

LOOS EN SU ÉPOCA. CONVERGENCIA ESTÉTICA CON LA FILOSOFÍA DE WITTGENSTEIN

LOOS IN HIS TIME. AESTHETIC CONVERGENCE WITH WITTGENSTEIN'S PHILOSOPHY

Isabel Hergueta Piorno

Alumna de 5º de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Resumen: En un momento de crisis de identidad en la transición del siglo XIX al XX y en un lugar de encuentro como la Viena imperial, el arquitecto Adolf Loos y el filósofo Ludwig Wittgenstein buscaron una salida a partir de la experiencia y la tradición. Loos buscó una arquitectura estrictamente ligada a los usos y a la función práctica y Wittgenstein encontró en ellos una búsqueda del orden lógico del mundo.

Palabras clave: arquitectura, arte, filosofía, funcionalismo, uso, utilidad, tradición, experiencia.

Abstract: *During the identity crisis in the transition from the nineteenth to the twentieth century and in a meeting place as imperial Vienna, architect Adolf Loos and philosopher Ludwig Wittgenstein sought for a solution both in experience and tradition. Loos sought for an architecture strictly linked to the uses and the practical function, while Wittgenstein found in them a search for the logical order of the World.*

Keywords: *architecture, art, philosophy, functionalism, use, utility, tradition, experience.*

Para citar este artículo: HERGUETA PIORNO, Isabel, "Loos en su época. Convergencia estética con la filosofía de Wittgenstein", en *Ab Initio*, Núm. 6 (2012), pp. 29-46, disponible en www.abinitio.es

Recibido: 26/01/2012

Aceptado: 19/06/2012

I. INTRODUCCIÓN

Es interesante analizar el desarrollo de la cultura de los Imperios Centrales a finales del siglo XIX y comienzos del XX y constatar cómo los intelectuales de habla alemana iban a experimentar la fractura mental causada por el desarrollo de la tecnología moderna más acusadamente que la intelectualidad de otros países¹.

Esta crisis de identidad se dio también entre la élite burguesa de la Viena de fin de siglo, y tuvo como consecuencia un despertar de las inquietudes intelectuales, y una pasión por la cultura como no se dio en ninguna otra ciudad europea. Incluso se dejó de dar tanta importancia a cuestiones políticas y económicas en favor de la

¹ SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos, arquitectura 1903-1932*, Introducción de Kenneth Frampton, Barcelona, Gustavo Gili, 1996, p. 14.

producción artística, lo que derivó en un nivel excelente en todos los campos culturales, gracias a la masa de expertos generada².

A este esplendor del arte en todas sus variantes contribuyó en gran medida la burguesía judía. Como relata Stefan Zweig en sus memorias:

“Ella era el público, llenaba los teatros y los conciertos, compraba los libros y los cuadros, visitaba las exposiciones y, con su comprensión, más flexible y menos cargada de tradición, se convirtió por doquier en promotora y precursora de todas las novedades.(...) Sin el interés incesante y estimulante de la burguesía judía, Viena se habría quedado a la zaga de Berlín respecto al arte, en la misma medida en que Austria iba a la zaga del Imperio alemán en el terreno político, por culpa de la indolencia de la corte, de la aristocracia y de los millonarios cristianos, que preferían los caballos y las cacerías al fomento del arte”³.

Fue de estas familias judías de donde provinieron más adelante personajes intelectuales de la talla de Kraus, Wittgenstein o Schönberg. Loos se movió también en estos ambientes, a pesar de su origen humilde. Adolf Loos fue una de las personalidades más polémicas de la Viena de *fin-de-siècle*. Formó parte de un activo círculo de intelectuales entre cuyos miembros destacaron el músico Arnold Schönberg, los poetas George Trakl y Peter Altenberg y el escritor Karl Kraus.

En cuanto a cuestiones de estética, los miembros de este grupo generalmente se vieron a sí mismos desempeñando una función de oposición a la postura predominante. En el caso de Loos, por ejemplo, la austeridad de su arquitectura entró en conflicto con el gusto mayoritario del público vienés⁴. La estética de Loos también se opuso radicalmente a la de la Secesión vienesa. La Secesión estaba constituida por un grupo de jóvenes artistas y arquitectos que en 1897 se separó de la normativa académica. Algunos representantes de la Secesión de Viena fueron Gustav Klimt en pintura, Kolo Moser en grafismo, y Olbrich y Hoffman en arquitectura.

La estética de la Secesión de Viena, de forma semejante a las de Munich y Berlín en ese momento, favoreció las formas curvilíneas, los materiales lujosos, las fachadas decorativas y el ornamento. Su estilo fue nuevo y supuso una separación de la cultura tradicional y academicista. Era la versión austriaca del *Art Nouveau*. Esta rebelión estética promovida por los jóvenes miembros de la Secesión fue bien recibida en algunos de los salones más progresistas, alcanzando con ello el correspondiente reconocimiento público.

² ZWEIG, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, 2001 (1976), p. 38.

³ *Ibidem*, p. 42.

⁴ CALABUIG CASTAÑO, Noemí, “La expresión de lo humano en el arte: Adolf Loos y la Viena de fin-de-siècle”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, Núm. 39 (2007), p. 1.

La tarea de Loos consistió precisamente en destruir esa narrativa apelando a consideraciones morales y económicas. Y es que en la capital austríaca de comienzos del siglo XX la pasión por la ornamentación se volvió deleite por lo irreal. Una típica descripción de un hogar de la burguesía vienesa decía así:

“Todos los materiales empleados intentaban aparentar más de lo que eran. Máscaras de hojalata pintadas de blanco pasaban por marfil; el cartón piedra, por palo de rosa; el yeso, por fúlgido alabastro; el vidrio por ónix suntuoso... [...] Tenían (los vieneses) manía por artículos de decoración enteramente desprovistos de significación... Había una clara ausencia de todo cuanto pudiese aludir a alguna utilidad o función”⁵.

