

VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores
Instituto de Investigaciones Gino Germani
4, 5 y 6 de Noviembre de 2015

Ana Contursi

FBA – LaBIAL – UNLP// Licenciada y Profesora en Historia del Arte orientación Artes Visuales

ana_contursi@yahoo.com.ar

Eje 4: Producción, consumos y políticas estético-culturales. Nuevas tecnologías

Adolf Loos y la profundización de un antagonismo clave de la modernidad a comienzos del siglo XX: La industria cultural entre la estetización des-controlada de la vida y su racionalización

Palabras clave: modernidad; antagonismo; estetización; racionalismo -

Introducción:

El presente escrito es el producto de una investigación historiográfica realizada en el curso de mi formación de grado. Parte de la idea de que los procesos de conformación y desarrollo de lo que se ha dado en llamar “modernidad” son devenires socio-culturales complejos, y muchas veces contradictorios. Llevando esta perspectiva al extremo, incluso se podría identificar el desarrollo cultural inaugurado con las “revoluciones burguesas” como un proceso de lucha encarnizada entre posiciones antagónicas. Así, el *antagonismo* podría tomar para nosotros la forma de clave para la lectura de los fenómenos modernos. No se trata de una perspectiva nueva. Fue el mayor descubrimiento realizado por Nietzsche en su intento de dilucidación de la cultura moderna occidental a la luz de la atinada metáfora del combate entre Apolo y Dionisio (Nietzsche, [1886] 2003) dioses y a su vez

tendencias humanas integradas armónicamente en la cultura clásica, pero disociadas en nuestra época. Es exactamente la misma contienda la que identificó Giulio Argan cuando propuso la dialéctica *Clásico vs Romántico* para leer las manifestaciones artísticas de la modernidad (Argan, [1988] 1998). Se trata de la oposición y la complementariedad de las facetas racionales e irracionales de lo humano, que pueden ser tratadas también como los niveles simbólicos, de racionalización, estructuración lingüística, control, ordenamiento y cumplimiento del deber, en contraste con los estratos afectivos, emocionales, de desborde, drama y satisfacción de los placeres. Es una disyuntiva también ampliamente teorizada por la teoría psicoanalítica de Freud, con centralidad de la tensión entre los lugares psíquicos conscientes e inconscientes y la contienda permanente entre el deber ser y el principio de placer. Una pequeña digresión hacia la etimología del término “antagonismo” nos permitirá advertir la dinámica propia de todo desarrollo cultural, tanto en términos universales como particulares para nuestro período en cuestión, y nos ayudará a advertir el nivel político de nuestro objeto de estudio. La palabra “antagonista” viene del griego *ανταγωνιστις* (antagonistis), formada por *αντι* (anti= opuesto, contrario) y *αγωνιστις* (agonistis= luchador, jugador); la palabra *αγων* (agón) en griego significa “lucha”, “combate” o “partido”¹. Es decir que, siguiendo las tesis de Nietzsche, Argan, Freud e incluso las teorías políticas contemporáneas de la mano de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1985)², partiremos de la idea de este antagonismo como el hilo conductor del desarrollo cultural moderno. No resultará sorprendente, entonces, advertir la alineación a uno y otro lado de la contienda de las diferentes vertientes artísticas y culturales modernas. Sin ánimos de reducir la complejidad de los fenómenos sociales a fórmulas dicotómicas, nos guiaremos por la antinomia expuesta para la interpretación del rol de Adolf Loos y de Le Corbusier en

¹ Definición disponible en línea, en: <http://etimologias.dechile.net/?antagonista>

² Siguiendo las líneas gramscianas de la identificación de los procesos políticos como combates en el terreno cultural por la instauración de sentidos hegemónicos, los autores proponen una conceptualización de la democracia como ese terreno en el que se dirimen posiciones antagónicas que no exigen para su triunfo la eliminación del opuesto, ya no visto como enemigo fatal (como en la política realista maquiavélica), sino como contrincante con los mismos derechos que la propia posición, pero plausible del desplazamiento del que son objeto las posiciones no hegemónicas. La dinámica política inaugurada con la Revolución Francesa abre el juego a este tipo de dialéctica democrática. Advertimos aquí, por lo tanto, la importancia de este fenómeno político para la lectura de los desarrollos culturales modernos que, como se intenta destacar en este trabajo, no escapan a la dinámica antagonista ni a la apertura política y cultural que permiten los regímenes burgueses. Si bien estas líneas analíticas se inscriben en el desarrollo de la teoría marxista, hay aquí una profunda discusión con algunos de sus supuestos. Estas cuestiones serán abordadas en el siguiente trabajo.

el desarrollo del racionalismo y funcionalismo estéticos europeos, asumidos como contrapuntos de la “estetización des-controlada”³ de la vida cotidiana promulgada por otros movimientos contemporáneos en el marco del desarrollo de la industria cultural, es decir, en el contexto del proceso de industrialización moderna de las producciones simbólicas.

La criminalidad de lo superfluo: Loos como caso paradigmático del anti-esteticismo y de la exigencia moderna de contemporaneidad y utilidad

“El arquitecto es un albañil con conocimientos de latín”

Adolf Loos, Ornamento y delito, 1908.

Adolf Loos es un personaje que en la historiografía moderna y contemporánea ha sido poco estudiado pero, en sus veces, interpretado como bisagra entre dos momentos supuestamente diferenciados del desarrollo de la arquitectura. Su ubicación en el fin del siglo romántico de las revoluciones, el capital y el imperio (Hobsbawm, 1962, 1975 y 1987)⁴ y el comienzo del Siglo XX como época de aceleración de cambios históricos profundos, lo posiciona en el ojo del huracán de las tensiones que han motorizado la creación y el impulso de corrientes artísticas y estéticas que tienen vigencia aún hoy. Concretamente, se lo considera como la expresión de la transición progresiva entre el romanticismo presente en el estilo historicista de la Secesión Vienesa en Austria, con su afán decorativo y su tendencia a la mezcla de estilos transnacionales y transhistóricos, y el posterior desarrollo del racionalismo y funcionalismo internacionales. Se lo suele considerar también como a uno de los más importantes impulsores de la renovación radical

³ Optamos por adjetivar el sustantivo “estetización” con el epíteto “des-controlada”, para dar cuenta de las diferencias que permiten distinguir las corrientes no-racionalistas del racionalismo. Esto es preciso porque, en rigor, el proceso que impulsa el racionalismo es también de “estetización”, es decir, de intromisión de elementos poéticos y artísticos en los diferentes planos de la vida cotidiana, pero se diferencia de las otras vertientes justamente por sus principios y premisas poéticas y compositivas. Podríamos concluir, por lo tanto, que la crítica habitual que desde el racionalismo y el funcionalismo se ha hecho de los impulsos “esteticistas” no apunta a la estetización en general, sino al predominio de las consideraciones en torno a la forma en detrimento de la función.

