

[...] el espacio comunitario grande en ocasiones está destinado a multitudes de individuos anónimos que no tienen entre sí conexiones explícitas"

ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT BROWN, STEVEN IZENOUR
Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica.



Los dardos envenenados de humor de Adolf Loos. El Chicago Tribune [Adolf Loos'](#) Darts of Poisonous Humor. The Chicago Tribune

Idoia Otegui Vicens

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid

Traducción [Translation](#) Vincent Morales Garoffolo

Palabras clave [Keywords](#)

Adolf Loos, Chicago Tribune, humor, ironía, crítica

[Adolf Loos, Chicago Tribune, humor, irony, critique](#)

Resumen

El humor es uno de los recursos más directos, sutiles e inteligentes para enjuiciar la realidad. Es una herramienta muy útil para la crítica y la comunicación, por lo que paradójicamente podemos afirmar que el humor es una cosa 'muy seria', y Loos se tomó su trabajo de forma muy seria, pero con humor. Él solo engloba casi todas las ideas de la cultura arquitectónica del siglo xx: apoyó la artesanía y la tradición, defendió la máquina y la industria como el espíritu de su época, se convirtió en el guía de la modernidad más radical, se anticipó a la crítica del posterior Movimiento Moderno, fue interpretado como el primer Posmoderno, y a día de hoy sigue siendo fuente permanente de inspiración. Pero además interesa por su sentido del humor, que utiliza de forma sarcástica en sus escritos contra la cultura y la sociedad, y lo manifiesta en su práctica arquitectónica, de una forma seria, inteligente e irónica, como en su propuesta para el Chicago Tribune, síntesis de todo su pensamiento.

Abstract

Humor is one of the most direct, subtle and intelligent ways to pass judgment on reality. It is a very useful tool for critique and communication. So, paradoxically, we can state that humor is a 'very serious' matter and that Adolf Loos took his work very seriously, but with a sense of humor. He himself encompasses most of the ideas of 20th century architectural culture: he supported craftsmanship and tradition, stood by the idea that machine and industry were the spirit of his time, became the guiding force of the most radical modernity and anticipatedly criticized what later became the Modern Movement. Some see him as the first Postmodern architect and up until today, he is a permanent source of inspiration. However, what also raises interest about him is his sense of humor, which he used in the form of sarcasm in his writings against culture and society and is also manifested in his architectural practice in a solemn, intelligent and ironic way, as is the case of his proposal for the Chicago Tribune, a synthesis of all his thinking.

Adolf Loos, arquitecto austriaco (1870-1933), (Fig. 1) crítico, irónico, sarcástico, censor, moralista, provocador, libre, intransigente, escéptico, cínico y contradictorio e inclasificable. Un hombre incómodo, a caballo entre dos siglos y difícil de entender. Para entender a Loos, hay que conocer su tiempo, el cambio de siglo y su ciudad, Viena. Una época crucial, decadente y escéptica en Centroeuropa, donde están cayendo las estructuras sociales del antiguo régimen aristocrático, y los descendientes de la burguesía industrial intentan encontrar su identidad en contradicción con la estética de la generación anterior. Es el tiempo de los 'nuevos': *Art Nouveau*, *Modernisme*, *Jugendstil*, *Sezession*. Un arte nuevo, el arte de *fin de siècle*.

Loos interesa por su gran sentido del humor, que utiliza de forma sarcástica en sus escritos con un estilo lleno de paradojas, muy persuasivo y directo: "Y yo os digo que llegará el tiempo en que la decoración de una celda hecha [...] por el catedrático Van de Velde servirá como agravante de castigo". (1) Sólo una persona instalada en la cultura centroeuropea pero destinado a superarla, que a su vez ha experimentado y comprendido la cultura americana, que manifiesta su admiración y voluntad de aprender de la historia y la tradición basada en el clasicismo, y que posee un fuerte carácter artístico personal, puede entender una práctica arquitectónica utilizando un serio e inteligente humor, y hacer una irónica crítica de la cultura y la sociedad en la que está inmerso, manifestándolo tanto en sus escritos como en su obra.

Desde 1887 empieza a escribir artículos de crítica sobre la vida cotidiana, piezas aforísticas que son una auténtica declaración de guerra a las costumbres, con un estilo muy ácido, moralizante y sarcástico. Edita él mismo la revista *Das Andere (Lo Otro)*. (2) (Fig. 2) Es un crítico-destroador que observa la sociedad en la que vive, dispara sus críticas contra todo que ve, tanto hacia la cultura de la clase media austriaca como hacia las vanguardias que pretendían desbancarla. Hablar de la sociedad y las costumbres, es en el fon-



Fig. 1. Retrato de Adolf Loos por Oskar Kokoschka, 1910.