Asimismo, en esta época coexistían la cultura del *Architekt* (arquitecto) y la cultura del *Baumeister* (maestro de obras), entre las que Loos se encontró atrapado. Dicho de otra forma, por un lado estaba el arte perdido de un clasicismo en ruinas, y por el otro, lo popular que, aunque seguía manteniéndose gracias a los artesanos locales y a un modo de vida agrícola, era amenazado por los avances tecnológicos, ya que afectaban tanto al modo de construir como al modo de vida rural⁶. Loos toma partido por esta última postura tradicional y artesanal en su obra *Heimat Kunst* (“arte rural”), cuando dice: “Sólo es tolerable un cambio con respecto a la tradición cuando este cambio significa una mejora”⁷.

En este escenario y en el seno de una de las familias más ricas de la Viena del momento, destacada por ser mecenas de artistas, músicos e intelectuales, nace uno de los filósofos más importantes del siglo XX: Ludwig Wittgenstein, considerado un personaje singular tanto en sus aspectos personales como intelectuales, con reconocidas inquietudes en los ámbitos del diseño y la arquitectura y cuya obra filosófica, como veremos, presenta numerosos puntos de conexión con el pensamiento del arquitecto antes citado.

II. LOOS Y WITTGENSTEIN

Adolf Loos y Ludwig Wittgenstein compartieron el mismo tiempo y la misma cuna: el Imperio Austro-Húngaro. Aunque pueda parecer chocante por los diferentes orígenes y actividad desempeñada, ambos personajes guardan muchas semejanzas en sus actitudes, inquietudes y posturas, y lo refleja la proximidad de su pensamiento. Asimismo, Wittgenstein siempre mostró una inclinación por la arquitectura, que culminó con la construcción de una casa para su hermana.

De sus relaciones personales sabemos que se conocieron el 27 de julio de 1914, en un encuentro que preparó Von Flicker (al que Wittgenstein había elegido como distribuidor de su fortuna atendiendo a unas palabras de Karl Kraus) en el Café

⁵ GALLARDO CABRERA, Salvador, “La casa de la hermana de Wittgenstein”, en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Núm. 7 (2008), pp. 51-52.

⁶ SCHEZEN, R., *Opus cit.*, p. 15.

⁷ LOOS, Adolf, “Heimat Kunst”, en GILI, Gustavo (Ed.), *Adolf Loos. Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, 1972 (Viena, 1908), p. 235.

Imperial de Viena, lugar de encuentro de los intelectuales del momento. Aunque no se conoce el contenido de esa conversación, el resultado fue una larga amistad que duró hasta la muerte de Loos en 1933⁸.

Analizamos a continuación los principales puntos de conexión de su pensamiento, centrándonos en dos ámbitos: su idea de la estética, y la comparación entre el lenguaje en Wittgenstein con la arquitectura en Loos.

1. Idea de estética

Loos, precursor del Movimiento Moderno⁹, así como Wittgenstein, precursor del Círculo de Viena¹⁰, mantienen opiniones muy semejantes acerca de la estética de la sociedad en la que les toca vivir.

En los escritos de Wittgenstein sobre estética éste afirma que al emitir un juicio estético no solemos emplear adjetivos como ‘bello’ o ‘admirable’, ya que difícilmente juegan algún papel y se podrían sustituir por interjecciones. “Si ustedes fueran a una tribu extranjera, cuyo lenguaje no conocieran en absoluto, y quisieran saber qué palabras corresponden a “bueno”, “hermoso”, etc., ¿en qué se fijarían? Se fijarían en las sonrisas, gestos, comida, juguetes”¹¹. En la práctica, a la hora de emitir juicios adecuados se suele recurrir a aspectos prácticos ligados al contexto en que nos encontremos. Por ejemplo, “¿Qué dice una persona que sabe lo que es un buen traje, cuando se está probando un traje en la sastrería? ‘Ese largo es el adecuado’, ‘Es demasiado corto’ [...] ‘Déjelo como está’”¹². Los adjetivos estéticos carecen de importancia, siendo la experiencia de uso lo que adquiere interés.

Wittgenstein, con este ejemplo, lo que quiere señalar es que, antes que el lenguaje, es importante considerar los contextos del lenguaje mismo, donde las palabras y los juicios adquieren matices o significados que, por sí solos, no tendrían. Lenguaje y uso del lenguaje deben ser contemplados de forma conjunta. Así, aterrizando en el campo de la estética, y en concreto de la arquitectura, Wittgenstein considera que algunos edificios son un "gesto", al igual que las palabras: contenido y representación son dos caras de la misma moneda, y así, para que exista realmente la arquitectura como arte, debe de expresar algo, en un sentido sensorial y práctico. El filósofo matizó que no todo edificio funcional es

⁸ MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos, “Wittgenstein arquitecto: el pensamiento como edificio”, en *A parte Rei. Revista de Filosofía* (julio/2001), p. 4.

⁹ Vid. BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1999; DE FUSCO, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Madrid, 1992.

¹⁰ En 1914, siendo voluntario en la I Guerra Mundial, Wittgenstein escribe el *Tractatus*, que será la “Biblia” del Positivismo en el Círculo de Viena en los años 20, caracterizado por reducir todo a la ciencia, y a un mundo de hechos verificados por la experiencia sensible, y en el que no vale lo místico. Hay un único lenguaje científico, que es imagen de los usos del mundo real.