⁴ Tomamos las denominaciones caracterológicas de Eric Hobsbawm para referirnos al siglo XIX como a un todo no homogéneo pero sí ligado al desarrollo coherente de la cultura capitalista contemporánea, con su momento revolucionario en los planos político y económico (Revolución Francesa e Industrial) y con la coronación del proceso en el movimiento globalizador de las políticas imperialistas europeas que desembocarán en el nacimiento histórico del siglo XX de la mano de las Guerras Mundiales.

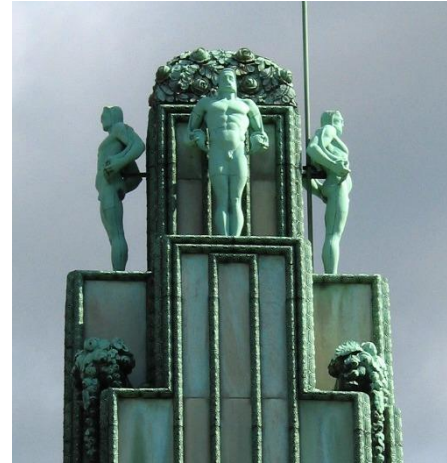
de la arquitectura del siglo XX, con un marcado viraje desde la naturaleza hacia “lo humano”; desplazamiento que puede observarse, por ejemplo, en el paso del *Art Nouveau*, dominado por las formas sinuosas, orgánicas, ultradecorativas y ahistóricas, al *Art Deco* como estilo depurado, centrado en la búsqueda del equilibrio sintético y decorativo en vínculo con el presente social de entreguerras y las tendencias de lo maquinal.⁵ María Dulce de Mattos Álvarez nos ofrece una contextualización muy clara de este período de cambios acelerados en todos los terrenos de la vida social y cultural:

“(…) la máquina productora de objetos tipificados, uno de los símbolos de la modernidad, venía generando desde el siglo XIX una cantidad importante de polémicas. El movimiento Arts&Crafts es uno de sus buenos ejemplos. William Morris, en el momento en que la industria invadía todos los campos, pretendió extender y diversificar la fabricación artesanal de objetos de uso diario; entre sus objetivos estaba mejorar la vida cotidiana del hombre común. Este movimiento, en apariencia contradictorio, fue el intento del retorno de la mística del trabajo del artesano, precisamente cuando la producción en serie crecía a pasos agigantados y que, a pesar de su escasa calidad estética, absorbía las crecientes masas de la población. Esto lo llevó a defender con mucha fuerza la reinterpretación de los oficios y la reintegración del arte y de la utilidad, proponiendo la formación del artesano-artista. Por su parte, el mundo de las artes puras y aplicadas no puede mantenerse ajeno a los cambios de su marco referencial o de su entorno; por esta razón el cuestionamiento y la propuesta de nuevas alternativas siguen su curso.” (Mattos Álvarez, 2009, párr. 3)

El cambio de siglo estará inmerso entonces en este proceso de búsqueda ya no solo de artistas, sino de arquitectos y diseñadores distanciados en ocasiones de la noción de “arte”, que intentarán dar respuesta al avance de la modernidad. Es así que los límites y las

⁵ Para una referencia más detallada de dicha transición cf.: de Mattos Álvarez, M. D., “El transitar del Deco de París a New York”, Revista Casa del Tiempo, año IV, Vol 9, Casa abierta al Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Octubre 2002. Disponible en línea en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct2002/mattos.html> Octubre 2014 [Octubre de 2014]

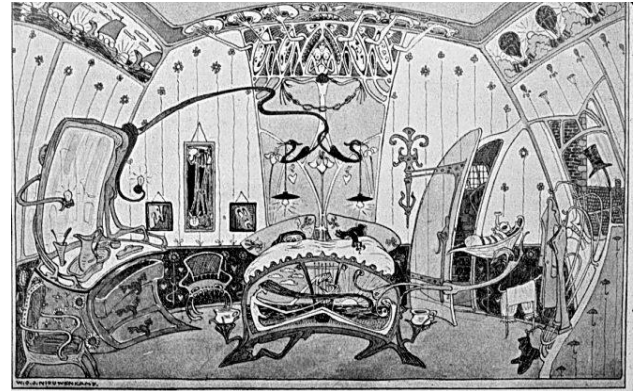
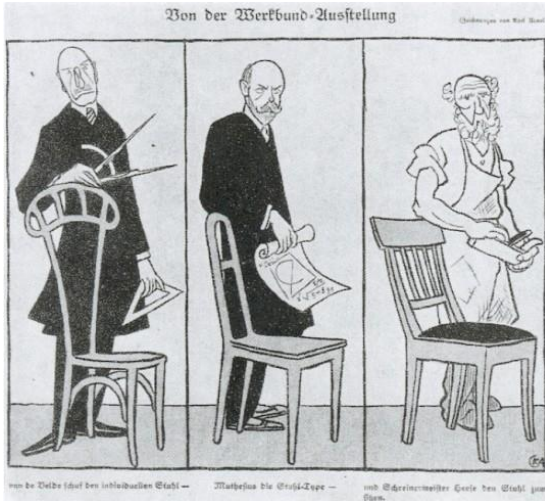
fronteras entre arte y oficios, y entre arte puro y aplicado, se desdibujan y dan lugar al afán de conjugar los progresos técnicos y la creación artística con la intención marcada de transformar la experiencia de la vida cotidiana de una sociedad en creciente masificación. Ahora bien, es dentro de este movimiento de renovación que se da aquella puja antagónica entre posicionamientos de corte clásico-apolíneo y otros de manifestación más bien romántica-dionisiaca. El proto-funcionalismo del que forma parte destacada Loos se inscribe en la primera tendencia, y el origen de su ocupación arquitectónica se relacionó con el grupo formado por los jóvenes arquitectos Josef Olbrich y Josef Hoffmann, que procedían de la escuela de Otto Wagner, y que en 1897 se unieron bajo el lema: “A cada tiempo su arte y a cada arte su libertad”, con el pintor Gustav Klimt y otros modernos renovadores, formando la Asociación de Artistas Austríacos o Secesión vienesa (fotos 1 y 2). Sin embargo, en lugar de participar de la nueva asociación, Loos comenzó a redactar artículos de crítica para hacer públicas algunas cuestiones, en general, sobre arte y oficios: “El rigor ético de las máximas loosianas dejaba la ideología de los inmovibles jóvenes arquitectos en hueca palabrería, y hubiera tenido que alcanzar para arrancar de raíz su restringida visión comercial. Sin embargo, el público vienés se dividió en dos partidos que se depreciaban mutuamente” (Schachel, 1971 (prólogo), en Loos, 1982: 11 y 12). Una serie de artículos publicados por Loos constituyó su reacción a la fundación de los *Wiener Werkstätten* (talleres vieneses), a través de los cuales Josef Hoffmann desde 1903 reformaba la artesanía vienesa con la participación de algunos artistas, siguiendo el ejemplo de la *Arts and Crafts Society de Ashbee*, en Inglaterra.



