

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.v0i13.469

Adolf Loos -Teodoro Adorno y la Estética Moderna

Adolf Loos - Theodor Adorno and the Modern Aesthetic

Eugenio Mangia Guerrero

Resumen: Como crítico cultural, Loos es recordado principalmente por su crítica despectiva del ornamento en el ensayo de 1910 "Ornament und Verbrechen" (Ornamento y Delito). Loos sostuvo que el ornamento enmascara fundamentalmente la autenticidad y la integridad de la arquitectura; por lo tanto, mantuvo que todo concerniente a lo funcional dentro de la arquitectura no pertenece al ámbito del arte, y que solo la tumba y el monumento pueden ser considerados arte. Como corolario de esta posición, Loos se dio cuenta de la conclusión radical de que el arte existe fuera de la cultura, mientras que la arquitectura está arraigada en la cultura. Irónicamente, Adorno en su conferencia "Funcionalismo hoy" ('Funktionalismus Heute') que fue presentada a los herederos intelectuales de la misma Deutsche Werkbund, que fue objeto del desprecio de Loos más de medio siglo antes. Su discurso a este grupo fue esencialmente una crítica sobre la empobrecida calidad de la construcción alemana; que prescindía de cualidades estéticas para servir a una agenda funcionalista expedita.

Palabras Clave: Arte, Estética, Ornamento, Sachlichkeit, Funcionalismo, Moderno **Abstract:** As a cultural critic, Loos is mostly remembered for his contemptuous critique of ornament in the 1910 essay “Ornament und Verbrechen” (Ornament and Crime). Loos believed that ornament fundamentally masks the authenticity and integrity of architecture; therefore, he concluded that everything concerning a utilitarian function within architecture does not belong to the realm of art and that only the tomb and monument can be considered art. As a corollary to this position, Loos realized the radical conclusion that art exists outside of culture whereas architecture is rooted in culture. Adorno in his lecture “Functionalism Today” (‘Funktionalismus Heute’) that was given to the intellectual heirs of the same Deutsche Werkbund, which ironically was object of Loos’ contempt more than half a century earlier. His discourse to this group was essentially a critique on the impoverished quality of German building; and how it dispensed with aesthetic qualities to serve an expedient functionalist agenda.

Key Words: Art, Aesthetic, Ornament, Sachlichkeit, Functionalism, Modern

Biografía del autor

Máster Eugenio Mangia Guerrero. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes, Quito, Ecuador.

evmanga@puce.edu.ec.

I am familiar with this dictum from my own métier, music. There it became a fundamental theorem, thanks to a school that cultivated close personal relationships with Adolf Loos and the Bauhaus, and which was therefore fully aware of its intellectual ties with objectivity (Sachlichkeit) in the arts (Adorno, 1979, p.31).

El mundo moderno de fines del siglo XIX es heredero del Iluminismo, movimiento de emancipación que da lugar a la génesis de disciplinas como la estética filosófica y la historia del arte, el sistema de las bellas artes y sus clasificaciones- pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc., que las academias y la crítica de arte explican y legitiman. El contexto de este desarrollo está constituido por el avance del capitalismo industrial, la crisis de la artesanía, el progreso científico y tecnológico con su ideología optimista y el nihilismo con sus “crisis de sentido” y “desvaloración de los valores” tradicionales.

Esta trama se refleja en las producciones figurativas sofisticadas con síntomas obsesivos de rechazo ante los modelos del pasado, y a la vez, con una voluntad de anticipar el futuro. Se pone en práctica y se enuncia la idea de que el desarrollo del arte y la ciencia es un incesante borrón y cuenta nueva. En esta atmosfera que tiende a la utopía y la disolución de los dogmatismos nace el mundo moderno. Esto se puede observar particularmente en los escritos de Adolf Loos (1993 a) teórico de la arquitectura, diseño, arte y la cultura en el periodo final del imperio austrohúngaro: “El ornamento es fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada. Así fue siempre. Hoy, además, también significa material malgastado, y ambas cosas significan capital malgastado (p.350)”. En estos términos utilitaristas, económicos y de tono higiénico se justifica un pragmatismo capitalista, donde vuelve el mismo Loos (1993 a) a afirmar lo siguiente: “como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura. El ornamento que se crea hoy no tiene ninguna conexión con nosotros, no tiene en absoluto

conexiones humanas, ninguna conexión con el orden del mundo” (p.350). Desde luego, aquí Loos se refiere al mundo moderno.