¹¹ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 65.

¹² *Ídem, Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, pp. 40-41.

arquitectura, al igual que “no todo movimiento a propósito del cuerpo humano es un gesto”. Las obras de arte que comunican lo hacen porque cumplen las reglas del juego propiciado por la práctica artística de un determinado individuo¹³.

Aplicándose este principio a la arquitectura estaríamos ahondando en el funcionalismo, donde prima siempre la función antes que la estética; el buen uso es lo primero. En la arquitectura funcional un edificio es una herramienta para satisfacer unas necesidades. La función impone la forma. Esta ideología funcionalista será plenamente defendida por Loos, como se puede apreciar en su arquitectura al rechazar todo elemento que no tenga un uso práctico más allá del ornamental. Wittgenstein coincide con Loos en el planteamiento de la función, aunque no olvidemos que el filósofo incide en la idea del uso no tanto como mera utilidad funcional como en cuanto expresión de las ideas estéticas y del orden lógico del mundo, idea que desarrolla en el *Tractatus*; sin embargo, este funcionalismo en el caso de Loos está más enfocado quizás al utilitarismo.

Como bien señala Loos en su ensayo “Ornamento y delito”, el ornamento siempre ha determinado las señas de identidad de un estilo. “Cada época tenía su estilo (...) Por estilo entendían ornamento”¹⁴. Sin embargo, el tiempo en el que vive es incapaz de realizar un ornamento nuevo, y esa incapacidad debe originar y desarrollar al nuevo hombre moderno. “Esto es lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento”¹⁵. Si no existe un ornamento nuevo, no debe utilizarse ninguno. Esto conectaría directamente con la afirmación de Wittgenstein respecto del lenguaje alejado del uso práctico al concluir su proceso lógico del *Tractatus*: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (Proposición 7).

Tras la redacción del *Tractatus logicus philosophicus*, caracterizado por una descripción del mundo y de sus lenguajes según modelos lógico-matemáticos, Wittgenstein se concentra en el significado fundamental del uso de aquéllos en los llamados *juegos lingüísticos*, analizando el sentido de su empleo en las prácticas de la vida cotidiana. La inmersión en los hechos lo lleva incluso a experimentar una actividad arquitectónica, en colaboración con P. Engelman: el filósofo *construye* una única casa (para su hermana), y el edificio refleja de manera transparente el diagrama de sus funciones lógicas. La arquitectura es pues su *uso*, como proceso de una reducción a la esencia; más allá de un dispositivo nihilista de elaboración de la forma no hay nada; no la *nada* cargada de valor polémico de las vanguardias, sino la nada, simplemente¹⁶.

¹³ CARMONA ESCALERA, Carla, “Describiendo el describir. *Las lecciones sobre estética de Wittgenstein*”, en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, Núm. 10 (abril/2011), pp. 1-25.

¹⁴ LOOS, Adolf, “Ornamento y delito”, en GILI, Gustavo (Ed.), *Adolf Loos. Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, 1972 (Viena, 1908), p. 44.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ PIZZA, Antonio, *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933. Del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*, Barcelona, 2001 (1999), pp. 98-99.

Los numerosos puntos en común que guardan Loos y Wittgenstein tanto en cuestiones de estilo como programáticas parecían asegurar una clara comunión. Sin embargo, al avanzar en sus respectivas carreras surgieron ciertas diferencias. Los planteamientos funcionalistas de Adolf Loos indagan en una mejora de la existencia terrenal y material, mientras que, para Wittgenstein, ética y estética mantienen una especial equivalencia. Su estilo funcional debía ser un alivio contra la maldad, el exceso y el espanto que le producía la vida cotidiana: el anhelo de encontrar la manera en que debería ser el mundo para nuestra felicidad.

2. Wittgenstein es al lenguaje lo que Loos es a la arquitectura

Resulta tentador definir la filosofía de Wittgenstein con un símil de la operación de barrido y limpieza que realizó Loos en arquitectura y diseño. Es muy notable la influencia del arquitecto sobre el pensamiento del Wittgenstein, aunque no tanto en la primera etapa del filósofo, pues como ya se dijo ambos se conocieron un día antes de estallar la I Guerra Mundial, conflicto durante el cual Wittgenstein, mientras servía en el ejército, redactó el *Tractatus*. Por otro lado, hay evidencias de una disparidad de posturas entre ambos autores¹⁷.

En el último pasaje del *Tractatus* hay dos aspectos diferenciados: por un lado, la tarea de la filosofía y de la ciencia, y por otro, la metáfora del edificio como expresión del hecho de pensar. Aquí Wittgenstein intenta desarrollar una representación exacta del mundo por medio de la lógica. Sin embargo, cuando parece que todo está claro, cuando se ha logrado una representación exacta del mundo, demuestra que ésta no soluciona nada, no aporta ninguna respuesta.