Fotos 1y2: Josef Hoffmann, Palacio Stoclet 1905-1911, Bruselas, Bélgica. Fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2009 y es considerada una de las primeras obras proto-funcionalistas de la historia mundial. Si bien la obra se caracteriza por su geometría austera y marca un momento decisivo en la historia del Art Nouveau que anunciaba ya la arquitectura del Art Déco y el Movimiento Modernista, este palacio es una de las edificaciones más logradas y homogéneas de la Secesión de Viena que cuenta con obras de Koloman Moser y Gustav Klimt, y encarna la ambición de crear la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). Es a esta pretensión jerarquizante y estetizante, que no abandona completamente lo decorativo, a la que se opone Loos.

Luego, cuando en 1907 se fundó el *Deutsche Werkbund*, la Asociación de Arquitectos, Artistas e Industriales, en Alemania y de la mano de Hermann Muthesius, Loos luchó contra sus componentes al igual que contra todos los artistas de artes aplicadas (*angewandtenkünstler*), así como contra los superfluos (los *überflüssigen*) y lo que él consideraba como un trabajo de degeneración cultural (Ibídem: 13). Sin embargo, la asociación fundada por Mathesius es considerada el antecedente más importante de la Bauhaus de Gropius, con base en las influencias del modelo inglés de *Arts and Crafts*, y cuyos principios son la restricción de los derroches decorativos, el impulso del trabajo artesanal vinculando arte e industria, la estandarización y la producción en serie en el marco de la cultura de masas, la distinción entre estética y calidad material y, el más importante y absolutamente acorde con la perspectiva loosiana y del racionalismo y funcionalismo posteriores, la adopción y el predominio de la forma abstracta como base estética del diseño industrial, sustituyendo así la ornamentación profusa que caracterizaba

las tendencias antes en boga. Sin embargo, estas coincidencias no fueron suficientes en relación a la ética de la propuesta estética de Loos. (fotos 3 y 4)



Fotos 3 y 4: Caricatura de Karl Arnold sobre la polémica del Congreso del *DeutscherWerkbund* de 1914: “Van de Velde propone la silla individual, Muthesius propone la silla tipo, y el carpintero hace la silla para sentarse”. Puede advertirse en la imagen la tensión y el carácter contradictorio de la perspectiva del diseño que atacaba Loos: si bien se promueve la unión entre artesanía y arte, el desarrollo del diseño y la transformación del artesano en diseñador es concebida como un proceso de refinamiento y sofisticación que quita dignidad al artesano y plantea el culto a la figura de un artista clarividente que fusiona belleza y utilidad, pero que sobrevalora el primer término en detrimento del segundo, por resultar más acorde para la inserción mercantil de los productos. Se trata, según Loos, del dominio de lo superfluo. A la derecha, otra caricatura pero esta vez sobre una habitación de Van der Velde, otro de los miembros de la Secesión.

Nos arriesgamos a interpretar la posición de Loos, que confrontaba incluso con las tendencias con las que coincidía programáticamente, como de un fuerte rigor ético que llevaba al extremo los principios básicos funcionalistas de la subordinación de la forma a la función, así como de la adecuación de los materiales a las exigencias técnicas, económicas y de uso, sin permitirse los matices esteticistas que sí se admitían en los grupos citados debido a su inserción económica en el mercado del diseño (cuestión que se esclarece teniendo en cuenta la situación crítica de la economía alemana, cuyo afán era la inserción internacional de sus producciones, y el apoyo e impulso que la *Werkbund* obtuvo del gobierno). Y es este “rigor ético” el que lo llevará a distinguirse del corte mercantilista de muchas de las expresiones del funcionalismo, así como a la afirmación de la diferenciación

entre el trabajo constructivo y el arte y al desprecio de la categorización del arquitecto como artista, asumiendo que la dignidad del oficio no estaba en lo “artístico”, sino en lo “artesanal”; de allí su valorización del albañil y su menosprecio de toda otra ocupación liberal pretendidamente superior. La modestia y la discreción se convertirán así en las guías de sus obras y programas, en oposición antagónica respecto del culto a la originalidad que se profesaba en los lugares de la moda y las grandes Exposiciones Universales que comenzaban a proliferar. La valoración desapasionada de “lo conveniente”, sobre “lo nuevo y estetizante” lo llevará a una concepción clasicista de la belleza entendida en el marco de sus consideraciones éticas y morales.

Los fundamentos del programa loosiano: Obras, publicaciones periódicas y conferencias como herramientas de difusión y lucha por la instauración de un sentido “no artístico y civilizado” de la arquitectura

“No se es rico por aquello que se posee, sino mucho más por aquello de lo que uno puede prescindir con dignidad. Y pudiera ser que la sociedad se enriqueciese en la medida en que se empobreciera y que ganara en la medida en que perdiese”

Immanuel Kant, citado por Schachel en su prólogo a Ornamento y delito (1971).