Lo que se elabora son las formas de presencia material que ya están entrelazadas con cuestiones relacionadas con el tiempo histórico y, por lo tanto, con la modernidad. Loos (1993 a) opinó que "la evolución de la cultura es sinónimo de la eliminación de adornos de los objetos de uso diario (p.350)". Su fuerte oposición se centró en la forma en que las personas habitaban los edificios y el deseo humano innato de un estilo de vida sencilla. Loos creía que al eliminar el "exceso" y el "desorden" de la arquitectura, el diseño daría forma a los hábitos de las personas y les permitiría vivir mejor. Estos son valores fundamentales de la modernidad que todavía se expresan hoy en día y especialmente en Norteamérica.

Loos tuvo una estadía de tres años en Norteamérica, desde mayo de 1893 hasta la primavera de 1896. Es un periodo que se podrá calificar como enigmático por no haber mucha información sobre sus actividades específicas. Posteriormente, sus biógrafos y los historiadores han idealizado esta temporada y consecuentemente fue elevada a niveles míticos dentro de la modernidad. El motivo del viaje fue el deseo de Loos de visitar a un tío que trabajaba como relojero en la ciudad de Filadelfia y luego aprovechando su estadía viajar a conocer la Exposición Universal Columbina de 1893 en la ciudad de Chicago. Después de unos seis meses de estancia con su tío partió para Nueva York. Con escasos medios financieros vivió este periodo de un año entre migrantes extranjeros en búsqueda de mejores vidas en Manhattan.

Sigfried Giedion (1941) ha puesto gran importancia sobre el papel de Norteamérica en el desarrollo de la arquitectura moderna. Aunque en su libro *Espacio, Tiempo y Arquitectura* apenas le dedica un párrafo a Loos. Lo cierto es que para Loos este periodo fue un

develamiento. Dentro de este contexto se consideró a Loos como una especie de mediador entre dos mundos: el Imperio Austrohúngaro en decadencia que colapsara con la Primera Guerra Mundial y el naciente mundo del Imperio Estadounidense, con su victoria en la guerra Hispanoamericana de 1898. Kenneth Frampton ha hecho esta vinculación imperial en su introducción al libro de Schezen (1996): “La referencia a Roma en el Kärntner Bar (American Bar 1908) no se puede desligar del referente América ya que no conviene olvidar que Loos tenía la costumbre de considerar América como el equivalente del Imperio Romano en el siglo XX” (p.19). El rol de Loos en este contexto sirvió como un vínculo que transmitía imágenes y críticas de los interiores, de objetos de Diseño y de arquitectura:

It may be appropriate to recall here how much the problem of behavior influenced the experience of the European Avant-guard, and the symptomatic example of Loos, who in 1903, upon his return from the United States, published two numbers of *Das Andere*, dedicated with a polemical and ironic tone to introducing into bourgeois Vienna the “modern” ways of the city dweller (Tafuri, 1994, p.84).

Loos regresó a Viena en el verano de 1896 y empezó a trabajar en la arquitectura. Pronto se le aceptó en el círculo literario de “la Joven Viena” que se conformó alrededor de la personalidad de Hugo von Hofmannsthal que tenía su sede en el Café Griensteidel. A la vez Peter Altenburg lideraba otro círculo que se convocaba en el Café Central de la misma ciudad. Por medio de estos contactos llegó a conocer a Karl Kraus. Con Kraus y Altenberg se entabló una relación de afinidades electivas que durará toda la vida a la cual Kraus llamaría “la triple alianza”. En este momento, poco antes del cambio de siglo, en la atmosfera vienesa de euforia por la transformación cultural del proto-movimiento moderno dominado por la Sezession

Vieneses y la Joven Viena, estos tres personajes se perfilaron pronto como escritores individualistas y protagonistas de una nueva sensibilidad cultural (Lustenberger, 1998).

Adolf Loos escribió hace décadas que los ornamentos no se pueden inventar; pero lo que Loos anunció intenta expandirse. Cuanto más haya que hacer, buscar e inventar en el arte, tanto menos claro está que eso se puede hacer e inventar. Un arte hecho radicalmente termina en el problema de su factibilidad (Adorno, 2004, p.43).

