

Adolf Loos o la estética de la desolación

Cuando terminó la segunda guerra mundial a muchos propietarios de Berlín se les planteó un dilema. Los bombardeos habían dañado seriamente los estucos de las fachadas. Había que restaurar pacientemente los ornamentos heridos o librarse completamente de ellos. Naturalmente, las razones económicas pesaban en favor de la última solución, mas no la justificaban. Y en cambio existía un argumento emocional que permitía acabar con ellos y sin mala conciencia. Pues aquellos estucos tenían algo arcaico que se asociaba con los poderes anteriores. Y así, con la limpieza de las fachadas no sólo se economizó dinero, sino que se cumplió un acto de purificación cultural y política.

El nombre de Loos viene rápidamente a la memoria cuando se pasea frente a estas casas despojadas de ornamentos. Los viejos estucos tuvieron algo de perverso, allí donde la sórdida desnudez actual recuerda el anhelo de una inocencia. Los propietarios se deshicieron de las citas del mundo vegetal, de la geometría o del mundo clásico como el delincuente que borra las huellas de un crimen.

La actitud de estos propietarios fue sin duda retórica y superficial. Pero, ¿no lo fue también la de Loos mismo? ¿En nombre de qué principios emprende Loos su guerra santa contra el ornamento? ¿Qué razones habitan en su acto simbólico de purificación formal?

Sería bastante huero ir en busca de argumentos para responder a estas cuestiones, pues, para empezar, Loos no argumenta. Su célebre ensayo Ornamento y delito dice que el ornamento debe desaparecer porque es superfluo. ¿No es más bien la insensibilidad de Loos y de su época la que lo hace superfluo? Este arquitecto estableció una vaga identidad entre ornamento y elemento formal arbitrario y vacío. ¿No es un acto de terror artístico? ¿No es el ornamento más bien la base de la expresión artística? ¿No es un elemento fundamental por el que se ha expresado desde la prehistoria la manera de sentir de un pueblo? ¿No constituye el principio de todo estilo? ¿No encierra el contenido elemental de toda verdad artística?

Loos hace suya una teoría de la historia con ecos positivistas según la cual la humanidad culminaría en aquel período en

que el arte dejara de ser necesario. Pero sería decir muy poco condenar esta vieja concepción como un síntoma de pobreza espiritual. La declaración del arte como algo superfluo es más bien el reverso de un hecho histórico más espantoso: la reducción de la vida humana a los paradigmas de su reproducción tecnológica, desde cuyo punto de vista el arte, naturalmente, no es más que un desecho, un despilfarro y un elemento residual.

En el contexto de las vanguardias, así en la Werkbund, en el cubismo o en la obra de Gropius, la crítica de las figuras históricas del arte está ligada a la tarea artística de definir un estilo nuevo para la nueva civilización tecnológica. Ello significaba en aquel contexto que había que dotar a los valores del maquinismo y del desarrollo industrial con una nueva aura espiritual. La obra de Van de Velde o de Gropius es ejemplar en este sentido. Loos, sin embargo, todavía se distingue de estas posiciones en virtud de su rudeza. Así, cuando se refiere a quienes reivindicaban un nuevo estilo, responde que "éste es un trabajo innecesario. El estilo de nuestra época ya lo tenemos." El problema de la forma es zanjado de antemano declarando a las máquinas, al proceso económico de producción y al pensamiento mecánico como único mundo posible de formas. Es la postulación de la máquina como principio absolutista de la nueva sociedad, de la nueva moral y del nuevo arte.