Será en la combinación entre obra, publicaciones periódicas y conferencias, siempre teñidas de aire polémico, donde Loos dará la batalla en contra de los promotores de lo que él consideraba la degradación cultural, principalmente vienesa pero en vías de internacionalización. Como dato significativo, Ronald Schachel llama la atención acerca de la situacionalidad de uno de sus trabajos emblemáticos, El Café Museo, construido en 1898 al mismo tiempo que Josef Olbrich se abocaba a la Casa de Exposiciones de la Secesión y aplicaba allí toda la parafernalia necesaria para el *marketing* del evento (fotos 5 y 6). Dice Schachel al respecto: “El efecto de la obra de Loos nacía ya de la proporciones del local, lleno de vida, o sea de nada, en el sentido usual de la palabra. Loos había hecho ver de un modo claro y a la vez anticipado la estrecha relación entre el hombre y la arquitectura”

(Schachel, 1971, en Loos, 1982: 12). Sus escritos producidos entre 1897 y 1900 fueron compilados bajo el sugestivo título de *Palabras al vacío* y publicados en 1921 por la editorial francesa *Crès et Cie*. Diferentes medios se interesaron por sus textos y conferencias y publicaron material, incluyendo una publicación realizada por el estudio de Le Corbusier, con quien mantuvo estrechas relaciones, así como con el círculo de Tristán Tzara, a quien le construyó una casa entre 1926-27 en *Montmartre*. Más adelante, en 1908, tuvieron lugar en Viena el VIII Congreso Internacional de Arquitectos y la I Exposición de Arte. Ambos eventos constituyeron el antecedente más próximo de lo que sería luego el trabajo de la *Bauhaus* y fue en este contexto en el que Loos publica el sugestivo artículo “Ornamento y Delito” (que en 1913 ya aparece en francés, relativamente sintetizado y mutilado, y que ejercerá fuertes influencias en el movimiento dadaísta posterior, con reedición en *L'Esprit Nouveau* en 1920), causando importantes repercusiones, tanto a favor como en contra. En 1926 dio conferencias en la Sorbona y tuvo tensiones y debates profundos con Le Corbusier, con quien rompió relaciones de manera definitiva en 1928, ruptura que se suele atribuir a la publicación de fundamentos equívocos y falsas interpretaciones de las doctrinas loosianas. (Ibídem: 16)



Fotos 5 y 6: Adolf Loos, *Café Museum*, 1898, Viena, Austria. Situada en la calle Operngasse 7, al lado de la plaza Karlsplatz, el *Café Museum* es la cafetería en la que se reunían la mayoría de las personalidades del modernismo austríaco, tales como los pintores Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, los escritores Joseph Roth, Karl Kraus y Trakl Georg, Elias Canetti, los compositores Alban Berg y Oscar Straus, así como los arquitectos Otto Wagner y el propio Adolf Loos. Es un claro ejemplo de la voluntad de simplificación, funcionalidad y anti-decorativismo clasicista que caracterizó la obra loosiana. Este estilo le ganó el apodo "Café Nihilismus", ideado por el escritor y periodista de la Secesión Ludwig Hevesi. A la derecha, el Pabellón de la Secesión vienesa, diseñado y construido en el mismo año por Olbrich en las inmediaciones del *Café*



fue uno de los rasgos “misticistas” que Loos rechazó por completo.

Museum. Es clara la combinación de cortes arquitectónicos clásicos con la decoración profusa del dorado (cúpula, frisos e inscripciones) y el detalle floral. En la fachada se lee el lema de la Secesión “A cada tiempo su arte y a cada arte su libertad”, también creada por Hevesi, y “*Ver Sacrum*” (primavera sagrada), en alusión a la renovación del arte que proponía el movimiento. La literaturización (retorismo) de las obras

Entrando más concretamente en las teorizaciones que fundamentan de manera coherente las obras de Loos, advertimos que él partía de la concepción idealista acerca del genio elaborada durante el siglo XIX, lo cual lo ubicaba en un sitio de respeto por el ingenio artístico que desembocaba en la idea de que la adecuación del arte a las finalidades de un objeto útil era un desaprovechamiento y, por consiguiente, incultura: “Le debemos una gran proeza al siglo XIX, la de haber introducido la distinción neta entre artes y oficios; solo cuando haya desaparecido del vocabulario de los pueblos la engañosa expresión “artes aplicadas” solo entonces tendremos la arquitectura de nuestra época.” (Loos, 1982: 20). Ya se evidencia que, a pesar de la validez de muchas de las consideraciones éticas y teóricas de Loos, su apego a una definición absoluta e inamovible acerca del arte lo llevó a no adaptarse a las exigencias que las transformaciones históricas de las ideas implican. Quizás es allí, en su idea general sobre el arte, donde radica la mayor contradicción entre su postura y el devenir general de una época que se caracterizó por el dinamismo de sus concepciones.

Sin embargo, muchas de los planteos loosianos asombran por su carácter progresista, entendiendo el término no en clave evolucionista (aunque Loos tenía mucho de ello), sino en el sentido del mejoramiento de las condiciones de vida humana a través de la práctica misma de los sujetos⁶. En su tesón respecto de la necesidad de hacer primar la

⁶ La distinción entre evolucionismo y progresismo resulta por demás interesante a la hora de pensar las corrientes ideológicas de la modernidad. La relación de Loos con el desarrollo del pensamiento socialista de fines de siglo XIX, como “espíritu de época” que incluyó las teorizaciones de Marx, y luego, post Revolución Rusa, con la declaración del Estado Socialista Austríaco del que el mismo Loos fue funcionario a partir de 1920, resulta una coordenada clave para la lectura de su posición ética y moral, así como para la consideración del fenómeno de profesionalización y asalarización del artista y su desdoblamiento en

función sobre las formas, asumiendo el caso contrario como pura superfluidad y decorativismo, se opuso radicalmente a la profesionalización del trabajo artístico, al desarrollo de la industria del diseño y a toda tendencia formalista que emparentara con ellos. Su trabajo apuntaba al refuerzo de la obligación social de la arquitectura, y por ello arremetió contra la idea de una autonomía estética acaparada por el arquitecto, para así destacar su compromiso con el consumidor-morador:

“A la emancipación del artesano de la tutela impuesta a través de los artistas del arte aplicado correspondía una autarquía del consumidor en cuestiones de vivienda. (...) Comenzó la lucha contra la catastrófica estandarización de la vivienda vienesa. La individualidad del morador debía implementarse en lugar de la fantasía artística. Habitar servía para encontrar la personalidad y se convirtió en una actividad creadora que se podía aprender. (...) Fue un mérito propio de la escuela de arquitectura de Viena el haberse dedicado a considerar la habitabilidad en una extensión hasta entonces desconocida.” (Schachel, 1971 en Loos, 1982: 20)