El joven Adorno llegó a este escenario vieneses tan convulsionado en la década de los 20 y su trabajo posterior iba ser muy marcado por aquello. Su itinerario cultural comenzó con sus lecturas de Kassner, las visiones trágicas de Paul Ernst, el joven Lukács, y el replanteamiento de la historia y sociología de la música en Karl Bücher and Paul Bekker; y encontró un centro de elaboración teórica en la *Harmonielehre* y la música de Schönberg. Wittgenstein, Kraus, Loos y muchos más en el universo vieneses fueran influencias estimulantes y sintomáticas de la relación con sitios privados en su propio desarrollo crítico, y desde luego en su posterior Teoría Crítica del Frankfurter Schule (Borngässer, 2008).

No obstante, Adorno no era un hombre de subestimar, como luego demostró en *Parva Aesthetica*, una colección de ensayos que contenía “*Functionalism Today*”. Aun así, en su teoría crítica estas figuras vienesas que no son de ninguna manera citadas como ejemplos. Esto podrá ser justificado solo si uno supone que, a pesar de sus identificaciones mutuas, Adorno por un lado sintió las diferencias substanciales con las operaciones radicales de la estética de Schönberg y, por otro lado, estuvo afirmando su propia posición en ese universo vieneses que tanto le fascinaba. De la misma manera, Adorno debe ser entendido dentro del contexto del ‘universo’ del fin de siglo vieneses y los esfuerzos de Adorno por sobreponerse a las teorías, por ejemplo, de Loos: “Si se enseña, como hacía Adolf Loos y como desde entonces repiten de

buen grado los tecnócratas, la belleza de los objetos técnicos reales, se les atribuye justo aquello contra lo que se rebela la objetividad en tanto que intervención estética” (Adorno, 2004, p.86). Por cierto, esfuerzos entablados por Adorno que hizo durante todo el temprano periodo de su participación en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt, y el periodo americano marcado por su *Minima Moralia*, como también, lo de su subsecuente regreso después de la Segunda Guerra al Instituto de Frankfurt como director.

El cocodrilo ve un embrión humano y dice: “es un cocodrilo”. Las personas ven el mismo embrión y dicen: “es una persona”. De los Gurrelieder dicen los cocodrilos: “esto es Richard Wagner”. Pero los humanos, después de los tres primeros compases, sienten su inaudita novedad y dicen: “¡esto es Arnold Schönberg!” (Loos, 1993, p. 221).

No obstante, Adorno (2004) no pasa por alto ciertas incongruencias observadas en los escritos de Loos: “la obra de arte puramente construida, estrictamente objetiva, que desde Adolf Loos es el enemigo jurado de las artes aplicadas, se convierte en virtud de su mimesis de las formas finales en una de las artes aplicadas; la finalidad sin fin se convierte en ironía” (p.82). Además, es notoria una cierta similitud de posición aquí entre Adorno y Walter Benjamin en cuanto a Loos y sus ideas:

Loos found his providential adversaries in the arts-and-crafts mongers and architects who, in the ambit of the “Vienna Workshops”, we’re striving to give birth to a new art industry. He sent out his rallying cry in numerous essays, particularly, in its enduring formulation, in the article “Ornamentation and Crime,” which appeared in 1908 (1929) in the Frankfurter Zeitung (Benjamin, 1979, p. 240).

Adorno inicialmente considera a Viena como un lugar privilegiado de la ‘cultura’. Esa cultura estuvo saturada con varias diferencias entre las disciplinas, extendiéndose a la

producción del '*Hombre sin cualidades*' de Musil: "las cosas, al igual que nosotros mismos, perdían sus cualidades con una facilidad asombrosa. Viena, por ejemplo, bien podría haber sido una ciudad, pero esto no la convertía necesariamente en un lugar" (Colomina, 2010, p.31). Adorno hubiera sido capaz de iniciar una crítica de la cultura; no obstante, él insistentemente negó toda funcionalidad de la verdad en la crítica de la cultura, precisamente en nombre de la autonomía de las disciplinas, una autonomía que significó y significa la distancia y la relativa posibilidad de un juicio o dictamen.