Según la metáfora del edificio, el pensar produce una construcción a escala del mundo, pero cuando comenzamos a edificar el pensamiento con los ladrillos que nos proporciona la lógica, estamos haciéndolo desde dentro. La figura del edificio será una réplica exacta del mundo, pero desde dentro nada podemos hacer sino seguir nuestra existencia como lo hacemos antes de construirlo: “El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo” (*Tractatus* 6.41):

“El conocimiento del mundo está encerrado en sí mismo, nos acercamos al mundo desde un edificio en el que nos hemos encerrado. [...] La filosofía, desde Platón, trataría de armonizar el “deber ser” del hombre (su aspiración a una vida y un mundo perfectos) y el “ser” que se nos impone. Wittgenstein propondría la lógica y el lenguaje como mediación, para conseguir un conocimiento perfecto del mundo cuando, finalmente, se cerciora de que eso es imposible. Por eso, el anhelo se prolonga en la ética, la estética o la religión, que versan sobre cuestiones que están más allá del mundo”. Por tanto, “la tarea de la filosofía, del arte, de la ética e incluso de la ciencia es persuadirnos a contemplar el mundo de la manera más adecuada a nuestra

¹⁷ Vid. MUÑOZ GUTIÉRREZ, C., *Opus cit.*, pp. 1-27; ARENAS, Luis, “La casa como gesto: la arquitectura en Wittgenstein y el neopositivismo vienés”, en *Seminario de Filosofía*, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 1-20.

forma de vida. El estilo conforma una forma de vida que nos resulta útil aunque deje el mundo como está”¹⁸.

La solución queda condicionada a una reconsideración del lenguaje que va dejando de ser el vehículo del pensamiento. “El verdadero método de la filosofía sería no decir nada sino aquello que se puede decir” (*Tractatus* 6.53) Lo cual lleva prácticamente a no hacer filosofía.

Paul Engelmann, uno de los discípulos de Loos, lo expresa muy bien al comparar a Loos, Wittgenstein y el escritor Krauss: “Loos separa el objeto del uso del arte y mata a su hijo natural común, el ornamento. Krauss separa la vida del lenguaje y mata a su hijo natural común, la frase vacía. Wittgenstein separa la ciencia del misticismo y mata a su hijo natural común, la filosofía”¹⁹. Y es que Loos va a desempeñar un papel de crítico sin piedad contra todo lo ornamental, pasando a considerar la arquitectura fuera del ámbito artístico. Como bien dice en su escrito *Arquitectura*: “La casa debe agradar a todos, a diferencia de la obra de arte que no tiene por qué gustar a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es. [...] La casa cubre una exigencia”²⁰. Wittgenstein sin embargo nunca buscó agradar por medio de su arquitectura, sino buscar llevar adelante una rigurosa aplicación de las ideas que caracterizan su estética.

Para Wittgenstein un concepto no es nada sin su significado, y su significado no es nada sino su propio uso en los juegos del lenguaje en que pueda aparecer. En sus *Clases (Lecciones) sobre estética*, explica que el significado de las palabras reside en el uso que hacemos de ellas en cada circunstancia. “¿Qué es lo que hace a la palabra una interjección de aprobación? Es el juego en que aparece, no la forma lingüística”²¹. El uso de una palabra viene dado por los criterios que justifican su aplicación en un sistema de lenguaje dado²². Estas ideas acerca de la filosofía son fácilmente extrapolables a las ideas de arquitectura de Loos, el cual siempre da valor a la funcionalidad por encima de los aspectos formales.

Como dijo Wittgenstein: “Para estar en claro acerca de las palabras estéticas ustedes tienen que definir modos de vida”²³. La función es la expresión de la necesidad, y esto vale tanto para la función literaria como para la función arquitectónica. Las formas de las palabras, como las formas arquitectónicas, están determinadas por el uso que tienen en tal o cual juego o diagrama.

¹⁸ MUÑOZ GUTIÉRREZ, C., *Opus cit.*, p. 17.

¹⁹ Citado en MUÑOZ GUTIÉRREZ, C., *Opus cit.*, p. 8.

²⁰ LOOS, Adolf, *Escritos II (1910-1931)*, Madrid, El Croquis, 1993, p.33.

²¹ WITTGENSTEIN, L., *Lecciones y conversaciones...*, p. 64.

²² MUÑOZ GUTIÉRREZ, C., *Opus cit.*, p. 21.

²³ WITTGENSTEIN, L., *Lecciones y conversaciones...*, p. 72.

III. COMPARACIÓN PRÁCTICA. Casa Wittgenstein vs. Villa Müller

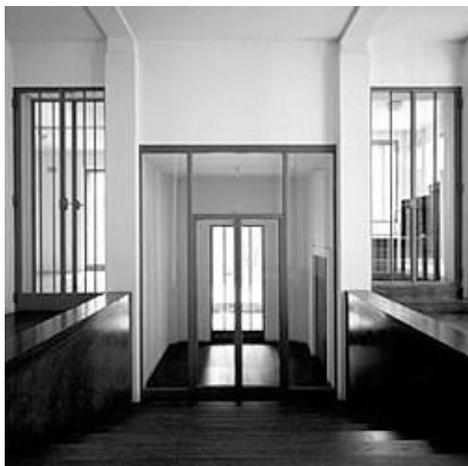
La contemporaneidad de la casa diseñada por Wittgenstein (*Kundmannngasse*) en Viena para su hermana Margarethe en 1926-28 y la villa que Adolf Loos construyó en Praga para la familia Müller en 1928-30 nos brinda una oportunidad perfecta para un análisis arquitectónico en paralelo. Las semejanzas en programa y cliente (viviendas para una élite industrial), la ubicación en ciudades prácticamente gemelas en el imperio de los Habsburgo, y el uso de un lenguaje moderno de arquitectura permiten establecer comparaciones muy interesantes.

1. Emplazamiento y organización

Wittgenstein se incorpora al proyecto en el verano de 1926, como co-arquitecto con Paul Engelmann, discípulo de Loos y amigo suyo. El solar tenía pendiente descendiente hacia el norte, y se empleó una plataforma elevada sobre el nivel de calle para nivelar las alturas, tan alta como el primer piso de la casa.