Por otro lado, su aversión al despilfarro, entendido por él como tendencia irracional, no civilizada, lo llevó a la noción de *economía del espacio* que, aplicada al ámbito de las construcciones residenciales, fue llevada hasta sus últimas consecuencias, dando como resultado una visión renovada y moderna de la arquitectura: el renunciamiento del diseño a partir de proyecciones horizontales y de alzados dejó lugar a la *proyección en el espacio mismo*. De aquí su concepto crucial de *plano espacial* que, lejos de pasar desapercibido como tantos de sus planteos, se introdujo en el mundo como una concepción del espacio esencialmente nueva y más ajustada a las demandas y necesidades de la vida del siglo XX. La libertad de espacio, la planificación del mismo a distintos niveles sin la ligazón a ningún

diseñador en el marco del desarrollo de la cultura de masas y la industria cultural. Las ideas de “progreso” y “evolución” han encarnado tanto en el pensamiento liberal como en el de izquierdas durante todo el desarrollo de la modernidad y aún hoy. Muchos de los planteos programáticos de Loos se vinculan íntimamente con las necesidades urbanísticas y arquitectónicas nacidas a partir de las perspectivas socialistas de los Estados europeos en este contexto. Podríamos decir que, entonces, este marco es uno de los elementos centrales para la interpretación de las razones históricas de la corriente racionalista en general y del racionalismo artístico en particular. Para un acercamiento a este panorama desde el urbanismo, cf. **Sicca, P.**, (1981) *Historia del urbanismo. El siglo xx*, Instituto de estudios de administración local, Madrid, 1981.

piso, la composición orquestada en interrelaciones mutuas para la construcción de un todo armónico e inseparable. A su vez, cada espacio tiene, según su finalidad, no solo diferente extensión sino también diferente altura; y es por este descubrimiento conceptual y técnico que Loos puede crear más superficie habitable con los mismos medios espaciales, ya que, de esta manera, acomoda más espacios en el mismo cubo y en los mismos cimientos:

“(…) El arquitecto que solo piensa en la superficie necesita una planta mayor para conseguir la misma superficie habitable. Con ello, los pasillos se tienen que hacer inmensamente más largos, el cuidado de la casa se hace más costoso, el espacio habitable es menor, y, por todas esas razones, una construcción de esas características será más cara y exigirá unos gastos de conservación mayores.” (Ibídem: 24)

Ahora, bien, la aversión de Loos por el ornamento y el “despilfarro” que puede observarse hasta aquí, encuentra fundamentos que hunden sus raíces en una ideología de época, compartida por casi todas las personalidades europeas que han ido marcando el ritmo de la visión colonialista occidental. Si bien Loos no pensaba en términos colonizadores, comparte con ellos ideas básicas que son consecuencia de la incomprensión de la libertad real de la creación cultural, es decir, de la capacidad política humana básica que implica la construcción y elección tanto de los imaginarios sociales como de las instituciones y formas concretas en las que esos imaginarios encarnan y se cristalizan. Para ilustrar someramente esta faceta del pensamiento moderno, o podríamos decir “modernista” en general y loosiano en particular, ofrecemos el siguiente fragmento como condensación de algunas de las nociones más perjudiciales en los procesos de modernización en los países no europeos:

“Acordémonos, pues, de algunos capítulos de las civilizaciones. Cuanto más primitivo es un pueblo, tanto más pródigo es con sus ornamentos, con sus adornos. El indio recubre una y otra vez con ornamentos cada objeto, cada barca, cada remo, cada flecha. Pretender dar una importancia a los adornos, significa ver las cosas desde el punto de vista del indio. Pero nuestro indio interior debe ser superado. Esta mujer es bella, dice el indio, porque lleva anillos dorados en la nariz y en las orejas. Esta mujer es bella, dice el hombre en la cúspide de la civilización, porque no lleva anillos ni en la nariz

ni en las orejas. Buscar la belleza únicamente en la forma y no hacerla depender del ornamento es la meta a la que aspira toda la humanidad.”
(Loos, 1982: 42)

Aquí vemos cómo, además de lo antedicho, Loos asume la oposición de la fórmula *forma/ornamento = belleza* (para la cultura aborigen) y *forma/ornamento vs belleza* (para la cultura moderna) como la contienda general *civilización vs primitivismo*. Lectura evolucionista que no atiende a la significación compleja de lo estético y lo bello (que no son sinónimos, por cierto) en las culturas originarias. Hay aquí una cuestión a desentrañar en lo concerniente a la función del arte antiguo y al lugar que el desinterés estético puede tener allí (lo ritual, lo cultural, la funcionalidad cotidiana y ese plus o exceso que el adorno y la producción de belleza mediante el mismo implican), pero que no entra en el objeto del presente estudio. Lo mismo respecto de lo funcional y las funciones de lo inútil en la sociedad moderna. Nos encontramos aquí con una aporía, una contradicción inmanente al concepto de inutilidad, pues toda acción humana persigue un fin, por más simple, breve o complejo que sea. Esta cualidad aparentemente desinteresada, y por ello negativa y engañosa, de lo ornamental es la guía que sigue Loos en su lucha contra la Secesión vienesa, el diseño, etc. y encuentra en las disquisiciones de Schopenhauer, uno de los filósofos alemanes más importante del siglo XIX, uno de sus basamentos, herencia de la filosofía platónica en lucha con el hegelianismo también en boga⁷:

“El filósofo alemán fue ampliamente leído a finales del siglo XIX y especialmente admirado por el círculo de intelectuales del que formaban parte Loos, Kokoschka y Kraus. La idea de Schopenhauer que impregna por completo la obra de estos tres autores, así como la de tantos otros intelectuales de la Viena de *fin-de-siècle*, es la distinción entre la apariencia

⁷ El pesimismo Schopenhauereano que postula la separación irreconciliable entre materia/apariencia y esencia/verdad se opone a la identificación de estos dos planos en la filosofía de la historia hegeliana, donde sustancia/pensamiento coincide y se realiza en la materia/historia.

y la realidad, el fenómeno y la esencia; en definitiva, su comprensión del *mundo como voluntad y representación*.”(Calabuig Cañestro, 2007: 420)⁸