En esto Adorno practicó su apego a una afirmación kantiana no resuelta: "es posible plantear el carácter factual de una disciplina sin mencionar lo noúmeno 'cosa en sí'" (Segura, 1982, p.137). En otras palabras, las disciplinas son disciplinas porque sus bases están en otra área, son inexpresables. El carácter factual de la disciplina reposa sobre su mismísimo pensamiento. Así lo fue para Schönberg como músico y, aunque solo en parte, para Loos como arquitecto. Además, Kant pudo equivocarse en su apreciación de equiparar la moral con la estética. La crítica moralista de la cultura tiende a reunificar la crítica de las bases de la disciplina misma, su actualización sociológica. No se establece términos comunes con autonomía, lo cual es una vez producto de y razón para la división social del trabajo. Sin embargo, aquí se encuentra la primera diferencia substancial. Mientras que para Schönberg el principio de la función está enteramente en la abstracción de la música, para Loos el principio de la función contiene las bases místicas de la Ilustración.

La autonomía de la música de Schönberg comprende la crítica total de la sociedad, su absoluta distancia, mientras que en la arquitectura de Loos, por medio de la unitaria recomposición del principio de la funcionalidad, es una vez más sujeto, aunque sea de manera trágica, al principio de heteronomía: "El concepto de lo feo parece haber surgido en todos sitios

al apartarse el arte de su fase arcaica: señala el retorno permanente de esa fase, enredada en la dialéctica de la Ilustración, en la que el arte toma parte” (Adorno, 2004, p.70).

La impresión de la fealdad de la técnica y del paisaje industrial no está explicada suficientemente desde el punto de vista formal, aunque por lo demás puede seguir dándose en las formas finales elaboradas puramente e íntegras estéticamente en el sentido de Adolf Loos. Esa impresión se remonta al principio de violencia, de lo destructivo [...]. La propia sentencia sobre la fealdad del paisaje destruido por la industria que la consciencia burguesa dicta ingenuamente da con una relación: la aparición del dominio de la naturaleza donde la naturaleza muestra a los seres humanos la fachada de lo indómito. Esa indignación se acomoda, por tanto, a la ideología de la dominación (Adorno, 2004, p. 69).

El rol del principio de lo destructivo es citado también en el libro *'Reflections'* (1979) sobre los escritos de Walter Benjamin en relación con Loos quien escribe en tono Nietzscheano lo citado: “A human, natural, noble language- particularly in the light of a noteworthy declaration by Loos: “If human work consists only of destruction, it is truly human, natural, noble work” (p.272).

Sera útil aquí hacer uso de una de las proposiciones de Benjamin (1979) para intentar una síntesis del proceso extendiéndose desde Loos hasta Adorno: “It was therefore Loos’ first concern to separate the work of art from the article of use, as it was that of Kraus to keep apart information and the work of (literary) art” (p.241). La afirmación de Benjamin termina siendo paradójica concerniente a la interpretación tradicional de ambos, Loos y Kraus, pero tiene un profundo contenido de la verdad y puede también sintetizar la posición de Adorno en este contexto. Al respecto Karl Kraus escribe lo siguiente:

Adolf Loos and I, he in facts and I in words, have done nothing but show that there is a difference between the urn and the chamber-pot and that culture plays on this difference. The others however, the defenders of positive values, can be divided into two groups: those who take the urn for a chamber-pot and those who mistake a chamber-pot for an urn (Groenendijk, 1985, p.10). Una observación crítica de Kraus sobre una diferencia cultural que unos pocos años después no pierden su sentido eminente con la sensibilidad artística del joven Marcel Duchamp y su ‘Fuente’: “Mientras Duchamp cuestionaba la institución del arte y la producción individual artística, Le Corbusier, más en la línea de Adolf Loos- quien también estaba fascinado con el material sanitario-, establecía una distinción entre el objeto de uso y el objeto de arte” (Colomina, 2010, p.124). No obstante, esto será un tema para una historia distinta que será atendida en otra ocasión.