Con la idea de estilo sucede en Loos lo mismo que con su concepto de ornamento. A éste lo rechaza como un absurdo y una falacia porque ignora que desde la cerámica campaniforme hasta un retrato de Rembrandt todo arte es fundamentalmente ornamento. Y así, su condena del delito ornamental se convierte, en la realidad, en una forma implícita e irreflexiva de ataque contra la sensibilidad artística. En cuanto al estilo, Loos parece ignorar que no solamente designa una manera de realizar objetos llamados artísticos, sino que define la forma en un sentido amplio que comprende a todas las actividades humanas. Con lo cual su declaración del estilo como un problema huero se convierte de hecho en la resignación tácita frente a la máquina o a las leyes de la producción industrial como única forma de vida. Lo que no pertenece al mundo uniformado y mecánico de la reproducción tecnológica -y por consiguiente todo lo que no se reduce a las exigencias de su racionalidad y de su economía- es declarado como ornamento, como forma vacía y algo superfluo, mas únicamente porque Loos mismo

había declarado antes que sólo la máquina -no el hombre, no la vida, no la sensibilidad, no la supervivencia- posee un contenido verdadero.

La santa guerra purificadora que emprendió Loos en el pensamiento estético contemporáneo y en la arquitectura no fue, ni mucho menos, una idea original y aislada. Más bien configura algo a lo que se podría llamar espíritu de la época -si la época llamada moderna tuviese espíritu. En el pensamiento científico y filosófico, esta figura de la abdicación frente a la tecnología la encarna ejemplarmente la obra de Wittgenstein. Así como en Loos es "ornamento" todo aquello que sea incongruente con el pensamiento instrumental, Wittgenstein declara como antifilosófica toda reflexión sobre la realidad que no sea reductible a la tecnología de un lenguaje matemático puro.

Aquellos problemas como la felicidad o la libertad, la orientación en el mundo, o la angustia, el poder y la experiencia humana, que habían sido el centro del pensamiento filosófico clásico, son declarados así como una falacia, de la misma manera que todo el arte histórico es degradado en Loos a veleidad arbitraria.

No dejaré de citar aquí a otro autor, tan vienés como Loos y Wittgenstein: el psicólogo, novelista, filósofo y sociólogo Hermann Broch. Su aportación a la heroica empresa de purificación estilística adquiere en él un interés más estrictamente político. Ya no se trata para Bloch de una arquitectura o de un pensamiento para la nueva era industrial, sino de sus formas de poder y del nuevo totalitarismo. Y éste es definido anticipatoriamente como el ideal de un orden cristalino de reminiscencias platónicas, como la constitución de una trascendentalidad depurada también de todo elemento sensible y empírico.

Actualidad la tiene la estética loosiana en la medida en que el pensamiento de nuestra cultura burocratizada no cuenta con otra legitimación que su primado de la pureza. En sus agentes actuales, la victoria sobre el ornamento y sobre el arte que cantó Loos se traduce, de una manera más pragmática y más cínica, en una realpolitik frente a la crisis del arte y la arquitectura actuales, de la ciudad como centro vital y cultural y del pensamiento de nuestra época, que descarta como superflua u "ornamental" toda reflexión y toda actividad artística que no obedezca servilmente a las reglas de juego del desarrollo

tecnológico y a las exigencias de la racionalización y de los intereses económicos.

El resultado general de una arquitectura que se define como la actividad cultural idéntica con la abolición del arte según los textos programáticos de Loos, es la proclamación de una cierta idea de modernidad. En los escritos de nuestro arquitecto esa palabra, la "modernidad", adquiere un aura mágica. Por doquiera se invoca lo moderno: el hombre moderno, el temperamento moderno, el ser de lo moderno. Pero en vano trataremos de encontrar una definición determinada de esta palabra llamada a nombrar una época sin identidad. La invocación del nombre se revela al cabo como un vacío. No define lo moderno sino el gesto, eternamente repetido, de purificarse de lo pasado, del olvido de la historia, de la purificación de todo elemento sensual e individual. En un sentido, es el mismo gesto de los propietarios que hicieron arrancar los estucos de sus fachadas en Berlín. Es como si, de todos modos, hubiera que

olvidar el pasado, abolir todo momento individual y sensible, para poder ser moderno, para estar a la altura de la pobreza de este tiempo.