Este emplazamiento estratégico es la primera diferencia de la Villa Müller de Loos, también ubicada en un solar en pendiente. Entre el acceso sur y el norte, situado al borde de una gran avenida, el terreno desciende de forma significativa. En vez de ignorar esto, Loos integra esta cualidad en el proyecto no sólo en la composición de los planos exteriores, sino también en la distribución interior. Mientras la Casa Wittgenstein se compone de planos horizontales paralelos situados uno sobre otro a la misma altura, la Villa Müller entreteje suelos parciales a varios niveles distintos. La ladera, que representa un obstáculo en la casa de Viena se vuelve una ventaja en la villa de Praga.

La *Kundmannngasse* organiza el espacio siguiendo un esquema clásico. En el hall de entrada se evoca el sistema de escalera monumental de los palacios barrocos, ya que Wittgenstein también proyecta la tradición arquitectónica del barroco clasicista vienés, tal y como lo desarrolla su mejor representante, Fischer von Erlach, a quien el filósofo admiraba.



Esquema clasicista vienés en Villa Müller



Raumplan de Loos

En la casa de Loos se pone de manifiesto el *Raumplan*²⁴. Ludwig Münz definió el nuevo concepto de Loos para el espacio arquitectónico como

“El diseño de elementos que se organizan en planos distintos. Los espacios varían en altura y anchura de acuerdo a su función y relevancia y se interconectan sacando el máximo partido al volumen total. En términos de niveles superpuestos se necesitaría un espacio mucho mayor para obtener la misma superficie vividera. Esto implicaría alargar los pasillos, lo que conlleva un complicado mantenimiento, reducido confort, elevado coste y pérdida de espacio. Loos inventó una forma de ahorrar espacio, y desde entonces no se ha hablado más de ‘proyecto’, sino de ‘proceso de diseño’. En consecuencia, las ventanas que iluminan un espacio ya no tienen que seguir una secuencia rígida sino que se pueden distribuir libremente reflejando las funciones específicas al exterior. Éste se vuelve un sincero envoltorio del interior generando una conexión orgánica radical”²⁵.

Sabemos que Loos no usaba el término *Raumplan*, pero se refirió a su contenido en numerosas ocasiones, particularmente cuando se lamentó amargamente de su exclusión de la exposición de la Weissenhof de Stuttgart en 1927: “Tenía algo que enseñar, la solución al problema de distribución de las dependencias de una vivienda en el espacio y no en superficie como se ha hecho hasta ahora, piso por piso. Aquí está la verdadera revolución arquitectónica, la solución al trazado en el espacio”.

3.2. Exterior

La diferencia más notable entre los dos proyectos se encuentra en el revestimiento. Al exterior los dos edificios presentan el mismo acabado blanco y liso. No obstante, la casa Wittgenstein no tiene el porche de entrada de la Villa Müller, revestido de travertino, que lo diferencia de una forma sorprendente del resto de tratamientos de fachada. En la *Kundmannngasse* cada accidente se neutraliza, hasta el punto de suavizar la transición de las esquinas evitando poner perfiles metálicos protectores que se podrían asemejar a una cornisa (al restaurarse en 1976 el proyecto perdió fuerza al colocar estos perfiles protectores). En Praga, por el contrario, Loos, lejos de disimular estas transiciones, transformó este mecanismo puramente técnico en un elemento arquitectónico para lidiar con las líneas límites del edificio. Esto se aprecia en el encuentro entre las fachadas oeste y sur, que se retranquea para reafirmar la esquina que marca el acceso al visitante.



Retranqueo en V. Müller

²⁴ Imágenes de QUEYSANNE, Bruno, “Wittgenstein versus Loos”, en *L'architettura*, Núm. 520 (1999), pp. 113-115; SARNITZ, August, *Adolf Loos*, Madrid, Taschen, 2007, pp. 78-85.

²⁵ MÜNZ, Ludwig, *Adolf Loos*, Milán, Il Balcone, 1956. Cit. en ZEVI, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Turín, Einaudi, 1975.

Tampoco la desnudez de las fachadas de la Villa Müller tiene el mismo significado que en la Casa Wittgenstein. Loos quiere pasar desapercibido en el barrio, una cortesía urbana para con el resto de edificios; aunque ésta se pierde en la riqueza de materiales del porche de entrada y sobre todo al llegar al interior, con una calurosa acogida al visitante. Sin embargo, en la casa Wittgenstein la búsqueda de la hospitalidad se realiza con una ligera protección en el plano de la fachada sudeste desde la entrada. Nada debe afectar a la homogeneidad austera del tratamiento de fachada. La piel debe estar desnuda. Los huecos de apertura no deben tener ningún énfasis más que la línea de incisión en la superficie del muro. Se quiere reafirmar la integridad del muro como superficie pura. Lejos de ser discreta, la desnudez de la casa Wittgenstein es el efecto de su autoproclamación como minimalista en oposición al contexto urbano.



Acceso y porche de la Casa Wittgenstein

3.3. Interior

El contraste entre los dos proyectos es evidente en el tratamiento del espacio interior. En la casa Wittgenstein la desnudez externa se reproduce en el interior de la misma manera que en fachada. Mientras que el acceso se desarrolla en tres escenarios – el cuerpo de entrada, el vestíbulo y el hall de la escalera – la similitud del blanco puro de las paredes y techos crea una fuerte homogeneidad espacial, sólo ligeramente matizada por la distinción entre muros ciegos y los acristalados. Estos últimos reciben una luz exterior tenue, porque el muro vidriado del vestíbulo se retrae de la fachada exterior, como si se protegiera de la luz directa.