Ni Loos ni Kraus se pronunciaron sobre una ‘esencia’ natural del arte o una ‘autonomía’ absoluta del arte; de lo que se trata es de ‘distinciones’ y un ‘margen de maniobra’, de diferentes propuestas y espacios provisionales. Por tanto, Loos insistió en diferenciar arte y arte aplicado: “Cuando se fundó el *Deutsche Werkbund*, Loos luchó contra sus componentes al igual que contra todos los artistas de artes aplicadas – *angewandten künstler*, así como contra los superfluos- los *überflüssigen* y su trabajo de degeneración cultural” (Chao, 2006, p.48). En el texto *The Plumbers* (1898), dedicado a los arquitectos del Werkbund, Loos escribe:

Ahora todos ellos se han reunido en un congreso en Múnich. Quieren demostrar su importancia a nuestros artesanos e industriales [...]. Solo los productos de las industrias que han logrado mantenerse lejos de los superfluos han alcanzado el estilo de nuestra época: nuestra industria del automóvil, nuestra producción de vidrio, nuestros instrumentos ópticos, nuestros bastones y nuestros paraguas, nuestros baúles y nuestras maletas, nuestras sillas de montar y nuestros estuches de

cigarros, nuestras joyas y nuestros vestidos son modernos [...]. Ciertamente, los productos refinados en nuestra época no tienen ninguna relación con el arte. El siglo XIX pasará a la historia por haber llevado a cabo una ruptura radical entre el arte y la industria (Colomina, 2010, p.125).

En sentido opuesto a la exégesis que se le hace a Loos, no es simplemente el maestro artesano, joyero o zapatero que son “modernos”. Ser moderno, entendido por Loos, es todo lo que se comprende como tal: es esa cultura colectiva de producción anónima que Loos diferencia entre arte y la vida, entre objeto de arte y objeto de uso cotidiano. Para Loos un arquitecto es un “albañil que aprendió latín”, un artesano culto.

La obra de arte, por tanto, tendería hacia una inefabilidad creciente, a lo inexpresable, hacia eso que es posible solamente por medio de su ‘liberación’ de la función implícita en el objeto de uso. Lo que permite la inefabilidad del arte es precisamente la expansión de la forma como resultado de la función. En este sentido lo inefable no es el punto final del arte burgués, pero más bien, una fase hacia la autonomía del arte y su inexorabilidad que está presente en todo fenómeno estético de la era burgués, pero, como una etapa hacia la autonomía del arte como lo más enaltecido de su extrañamiento, y su inefabilidad está presente en todo fenómeno estético de la era burguesa, gracias a la total dependencia de la función sobre los medios de producción y sobre la dialéctica de la producción de mercado:

Architecture contradicts the needs of the here and now as soon as it proceeds to serve those needs- without simultaneously representing any absolute or lasting ideology. Architecture still remains, as Loos’ book title complained seventy years ago, a cry into emptiness (Adorno, 1966, p.38).

La técnica garantiza la expansión de la relación forma-función. Ha servido como el medio para la producción de significado desde la estética del siglo XVIII. Más precisamente, la

utopía de la Ilustración fue realizada en base a la unión entre técnica y significado, y la ideología del progreso burgués operó sobre aquello. El contenido de la técnica fue el mismísimo contenido del progreso, importó poco si su “razón” fue basada en la pura forma de producción. De la misma manera, y a tal punto, que la fundación de la tecnología fue considerada solo en su autonomía y en relación con la forma de producción, el universo entero de la forma, la memoria entera, el pasado entero pudo alcanzar los límites de la reproductibilidad. Para Loos, lo moderno y su entorno, eso que tenía que ser disputado, se presentaba como la voluntad de rehabilitar viejas formas, o si no, de inventarlas de nuevo. Loos replanteó ‘valores’ no en su forma, pero más bien, en su substancia, como algo inexpresable. Para el arquitecto diseñar un edificio ‘técnicamente correcto’ y con la ‘correcta aproximación humana’ es suficiente para cumplir su labor. Además, la relación entre forma y función debería ‘ser revelada’ no explícitamente como pretendió la Ilustración por medio de una gran ilusión, (el caso de Ledoux y su *architecture parlante*) pero más bien, como un acto de voluntad en sí, como una ‘manifestación’.

Esto claramente, para Adorno, habrá sido un pensamiento no dialéctico. De hecho, el resultado sociológico inmediato de esta ‘estética’ Loosiana sugiere un enlace entre pensar y acción que podrá ser sostenida solamente por medio de una metafísica silenciosa y una preposición antidialéctica: Dios produce al artista, el artista la época, la época al artesano, el artesano el calzado.