Sin embargo, si su lectura fuera correcta, deberíamos concluir que todo el desarrollo del siglo XX ha sido un retroceso (si aceptáramos además la lectura evolucionista de la historia) hacia momentos primitivos de la humanidad. Es una mirada que no está muy lejos de ciertas lecturas críticas que, ya en el período de posguerra, fueron elaboradas por los intelectuales de la Escuela de Frankfurt, al visualizar el desenlace del racionalismo en los campos de concentración. Pero no toda la historia del siglo XX termina en el exterminio. O por lo menos nos concedemos el privilegio de la duda. La máxima kantiana que elegimos para encabezar este apartado apunta a esa idea, presente sobremanera en Loos y en los teóricos de Frankfurt, de la necesidad del “prescindir”. Del ornamento, del beneficio, del cálculo, de la ganancia, de la rentabilidad, de la riqueza, etc. Sin embargo, se trata otra vez de una coordenada problemática para el pensamiento moderno. Loos proclama lo austero, lo no opulento, pero solo en apariencia. Su apego a la racionalidad ilustrada del cálculo, de la armonía clásica, del no exceso, de lo verdadero, lo lleva a inscribir su obra justamente allí donde no quería: en el desarrollo hegemónico de una razón algebraica, la misma que prima en el mercado del arte y el diseño que tanto rechaza. Aunque sea pura conjetura, nos arriesgamos a plantear aquí la idea de que aquella contienda entre Apolo y Dionisio no es una contienda clara entre racionalismo-funcionalismo y la profusión del decorativismo en la industria cultural. Apolo rige tanto las ideas de Loos como las de Hoffmann y Muthesius. En un caso más hegemónicamente, en el otro, filtrado por los impulsos dionisiacos de lo des-controlado. En Loos, Apolo se apropia del estilo y de las ideas que lo fundamentan, en la Secesión, el estilo está en tensión por la intromisión de lo dionisiaco, y la inscripción mercantil del arte constituye el corte racionalista necesario para la lógica de las finanzas. Nuestra hipótesis sería, entonces, que lo apolíneo rige de manera hegemónica la cultura moderna occidental, mientras que lo dionisiaco es la faceta reprimida y desplazada que se

⁸ Para una ampliación de estas relaciones y la lectura del discurso loosiano desde una perspectiva de género que considera los imaginarios biologicistas y criminológicos instalados durante el siglo XIX de la mano de Charles Darwin y Cesare Lombroso, cf.: Calabuig Cañestro, N., “La expresión de lo humano en el arte: Adolf Loos y la viena de *fin-de-siècle*”, *Thémata*, Revista de filosofía, núm. 39, 2007.

escabulle tomando las diversas formas contra-hegemónicas de los placeres artísticos, lo caótico, lo inmotivado e inútil. No es una contienda resuelta, y el problema del desarrollo de la industria cultural y la mercantilización de la cultura se inscribe en el marco de esta contienda. Apolo capta desde el mercado capitalista todo producto humano y lo reduce a un valor material, mientras Dionisio responde a cada acto apolíneo con una intromisión del arte. Las derivaciones y particularidades de esta dialéctica entre el control y el des-control, entre orden y caos, son motivos de otras investigaciones, inabarcables en el presente escrito.

Loos, *L'Esprit Nouveau* y las influencias del proto-funcionalismo en el purismo y el racionalismo de Le'Corbusier y Ozenfant

¿No es acaso de la sapiencia y de todas las otras cualidades del alma que fueron padres los poetas y todos los artistas dotados del genio creador? Y la más bella y la más elevada de las formas de la sapiencia, añade Diotima, es aquella que se emplea en la organización de las poblaciones y de las familias. Se la denomina Prudencia y Justicia.”

Platón, *El banquete*.

Es usualmente reconocido por los historiadores de la arquitectura y el urbanismo modernos el rol paradigmático de Loos en el desarrollo del funcionalismo de posguerras (Sicca, 1981). La relación del arquitecto austríaco con la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, fundada por Charles Edouard Jeanneret-Gris, arquitecto, urbanista y artista suizo nacionalizado francés conocido como Le Corbusier, y Amedeé Ozenfant, artista y creador junto a Le Corbusier del *purismo* como tendencia artística entre 1918 y 1925, da cuenta de las posibilidades de influjo que el trabajo de Loos alcanzó para las generaciones sucesivas de arquitectos y urbanistas. Ya vimos que se publicaron en Francia varios escritos de Loos, y que alguna de estas publicaciones fue promovida por Le Corbusier. Esto se debió a que las reflexiones del autor de *Ornamento y delito* desplegaban ideas que entraban en consonancia con ciertas tendencias y necesidades del momento, en vínculo directo con el

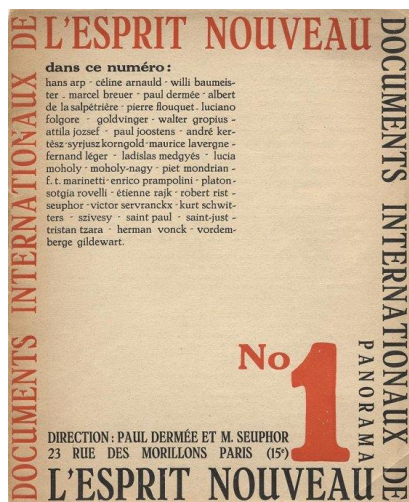
momento de entreguerras y el fenómeno de crecimiento, reconstrucción y reestructuración urbana europeas. El contexto de crisis y dinámica de cambio explica fácilmente el surgimiento de nuevas corrientes y marcos de pensamiento que intentaban dar respuesta a los conflictos y a los nuevos deseos. Es así que el *purismo* surge como intento de superación del cubismo, que ya había dado batalla contra el naturalismo, el realismo e, incluso, el impresionismo, y que se proponía justamente la reconfiguración de las imágenes del mundo. Pero el programa purista pretendía la superación de cualquier cariz de transitoriedad, historicismo y predominio de lo efímero, elementos que el cubismo conservaba, por ejemplo, en la representación figurativa, aunque desmembrada, de lo histórico y/o cotidiano. En el escrito “*Après le cubisme*” (“Después del cubismo”) de 1920, considerado manifiesto del programa, se expresa la necesidad de concentrarse en lo inalterable como única esencia de lo real (Cf. *Ibíd*em). La exigencia de “pertenecer al propio tiempo” llevó, tanto a Loos como a los puristas, a rechazar todo historicismo y a considerar las referencias a culturas pasadas como mero plagio y falta de conciencia. *L’Esprit Nouveau* (fotos 7 y 8) se constituyó en la herramienta de difusión de estas ideas que irían conformando el racionalismo funcionalista que reconocemos hoy como una de las expresiones más acabadas y exitosas de la arquitectura moderna. La revista llegó a publicar veintiocho números entre 1920 y 1925 y su sugestivo subtítulo era “Revista internacional ilustrada de la actividad contemporánea”, incluyendo entre sus páginas información textual y visual de todas las actividades y rubros que constituyen la industria cultural moderna, tales como bellas artes, música, cine, deporte, moda, muebles y arquitectura. En su primera publicación podía leerse:

“Uno de los mayores placeres del espíritu humano es el de percibir el orden de la naturaleza y sopesar su propia participación en el orden de las cosas. La obra de arte nos parece que es un trabajo de puesta en orden, una obra maestra del orden humano”⁹

El ideal clásico, expresado en los cánones de la armonía, el orden y la proporción, junto con la identificación de estos valores con las ideas de justicia, bondad y belleza, son la

⁹ Material en línea en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/estilos/84.htm> [Noviembre de 2014]

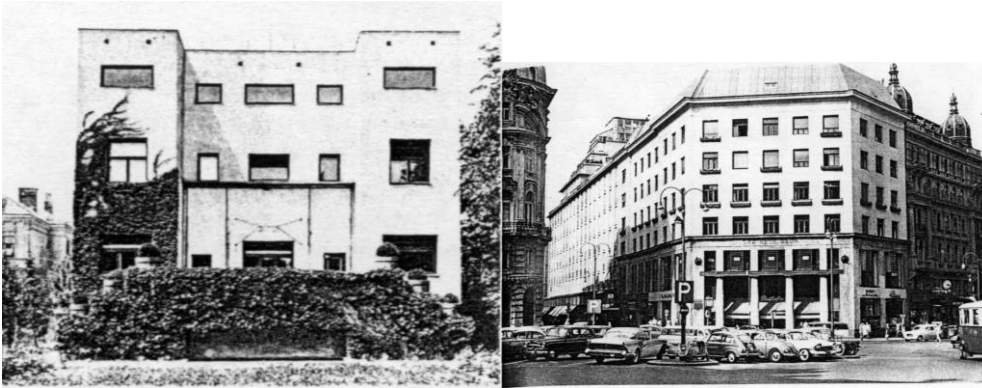
matriz ideológica, imaginaria, de la que el purismo pictórico y el funcionalismo arquitectónico extraerán su razón de ser. La economía de recursos y medios sumados a la armonía de las proporciones serán los dos grandes ejes compartidos entre el programa loosiano y el purista. Es evidente la raíz platónica, expresamente declarada en la cita del comienzo y presente muy sugestivamente en la primera página de uno de los textos más importantes de Le Corbusier, *El urbanismo de los tres establecimientos humanos* (Le Corbusier, 1964). Se trata de un conglomerado de supuestos que desemboca en la tesis de la coincidencia entre lo bello, lo bueno y lo útil como efectos de la sapiencia, es decir, de la razón, que constituye el núcleo de la ética platónica. No es difícil ya asociar los principios del racionalismo estético con este marco de pensamiento y, a su vez, la relación resulta tentadora para explicar el resurgimiento, post romanticismo, de una ideología que sirviera para restaurar algo del orden arrasado por las convulsiones sociales de comienzos de siglo XX, con el impulso económico de la industria cultural capitalista y sus necesidades y dispositivos de racionalización, cálculo y goce (Laval, C. y P. Dardot, 2009).



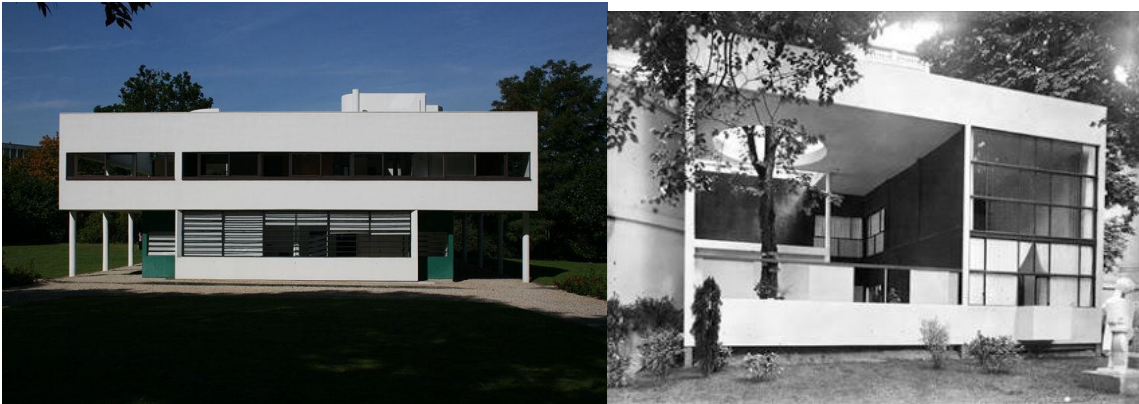
Fotos 7 y 8: Contratapa del N° 1 en la que puede observarse la participación y/o presencia de poetas y artistas que participaron en los movimientos de vanguardia internacionalista europea, tales como la escritora rumana dadaísta Céline Arnauld, el pintor y fotógrafo húngaro asociado a la escuela Bauhaus, Moholy Nagy, el pintor francés muy próximo al purismo, Fernand Léger y el poeta, teórico y editor italiano, fundador del futurismo, Filippo Marinetti. El internacionalismo será un rasgo sobresaliente a lo largo de todo el proceso de globalización capitalista durante el siglo XX. A la derecha, vista de una vitrina con números de la revista en el Museo Nacional de Arte Moderno en el Centro Pompidou de París. Es claro el diseño “depurado” de la

edición, así como la convivencia en sus números de los más variados temas, desde la industria y la ciencia hasta la vanguardia artística.