Asimismo se produce un juego de diferencias por el fuerte contraste entre el suelo negro y las paredes blancas. Esto se reproduce en todas las habitaciones de este piso que comunican con el hall. Y en el mismo hall también se dan contrastes por medio del retranqueo de las pilastras adosadas que articulan el espacio. Aquí, donde esperaríamos encontrar un despliegue de la forma, en el lugar del capitel, nos encontramos con una disminución en la sección del elemento que constituye el encuentro de las pilastras con el techo. Este efecto sutil y provocativo de la ausencia del capitel se corresponde en la base de la pilastra con un encuentro directo con el suelo negro.



Pilares de la Casa Wittgenstein



Despliegue de materiales en el Salón de V. Müller

Si el arquitecto es realmente el albañil con conocimientos de latín que decía Loos, entonces Loos es un arquitecto. Al entrar en la Villa Müller uno se queda hechizado. La sucesión del hall de entrada-vestíbulo-escalera-salón se despliega de forma sorprendente y crea la necesidad de recorrerla yendo de un espacio a otro. Cada tránsito es anunciado y disimulado al mismo tiempo. Se pasa de un ambiente estrecho a uno ancho, y después de uno estrecho a otro más amplio. El eje alrededor del cual se articulan los espacios nunca está en el centro. La continuidad funcional del recorrido tiene lugar en la discontinuidad del espacio que crea distintos estados de ánimo, por cambios en la posición del eje, o por cambios en la altura. Además, cada estado del recorrido se caracteriza por los materiales y el color del revestimiento: el travertino dorado del porche exterior, el verde intenso de los paneles de opaxita en la entrada, la madera blanca lacada y el techo azul oscuro del vestíbulo, la madera blanca lacada retomada en la escalera, y el mármol verde con vetas del salón. Tras este tremendo despliegue de medios, ¿se podría afirmar que esto ocurre discretamente? Hace falta vivirlo para ver la evidencia. Esta abundancia no se ve como algo forzado e incluso, una vez experimentada, uno se olvida de la complejidad del espacio. Se trata por tanto de una máquina espacial que nos guía, pero nunca nos quita el placer de recorrerla libremente.

Lo dicho para la secuencia de entrada tiene que ser repetido para el resto de partes de la casa de Loos. Tanto si se trata de la cocina, los dormitorios, los vestidores, la escalera, el estudio, el tocador, se emplea el mismo mecanismo tanto en los espacios individuales como en su relación recíproca. En cada caso el revestimiento de las paredes, de suelo a techo, prueba la capacidad para caracterizar el espacio.

3.4. Una residencia para los dioses

Experimentar la Villa Müller ayuda a entender cómo la casa Wittgenstein, especialmente en la ausencia intencionada de revestimiento exterior e interior, se mantiene en el umbral de la arquitectura, en tanto que la arquitectura es el lugar donde viven los mortales. ¿Qué pudo haber querido decir el filósofo con su casa? “Nos preguntamos si deseaba construir una casa o la prueba de la imposibilidad de una verdadera casa, de aquello que antaño se denominó hogar”²⁶. En este punto, conviene remitirse a Hermine, la otra hermana de Wittgenstein:

“El capítulo que trata de Ludwig y de su proyecto para mi hermana Gretl me lleva ahora a hablar de mi hermana que me es a la vez tan íntimamente cercana y tan íntimamente distinta. Aunque yo admiraba la casa muchísimo, siempre supe que no querría ni habría podido vivir en ella. Me parecía más una residencia para dioses que para una pequeña mortal como yo, y al principio incluso tuve que superar una leve oposición interior a esa «lógica encarnada en casa» (*Hausgewordene Logik*), como yo la llamaba, a su perfección y a su monumentalidad”²⁷.

Su hermana Hermine desde el comienzo ya piensa en la casa como inhabitable. Ella se define como una simple mortal, en contraste con su hermana Gretl y su hermano Ludwig, los cuales se acercan a lo divino en su perfección. ¿A qué conduce esta perfección cuando pasa a formar parte del proyecto? Primero, a una total ausencia de ornamento y revestimiento. Esta ausencia de ornamento en la *Kundmannngasse* tiene significados diferentes a la polémica loosiana: a Wittgenstein el tema simplemente no le interesa, no se ocupa de él, definiendo una actitud *agnóstica* que se contrapone al *ateísmo* reivindicativo y cáustico de Loos. La experiencia del filósofo va dirigida al empleo extremo de un lenguaje, llevado consecuentemente a probar sus límites y todo cuanto las instancias naturales de su expresividad: es el lenguaje “natural” de la construcción el que aparece aquí consumado; el objetivo es la vivienda de su hermana, logrado mediante una relación equilibrada y *silenciosa* con las *cosas* de la arquitectura²⁸.

Y más adelante la búsqueda de la perfección conduce a una atención maníaca por la precisión en la colocación de los distintos elementos que componen las puertas y ventanas o los suelos en relación con los elementos horizontales. Esta minuciosidad, que encareció mucho la construcción, revela que cualquier variación con respecto al ideal perseguido habría sido vista no tanto como un fracaso estético sino como algo peor: como un error lógico. La precisión se ve en la elección de los pomos de las puertas, los cerrojos o los radiadores que derivan de la formación de Wittgenstein como ingeniero familiarizado con el diseño industrial y su “ética de la precisión”, como se ve en una de sus notas (escrita originalmente en francés):

²⁶ MAGRIS, Claudio, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1988.

²⁷ WITTGENSTEIN, Hermine, *Souvenir de famille*, capítulo VI, 1940.

²⁸ PIZZA, A., *Opus cit.*, pp. 98-99.