Pero no puede hablarse de la estética loosiana sin dirigir a su vez la atención a su arquitectura. Esta sabe, sin duda alguna, de la grandeza del pionero: se impone utilizando pocos elementos, posee esta visión consecuente que le otorga el convencimiento, y que le distingue de sus epígonos, y está dotada de una severidad característica. Pero si la estética loosiana se define por un dogmatismo formalista y acérrimo, lo suficientemente pedante como para pretender un status de classicidad, su arquitectura se distingue por la rígida postulación de un orden geométrico y coactivo. La abstracción de todo elemento individual, el quietismo, la aspiración a una dimensión cosmológica, la eliminación de todo elemento orgánico, la estricta oposición a la naturaleza, la apología de lo mecánico, el éxtasis agresivo de los ángulos rectos, he ahí

algunos de los elementos por los que la arquitectura de Loos puede celebrar una santa unión con la sociedad tecnológica. Son valores que comparte, a su vez, con otros grandes nombres de la vanguardia histórica, como Mondrian o Malewitsch. Y, como en éstos, se reúnen en una idea elemental: el postulado de un orden inquebrantable, absoluto y eterno -el de la oposición de verticales y horizontales. Todos los elementos, tanto los arquitectónicos como los vivenciales, tanto los problemas de orden práctico-constructivo como las funciones orgánicas y psicológicas de una casa, se sacrifican al principio de esta nueva racionalidad. Loos creyó inocentemente que un nuevo paraíso se abría bajo este orden de la pureza geométrica. Nosotros, entre tanto, no desconocemos que la vida del individuo se asfixia bajo ella.

Eduardo Subirats

Monumento y sepulcro

Cerca del Palazzo Te de Giulio Romano o del Rendez-vous à Bellevue de Jean-Jacques Lequeu, el Raumpflan loosiano no admite dudas: respeta las características culturales de cualquier sistema formal y extrae de ellas lecciones para su superación. Pero su respeto por la tradición ("soy partidario del modo de construir tradicional") en absoluto intenta ser integrador ni desvirtuar la realidad que cada material, cada ambiente, cada arquitectura reclaman para sí. Al contrario, su método estará siempre a favor de negar diálogos que él entiende que sólo son posibles en el pensamiento de los representantes de la Sezession y en los componentes de la Wiener Werkstätte, obsesionados en cohesionar los oficios y la industria, en favor de una integración de ambos en un proyecto común. Cada lenguaje proviene de unas reglas que el tiempo ha instituido y que legaliza los materiales que lo constituyen: no respetar estas reglas equivale a hacer ornamento.

La cuestión del ornamento, crucial para entender a Loos, queda determinada por el escrito de Massimo Cacciari: "Ornamento es para Loos toda palabra que supere sus condiciones de sentido, las

reglas formales de su gramática y de su sintaxis, los límites de su función." Siguiendo esta afirmación se deduce directamente que todo lo que no es materialmente necesario, todo lo que no puede estar en su sitio a partir de sus reales prestaciones, es ideología o, si se quiere, elemento que se plantea "a priori la materia de las relaciones de producción".

El mismo Loos lo dejó bien claro: "ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y, por ello, salud desperdiciada... material desperdiciado... capital desperdiciado."

Pero actuar para impedir la existencia de trabajo inútil adquiere otro sentido en Loos: conseguir la realización del Ursprung, es decir, intentar volver al punto cero de cualquier relación, para buscar cuáles son las auténticas dependencias entre revolución industrial y arquitectura. Obviamente, a esta tarea deben colaborar todos los que están implicados en el sector de la construcción, pues a todos atañe: "El ornamentista debe trabajar veinte horas para lograr los mismos ingresos de un obrero moderno que trabaje ocho horas." Está claro, pues, que quien se dedica a ornamentar encarece sus productos en la medida en que su trabajo es socialmente innecesario: contra todo lo innecesario actuará Loos.

Pero, ¿dónde están los