Loos justificaba la ornamentación de su calzado a medida- que habría preferido liso- en los siguientes términos: “Nosotros vamos, tras el esfuerzo y la fatiga cotidianos, a Beethoven o al Tristán. Esto no lo puede hacer mi zapatero. No debo arrebatarse su alegría, ya que no puede sustituirla por nada. Pero quien va a la

Novena Sinfonía y se siente después a dibujar un modelo de tapiz, ése es un estafador o un degenerado (Frampton, 1998, p.93).

Combinando, de modo dialéctico, consideraciones sociológicas y un punto de vista inminentemente estético, Adorno en la *Teoría Estética*, fue el primero en reconocer que una presuposición básica del sistema construido por Hegel, la idea de una siempre cercana aproximación a la verdad metafísica será afectada por el progreso artístico. Además, como arte es “sublimado” en un hecho filosófico – la famosa “muerte del arte” Hegeliano – se vuelve cuestionable y hasta absurdo. Especialmente, en un momento cuando el arte moderno entra en una fase histórica en la cual es obligado a enfrentar las consecuencias de una regresión universal. La exposición loosiana del ornamento es presentada como el epítome del discurso crítico moderno y como un punto de inflexión en el devenir histórico de una forma de crítica cultural que el mismo Adorno adquirió. La polémica anti-ornamental loosiana proporcionó una premisa crítica importante para las reflexiones de Adorno sobre la dicotomía entre forma y función, un aspecto de la experiencia estética que resultó igual de significativa para su teoría del arte, su crítica de la arquitectura moderna, y su entendimiento en el trascurso de la relación entre el desarrollo tecnológico y la ideología del progreso. Siendo Adorno un músico moderno, esto le permitió relacionar la estética arquitectónica de Loos con la estética musical: “Las casas pareadas del Werkbund son una pieza de ‘música de cámara hecha arquitectura’, en la que la generosidad y nobleza de la planta espacial de Loos se presenta en un espacio diminuto y con materiales modestos” (Sarnitz, 2003, p.83). Para Loos hay una separación aguda entre arquitectura y arte. El arte es un asunto de trascender lo cotidiano, una expresión personal de un mensaje profética o revolucionariamente incómodo.

En contraste, la arquitectura es un oficio artesanal, un asunto de buena ingeniería con el objetivo de satisfacer requerimientos funcionales prácticos, preferiblemente de una manera clásica. Una casa debe ser sobre todo cálida, confortable y segura; aquello “debe ser agradable para vivir”. El modelo preferido de Loos fue la casa de campo inglesa, tal como lo fue para el movimiento Inglés de Artes y Oficios (J. Ruskin y W. Morris) y el temprano Frank Lloyd Wright en Chicago de la época de la Escuela de la Pradera.

La superación de Loos del ornamento no da lugar ni a la postulación de una estructura simple despojada de ornamento ni al recurso a la mera forma. Lo que surge en consecuencia es la superficie continua y una superficie perceptiblemente contigua con el espacio. Loos se centró más en el flujo espacial del vacío que en la creación de una sensación de orden. Le preocupaba el propósito de los espacios y cómo los usuarios se movían de uno a otro. Las superficies crean espacio. Y, sin embargo, para Loos la espacialidad no es solo el trabajo de la superficie. Parte integral del sistema es el Raumplan. Lo que hay que recordar es la relación entre la superficie y la espacialidad. La culminación de sus ideas sobre el flujo culminó en su icónica Villa Müller en Praga, que fue construida en 1930.

My architecture is not conceived in plans, but in spaces. I do not design floor plans, façades, sections. I design spaces. For me, there is no ground floor, first floor, etc. ... For me, there are only contiguous, continual spaces, rooms, anterooms, terraces, etc....To join these spaces in such a way that the rise and fall are not only unobservable but also practical, in this I see what is for others the great secret, although it is for me a great matter of course. Coming back to your question, it is just this spatial interaction and spatial austerity that thus far I have best been able to realize in Dr. Müller's house (Van Duzer & Kleinman, 1994, p. 40).