“Aux anciennes jours de l’art
Les bâtisseurs oeuvraient avec le plus grand soin
Au plus menu détail, au moins visible
Car les Dieux sont partout
(Pourrait me servir de devise)”²⁹

En los antiguos días del arte
los constructores trabajaban con el mayor cuidado
En el más menudo detalle, en el menos visible
Porque los Dioses están por todas partes
(Me podría servir de divisa)

Como Hermine percibía, si los Dioses están hasta en el más mínimo detalle – el diámetro del agujero de la cerradura, tres centímetros desde el techo del salón – es el género humano el que se arriesga de ser excluido. Pero ¿era el objetivo de este proyecto construir una casa para humanos? ¿Podemos tomar esta observación literalmente?: “No estoy interesado en construir un edificio, sino más bien en ver los fundamentos de las posibles viviendas. Por esto no aspiro a los mismos objetivos que los científicos, y mi forma de pensar es distinta de la suya”³⁰. ¿Sigue siendo verdadera la afirmación si cambiamos científicos por arquitectos? Entonces, el proyecto de la *Kundmannngasse* no sería lo que se espera si atendemos al modo de pensar arquitectónico, sino más bien una aclaración de las condiciones para construirlo. El objetivo sería la construcción más que el edificio. Se puede comprender la emoción del filósofo al ofrecerle la posibilidad, como una demostración al absurdo, de construir lo que no es realmente para ser construido en un sentido arquitectónico, sino en las condiciones generales de construcción.

Los resultados de este enfoque sólo pueden decepcionar al que espera que el proyecto proporcione una verdadera casa habitable. Aun si esto no fuera el proyecto, y ya hemos enfatizado la abstracción que caracteriza su ubicación en la ciudad, tendríamos que esperar a otras respuestas desde la experiencia de Wittgenstein. Es él quien declara que la casa no es una obra de arte arquitectónica. La casa en sí, como fue diseñada, renuncia a la dimensión que hace la obra de arte un producto del conflicto entre las reglas, los principios, el espacio y los materiales.

“En toda obra de arte hay un animal SALVAJE: domesticado. Todo gran arte tiene el instinto primitivo del hombre como base. No es la melodía, como sería tal vez con Wagner, sino lo que le da a la melodía su profundidad y poder. Del mismo modo, la casa que construí para Gretl es el producto de un oído fino y unos buenos modales, una expresión de un gran entendimiento (de una cultura, etc.). Pero la vida primordial, salvaje, que

²⁹ VON WRIGHT, G.H., NYMAN, H. (Eds.), *Wittgenstein: Remarques mêlées*, TER, Mauvezin, 1990.

³⁰ QUEYSANNE, B., *Opus cit.*, p. 115.

está a punto de explotar en el vacío, de esta carece. Y se podría decir que esto no es sano (Kierkegaard). (Invernadero)”³¹.

Hemos entendido que con el principio del revestimiento y con el *Raumplan* el arquitecto puede ganar en ese domesticar a lo salvaje. De este modo, en el caso de la casa Wittgenstein, tenemos la oportunidad única de presenciar la experiencia arquitectónica de lo no-arquitectónico, de experimentar los límites de la arquitectura río arriba, límites que el arquitecto Adolf Loos nos deja superar.

La casa se muestra como un eficaz engranaje para centrifugar y expulsar de sí toda posible subjetividad. Tanto la de su diseñador como la de su inquilino. Y parece haber hecho desaparecer del horizonte a su autor; haberlo borrado detrás de la más desnuda y gélida objetividad³².

IV. LA ACTUALIDAD DEL PENSAMIENTO DE LOOS

Las ideas de Loos todavía hoy son válidas en la arquitectura de nuestros días. A día de hoy la arquitectura se encuentra sumida en una profunda crisis. No sólo por el excesivo culto a la imagen y el aspecto visual del edificio, sino porque se ha dejado de lado la utilidad de éste, su carácter público. Se ha caído en el error de tratar a la arquitectura como un arte más. Aquí entran en juego las frases de Loos tan conocidas de su mencionado texto *Arquitectura* (1910): “La obra de arte surgió en el mundo sin que existiera necesidad alguna que la obligase a nacer. La casa satisface una exigencia. La obra de arte no tiene responsabilidad ante nadie; la casa la tiene ante cualquiera”³³.

Al tratarse el hecho arquitectónico dentro del campo de un arte como el pictórico se podría caer en el peligro del “todo vale”, que en el ámbito de la pintura y escultura, incluso el de la música podría darse, pero nunca en el arquitectónico. Hoy día el público en general no disfruta con la arquitectura moderna, y resulta extraño que los propios arquitectos actuales no vivan en sus edificios sino en zonas de chalets o barrios burgueses. Cuando el público visita una ciudad acuden a ver los monumentos de la antigüedad clásica o medievales, pero lo moderno nadie lo aprecia salvo los arquitectos. Asimismo, cuando el público piensa en su lugar ideal para vivir les vienen a la mente arquitecturas perfectamente integradas en la naturaleza. Esto nos lleva a la arquitectura tradicional, que desde siempre ha sabido adaptarse al medio natural. Como Loos afirma en *Mi escuela de construcción* (1913): “Quiero asentar mi enseñanza en la tradición. A principios del siglo Diecinueve abandonamos la tradición. Quiero volver a entrar en contacto con ella”³⁴.

³¹ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Culture and value*, Barcelona, Univ. of Chicago Press, 1992, p. 64.

³² ARENAS, L., *Opus cit.*, p. 16.

³³ LOOS, A., *Escritos II...*, p. 33.

³⁴ *Ibidem*, p. 75.

Y en sus *Reglas para quien construya en las montañas* (1913): “Fíjate en las formas en que construye el campesino. Pues son de la sustancia acumulada de los antepasados. Pero busca el porqué de la forma”³⁵.