Si bien el desarrollo del purismo pictórico impulsado desde la revista tuvo una vida efímera y no constituyó una corriente significativa en su momento, sus principios sí han sido parte del legado que las vanguardias de entreguerras dejaron a las generaciones posteriores de artistas y diseñadores en lo tocante a la unión entre arte y producción industrial, además de haberse vinculado estrechamente con la conformación del ideario funcionalista en arquitectura. La noción de una pintura del espacio, y no de la superficie, coincide con la re-categorización de las nomenclaturas arquitectónicas que Loos ya había realizado en la primera década del siglo, como renovación de la concepción misma de la arquitectura como un oficio de lo espacial. La noción de “plano espacial” que vino a reemplazar en Loos la proyección en planta y alzada y que desembocó en la transformación del diseño constructivo “de afuera hacia adentro” en un despliegue desde el espacio interior y las necesidades habitacionales de los moradores, toma forma en Le Corbusier cuando inventa el concepto de “máquina de habitar” para referirse a las construcciones residenciales y al predominio del componente práctico-funcional (ibídem). También, la idea de un *objet type* (objeto tipo) cuando el purismo piensa los objetos del diseño, se vincula a las necesidades del mercado e industria de masas, así como a las transformaciones urbanísticas que harán uso de las nuevas lógicas de producción en serie mediante estándares preestablecidos. Además, la utilización de nuevos materiales de construcción, especialmente el hormigón armado, darán a Loos y al racionalismo posterior novedosas posibilidades técnicas. Lo que en el arquitecto austríaco (fotos 9 y 10) será una eliminación de lo no estructural y una composición por volúmenes lisos, con protagonismo de los numerosos aventanamientos y un aprovechamiento funcional del espacio interior (como vimos anteriormente, debido a la liberación de la función tectónica de los muros) en Le Corbusier (fotos 11 y 12) tomará la forma cúlmine de los “cinco puntos de la arquitectura”: Planta baja sobre pilote (libre circulación), planta libre (estructura independiente gracias a la eliminación del muro portante), fachada libre (sin función estructural), aventanamiento alargado horizontalmente que puede ocupar todo el ancho del muro (más acorde a la estructura óptica humana y mayor luminosidad) y terraza-jardín (función térmica).



Fotos 9 y 10: La Casa Steiner, 1910, y la Casa Michaelerplatz, 1909-1911, ambas obras emblemáticas de Loos, consideradas, una, primera casa racioalista residencial en Austria, y la otra, primer gran edificio comercial moderno en Viena. Los exteriores han sido cuidadosamente depurados y la escasa pero refinada decoración, con maderas finas y mármoles, se reserva para el interior.



Fotos 11 y 12: Casa Savoya, 1921 y Pabellón L'Esprit Nouveau, en la Exposición Universal de Artes Decorativas de París, 1925. Tanto la casa como el pabellón representan una nueva forma del espacio habitable que evita toda profusión decorativa. Le Corbusier aplica al mobiliario y al interior el mismo concepto arquitectónico que a la estructura constructiva general. Se trata de demostrar las posibilidades que ofrecen el hormigón armado y el acero para la arquitectura y en particular para la vivienda en serie (en un momento donde los materiales son considerados como indignos por los maestros de la arquitectura) y de probar que la industrialización de la construcción por elementos estandarizados no es incompatible con el arte. Claramente, estas obras del arquitecto francés constituyen una realización culminante de los conceptos loosianos pero desplazando el corte moralista por otro desprejuiciado y proclive a la inserción comercial en el mercado.

Breve conclusión teórica

Varios son los elementos que permiten una caracterización del contexto que dio lugar al proto-funcionalismo de Loos en Austria en co-existencia con las tendencias del diseño que ya buscaban insertarse en el naciente circuito industrial moderno de la mano de la Secesión vienesa. Hemos dado algunas pistas para la interpretación de esta co-existencia en la clave de una contienda entre facetas insoslayables de los seres humanos, como así también hemos advertido la hegemonía del racionalismo como dominio de lo apolíneo en varios ámbitos de la vida en los últimos dos siglos. El lugar del arte en el desarrollo de lo que llamamos modernidad está tironeado por los polos de estos devenires, y las perspectivas conservadoras de algunas tendencias entran en conflicto con las tentativas liberales y progresistas, de la mano de la ciencia y la profundización del conocimiento histórico de las culturas pasadas. Hemos tratado, simplemente, de establecer una genealogía de la corriente estética funcionalista, cuyos principios y principales ideas, que obtuvieron el mayor triunfo de la mano de Le Corbusier en Francia, tuvieron su origen ya en el contradictorio contexto de una Viena en transición al socialismo. La confluencia de imaginarios y sistemas de pensamiento diversos en el nacimiento del siglo XX, sumada a la aceleración de los cambios en las sociedades modernas en todos sus órdenes, dan la complejidad del fenómeno que solo someramente hemos esbozado. Queda la certeza, al menos, de que la *intertextualidad* y la *complementariedad* contradictoria son rasgos que no pueden dejarse de lado a la hora de abordar acontecimientos culturales tan ricos y profusos en el tiempo como los que hemos estudiado en el presente trabajo. Lo demás ha sido conjetura y mera aproximación interpretativa a través del procedimiento relacional que la tradición crítica nos ha legado.

Bibliografía:

Argan, G. C. (1988). *El arte moderno, Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid: Akal, 1998.

Calabuig Cañestro, N. (2007). “La expresión de lo humano en el arte: Adolf Loos y la viena de *fin-de-siècle*”, *Thémata, Revista de filosofía*, núm. 39, pp. 415-421. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/themata/39/art54.pdf>

De Mattos Álvarez, M. D. (2002). “El transitar del Deco de París a New York”, *Revista Casa del Tiempo*, Año IV, Vol. 9, s/p. Recuperado de: <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/oct2002/mattos.html>

Hegel, W. F., (1832-1845) *Lecciones de Estética*, Barcelona: Ediciones 62, 1989. Recuperado de: <http://www.ddooss.org/libros/HEGEL.pdf>

Hobsbawm, E., (1962) *La Era de la Revolución, 1789 – 1848*, Buenos Aires: Ed. Crítica, 1998.

----- (1975) *La Era del Capital, 1848 – 1875*, Buenos Aires: Ed. Crítica, 1998.

----- (1987). *La Era del imperio, 1875 – 1914*, Buenos Aires: Ed. Crítica, 1998.

Laclau, E. y C. Mouffe, (1985) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Laval, C. y P. Dardot (2009). *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, España: Gedisa, 2013.

Le Corbusier (1944). *El urbanismo de los tres establecimientos humanos*, Buenos Aires: Poseidón, 1961.

----- (1950). *El modulator. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, Buenos Aires: Poseidón, 1953.

Loos, A. (fechas varias) *Ornamento y delito. Y otros escritos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección arquitectura y Crítica, 1980.

Nietzsche, F. (1886). *El origen de la tragedia*, Buenos Aires: Ediciones del Libertador, 2003.

Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación. Parte 2*. Madrid: Ed. Trotta, 2005. Recuperado de:

<http://bibliophiliaparana.wordpress.com/2011/08/19/schopenhauer-arthur-el-mundo-como-voluntad-y-representacion-ii/>

Sicca, P. (1981). *Historia del urbanismo. El siglo XX.* Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.