Loos percibe la tragedia de lo moderno, buscando resolver la aporía entre eso que surge y eso que se somete a leyes de identidad y reconocimiento, por medio de una refundación metafísica de valores. En esto él no es el precursor del “animus” tecnológico de la Bauhaus, aunque buscó liberar al objeto de lo inefable en su estética a través de una ética real y veraz del silencio, por tanto, su modernidad es compleja. En esto se aproxima a la bien lograda proposición de Wittgenstein en su *Tractatus* (1922): “de permanecer en silencio en cuanto aquello sobre lo que uno no puede hablar”. En contraste, Adorno reconocía que de lo inexpresable no podrá haber liberación; más allá de lo que uno logrará realizar por medio de la técnica, y poder despertar lo que fue olvidado: “La obra de arte desafía nuestras expectativas y nos enfrenta al abismo; des familiariza el mundo y parece evocar el silencio” (Perez-Gomez, 2008, p. 197).

Para Adorno la tarea del arte es introducir caos en el orden; para Loos la tarea del arte es introducir orden en el caos, por medio de la separación de obras de arte de objetos de uso y por medio del reconocimiento silencioso de aquello que produce, tanto forma, como función. La arquitectura tiene la capacidad de separar las cosas, de crear singularidades a partir del continuo caótico de la existencia. La relevancia prolongada de Loos hasta hoy día es atribuible a la diversidad de posiciones, como estas, que llaman la atención desde su interpretación íntima y a veces mística de las implicaciones humanas del espacio. Sus ideas persisten en su importancia, porque siguen resonando con un humanismo terrenal y disciplinado. El abismo entre el arte y la tecnología, el oficio de la construcción y el monumento se salvó en la vida de Adolf Loos, como en las de todos los grandes artistas, a través de la búsqueda básica de la condición humana, sin una pretensión de interés en nada más, incluso en la estética. Es precisamente este humanismo que hizo que el arquitecto John Hejduk reflexiona sobre la obra de Loos de la siguiente manera:

“Adolf Loos had me. If only a glimpse, the soul of marble. A sacred transference of solid space occurred” (Van Duzer & Kleinman, Hejduk, 1994, p. 14). En esta era actual del diseño digital en la cual el espacio cibernético se torna deshumanizado, banal y todo obedece a un protocolo algorítmico en lenguaje de máquina, este antecedente se vuelve más importante aún hoy en día:

Neither a fine art nor a science, architecture has only recently begun to realize its true potential, mainly through a hermeneutic approach that can engage the intricacies of its historical reality. Yet teaching and practice continue to be polarized between those two false alternatives: fine art and applied science. The introduction of computers into architecture during the last two decades has helped reduce architectural discourse to issues of instrumentality. The most popular discussions presume the importance of this so-called paradigm shift and focus on the potential and limitations of this instrument, aiding the perpetuation of the dichotomy. Thus, theoretical discourse tends to remain caught up in instrumental issues of the form (innovation) and production (efficiency), while the humanistic dimension of architecture is further jeopardized, and educational programs become increasingly vocational (Perez-Gomez, 2008, p.199).

Como escribió una vez Loos (1993 b) anecdóticamente sobre su arquitectura: “Siempre he tenido la ilusión de haber resuelto este problema en el sentido de nuestros antiguos maestros vieneses, y esta ilusión me la ha confirmado la sentencia de un artista moderno, enemigo mío, que dijo: ¡Y ese quiere ser un arquitecto moderno, y ha construido una casa como las viejas casas vienesas!” (p.22). Adolf Loos quedó atrapado entre el Clasicismo y su ataque a la Sezession, deambulaba por la ciudad fascinado por las antiguas casas vienesas. A pesar de que admiraba mucho a América, o más bien la transfiguración mítica del Nuevo Mundo, esta tendría una profunda influencia en el desarrollo cultural de Loos, pero siempre seguiría siendo una realidad de dos caras. En este sentido el conflicto y la tensión definen el presente mientras se gesticula hacia el futuro.

A house is the implied tomb of voices that have spoken into the house's space. Past happiness and past sadness are commingling, giving off inexplicable qualities/tones. The architect is able to set a tonal framework which is inevitably affected by the tones of the inhabitants of a house. Mysterious houses become so by the interweaving of the two (subjects and objects). Loos understood this (Van Duzer & Kleinman, Hejduk, 1994, p. 14).

