALAGA
C/ La Orotava, 113 - Parc. 198
POLIGONQ INDUSTRIAL SAN LUIS
Teléf.: (952) 35 39 10
Fax: (952) 35 59 21
29006 MALAGA



MADRID
C/ Félix Boix, 9
Teléf.: (91) 459 26 54
Fax: (91) 250 63 69
Télex: 42210 INEA E
28036 MADRID

BARCELONA
C/ Durán y Reynals, 19-21
POLIGONO FONT DEL RADIUM
Teléf.: (93) 849 79 88
Fax: (93) 849 52 43
08400 GRANOLLERS
(BARCELONA)

VALENCIA
Camino del Puerto, s/n
Teléf.: (96) 126 50 12
Fax: (96) 126 98 10
46470 CATARROJA
(VALENCIA)

MALAGA
C/ La Orotava, 113 - Parc. 198
POLIGONQ INDUSTRIAL SAN LUIS
Teléf.: (952) 35 39 10
Fax: (952) 35 59 21
29006 MALAGA