Sin embargo, las formas actuales no acaban de integrarse en la naturaleza, generan un impacto visual que crea un contraste muy fuerte con la arquitectura autóctona. La siguiente reflexión resulta plenamente actual, a pesar de tener un siglo de antigüedad:

“¿Quiere usted acompañarme a la orilla de un lago de montaña? El cielo es azul, el agua verde y todo está en profunda calma. Las montañas y las nubes se reflejan en el lago y también las casas, granjas y capillas. No parecen hechas por la mano del hombre, sino surgidas del taller de Dios. Lo mismo que las montañas y árboles, las nubes y el cielo azul. Y todo respira belleza y calma... ¿Y allí? ¿Qué es aquello? Un tono discordante en esta paz. Como una estridencia innecesaria: la obra de un arquitecto, ¿bueno o malo? Lo ignoro. Sólo sé que han desaparecido la paz, la calma y la belleza”³⁶.

Da que pensar el hecho de que en el siglo pasado hubiera un crítico como Loos que sacara a relucir estos aspectos, y que no se hayan tenido todavía en cuenta en la actualidad. No obstante, hay algunos signos actuales de que probablemente se está iniciando una evolución, como la vuelta a la arquitectura autóctona y a los materiales tradicionales. Estas nuevas corrientes coinciden con la reflexión del arquitecto cuando dice: “Construye lo mejor que puedas... No temas que te tachen de no ser moderno. Pues la verdad, aunque tenga miles de años, se compenetra mejor con nosotros que la mentira que camina a nuestro lado”³⁷.

V. CONCLUSIÓN

Resulta tentador comparar las ideas y opiniones arquitectónicas de la época de Loos y Wittgenstein con las de nuestro propio tiempo, pues estas ideas reflejan una profunda crisis de identidad: la de finales del siglo XIX, debida a los numerosos avances tecnológicos de la Revolución Industrial; la de la actualidad, por el auge del sector servicios, que ha provocado un cambio radical en la percepción del mundo que nos rodea, incluida la percepción arquitectónica.

Cada uno de los dos autores citados intentó responder desde su especialidad a esta crisis. Wittgenstein buscó expresar un orden lógico del mundo por medio del funcionalismo: considerar el contexto, el sentido sensorial y práctico del lenguaje (o en su caso, de la arquitectura), mantener una sólida base en la experiencia. Su búsqueda del ideal de perfección estaba ligada al anhelo de felicidad. Loos tuvo un enfoque quizá más utilitarista, ligado más a lo terrenal, a los usos materiales, como lo manifiesta su casa de Praga, donde gracias al *Raumplan* logra un deleite,

³⁵ LOOS, A., *Escritos II...*, p. 77.

³⁶ *Ibidem*, p. 23.

³⁷ GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos: teoría y obras*, Madrid, 1988, p. 23.

un placer al recorrerla, que hace que se cumpla su función práctica: satisfacer las necesidades de los ocupantes.

De esta forma ambos buscaron una salida de su situación, crearon unos principios que hoy son muy actuales, y que no morirán nunca: el valor inestimable de la experiencia y de la tradición en la vida del hombre. Con ello consiguieron sobrevivir a una época que, como la de hoy en día, había entrado en decadencia, al alejarse de los usos y costumbres básicas y elementales de los seres humanos.

Bibliografía

- ARENAS, Luis, “La casa como gesto: la arquitectura en Wittgenstein y el neopositivismo vienés”, en *Seminario de Filosofía*, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 1-20.
- CALABUIG CAÑESTRO, Noemí, “La expresión de lo humano en el arte: Adolf Loos y la Viena de fin-de-siècle”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, Núm.39 (2007), pp. 415-422.
- CARMONA ESCALERA, Carla, “Describiendo el describir. *Las lecciones sobre estética de Wittgenstein*”, en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, Núm. 10 (2011), pp. 1-25, disponible en <http://institucional.us.es/fedro>
- GALLARDO CABRERA, Salvador, “La casa de la hermana de Wittgenstein”, en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, Núm. 7 (2008), pp. 51-58.
- GILI, Gustavo (Ed.), *Adolf Loos. Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, 1972 (Viena, 1908).
- GMOSER, G., *Adolf Loos*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos, teoría y obras*, Madrid, Idea Books, 1988.
- LOOS, Adolf, *Escritos I (1897-1909)*. El Croquis, Madrid, 1993.
_____, *Escritos II (1910.1932)*. El Croquis, Madrid, 1993.
- LUSTENBERGER, Kurt, *Adolf Loos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- MAGRIS, Claudio, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- MUÑOZ GUTIERREZ, Carlos, “Wittgenstein Arquitecto: El pensamiento como edificio”, en *A Parte Rei*, Núm. 16, disponible en serbal.pntic.mec.es
- PIZZA, Antonio, *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933. Del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*, Barcelona, 2001 (1999).
- QUEYSANNE, Bruno, “Wittgenstein versus Loos”, en *L'architettura. Cronache e storia*, Núm. 520 (1999), pp. 113-115.
- SARNITZ, August, *Adolf Loos*, Madrid, Taschen, 2007.
- SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos, arquitectura 1903-1932*, FRAMPTON, Kenneth (Introd), Barcelona, Gustavo Gili, 1996.

VON WRIGHT, G.H., NYMAN, H. (Eds.), *Wittgenstein: Rémarques mêlées*, TER, Mauvezin, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992.

_____, *Culture and value*, Barcelona, Univ. of Chicago Press, 1992.

_____, *Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1976.

_____, *Tractatus logico-philosophicus*.

ZEVI, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Turín, Einaudi, 1975.

ZWEIG, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Acantilado, 2006.