Dentro de las referencias de Adorno a la arquitectura, el presente juega un papel determinante. La clave tanto de la concepción de la obra de arte como de las tensiones dentro de la descripción de la relación de la arquitectura con el "here and now" (aquí y ahora), abre las preocupaciones en el texto de Adorno.

La introducción por parte del Movimiento Moderno de un nuevo lexicón de convenciones sirvió como antítesis de la composición arquitectónica anterior, al tiempo que hacía de la dialéctica un aspecto central del discurso moderno.

Muchas de las ideas exploradas en Villa Müller y otras obras de Loos fueron refinadas por Le Corbusier, quien exploró la elegante arquitectura de caja blanca, Mies Van Der Rohe, cuyos proyectos estudiaron la repetición de elementos sencillos con acabados refinados, y otros arquitectos modernistas que se centraron más en la forma que en el ornamento. La forma en que los diseños de Loos apuntaban a ser atemporales y con visión de futuro, pero superlativamente específicos para las necesidades humanas lo convierte en uno de los pioneros de la modernidad en arquitectura. Podemos afirmar que la construcción es ontológica en lugar de representativa en carácter y que la forma construida es una presencia en lugar de algo que representa una ausencia.

Tal como Le Corbusier (1931) bajo la influencia de las ideas de Loos y también de manera polémica en su libro *Hacia una arquitectura* reclamaba a los arquitectos (tres

recordatorios a los Sres. Arquitectos), “no buscan soluciones concretas aquí, es cuestión de imaginación” (p. 218). Las imágenes del universo funcional, de la realización de la modernidad, y las de la tierra de arcadia para el renacimiento del clasicismo se alternan y se superponen en las reminiscencias de Loos. Esto dispuso Loos como legado para que mediten los arquitectos, aquellos ‘*Albañiles quienes han aprendido a leer latín*’. Más allá de lo meramente material y mundano la arquitectura es siempre cultura y Loos la percibió como un aspecto de la cultura y su evolución, y esto es lo que le dio su forma a la cultura moderna.

Bibliografía:

Adorno, Th.W. (2004). Teoría Estética, Obras Completas, 7. Madrid: Akal.

Adorno, Th.W. (1966). Funktionalismus Heute. Berlin: Neue Rundschau, Vol. 77, No. 4.

Adorno, Th. W. (1979). Functionalism Today. Traducido al inglés en- Oppositions, No. 17, Summer-1979. Cambridge: MIT Press.

Benjamin, W. (1979). Reflections Walter Benjamin, essays aphorisms, autobiographical writings. Ed. Peter Demezt. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Borngässer, B., Bacon, J. (2008). Vienna, Art and Architecture. London: Tandem Verlag.

Chao, E. (2006). Adolf Loos, El arquitecto sin adornos. Revista Construcción y Tecnología, junio 2006.

Colomina, B. (2010). Privacidad y Publicidad, La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas. Murcia: Cendeac.

- Frampton, K. (1998). *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Giedion, S. (1941, 2009). *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Groenendijk, P. (1985). *Adolf Loos- house for Josephine Baker*. Rotterdam: Uitgeverij.
- Le Corbusier (1931). *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications, Inc.
- Loos, A. (1993a). *Escritos I 1897-1909*, Ed. J. Quetglas. Madrid: El Croquis Editorial.
- Loos, A. (1993b). *Escritos II 1910-1931*, Ed. J. Quetglas. Madrid: El Croquis Editorial.
- Lustenberger, K. (1998). *Adolf Loos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Perez-Gomez, A. (2008). *Built Upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*.
Cambridge:
The MIT Press.
- Sarnitz, A. (2003). *Adolf Loos 1870-1933, Arquitecto, crítico cultural, dandi*. Colonia:
Taschen.
- Schezen, R. (1996). *Adolf Loos, Arquitectura 1903-1932*. Barcelona: Editorial Gustavo
Gili, S.A.
- Segura, A. (1982). *Emmanuel Kant. Principia Philosophica*. Madrid: Encuentro.
- Tafuri, M. (1994). *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*. Cambridge:
MIT Press.
- Van Duzer, L. & Kleinman, K. (1994). *Haus Müller: a work of Adolf Loos*. New York:
Princeton University Press.