The Austrian architect Adolf Loos (1870-1933), (Fig. 1) was a critic, a censor, a moralist and a cynic. He was also ironic, sarcastic, provocative, free spirited, intransigent, skeptical, contradictory and unclassifiable. He was an uncomfortable man who straddled between two centuries and was difficult to grasp. In order to understand Loos, we need to know about his era, the turn of the century and his city: Vienna. It was a crucial period, decadent and ruled by skepticism in Central Europe, where the social structures of the old aristocratic regime were collapsing and the descendants of the industrial bourgeoisie were trying to find their identity by contrasting their aesthetics with those of the previous generation. It was the time of the 'new': *Art Nouveau*, *Modernisme*, *Jugendstil*, *Sezession*. A new art form, the art of the *fin de siècle*.

Interest in Loos lays in his great sense of humor, which he uses in the form of sarcasm in his writings. His style is full of paradoxes and is very persuasive as well as direct. "I tell you that the time will come when the décor of a cell carried out by [...] professor Van de Velde will serve as an aggravating factor for punishment". (1) Only someone who is fully aware of Central European culture but destined to surpass it, who at the same time has experienced and understood American culture, who has stated his admiration and desire to learn from history and the tradition that stems from classicism, and who has a strong personal artistic character, can understand an architectural practice that incorporates humor seriously and with intelligence and can articulate an ironic criticism of the culture and society he is immersed in by manifesting it all both in his writings and projects.

DAS ANDERE

EIN BLATT ZUR EINFUEHRUNG
ABENDLAENDISCHER KULTUR
IN OESTERREICH: GESCHRIEBEN
VON ADOLF LOOS 1. JAHR

<p>TAILORS AND OUTFITTERS GOLDMAN & SALATSCH</p> <p>K. U. K. HOF- LIEFERANTEN K. BAYER. HOF- LIEFERANTEN</p>    <p>KAMMER- LIEFERANTEN Sr. k. u. k. Hoheit des Herrn Erzherzog Josef etc. etc.</p> <p>WIEN, I. GRABEN 20.</p>	<p>Société Franco-Autrichienne pour les arts industriels</p> <p>MÖBELSTOFFE</p> <p>LYONER SEIDEN- UND SAMT-BROKATE</p> <p>ECHTE UND IMITIERTE GOBELINS</p> <p>ENGLISCHE UND FRANZÖSISCHE TEPPICHE</p> <p>STICKEREIEN UND APPLIKATIONEN</p> <p>SPITZENVORHÄNGE</p> <p>WIEN, I. Kärntnerstrasse 55, 1 Stock</p> <p>Société Franco-Autrichienne</p>
--	--

Fig. 2. Portada del número 2 de la revista *Das Andere* publicada por Adolf Loos en 1903. Revista *Carrer de la Ciutat* 9-10, Ediciones de Cotal, 1980.

Ever since 1887 Loos began writing critical articles about everyday life. These aphoristic pieces were a true declaration of war on customs. He did so in an acidic, moralizing and sarcastic style. He himself edited the magazine *Das Andere* (*The Other*). (2) (Fig. 2) He acted as a critic-destroyer who observed the society he was part of and fired his criticism at everything he saw, especially at the culture of the Austrian middle class and at the vanguard movements that strived to unseat it. To talk about society and its customs was, deep inside, his excuse to talk about architecture and communicate and show his architectural logos. To him it was more useful to transmit this knowledge to society through examples that were easier for it to understand, such as certain objects of everyday life: canes, cigarette holders or clothing.

In 1912 (3) Loos published 'Ornament and Crime', a key to the understanding of his thinking. In it he plays with logical paradoxes and with a profane sarcasm that is very straightforward and forceful in his criticism of ornament. Such a criticism is based on reflections of economic, ethical and aesthetic nature. "The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from utilitarian objects". (4) Loos made fun of his contemporaries, fired darts of venomous criticism at everybody; "he wielded his whip against the Austrian Philistines". (5) He satirized those who tried to link art and industry (the *Werkbund*); art and craftsmanship (an anticipated critique of the postulates of the Bauhaus) or art and technology (Le Corbusier and Mies). Neither did he support the death of art (Constructivism), as long as art wasn't used in a cosmetic and superficial way. He ridiculed the pathetic nostalgia of the 'village' architects who wanted to reduce cities to towns; of Sullivan, who dressed up his skyscrapers with 'culture' and of Wright's return to nature. He was also opposed to the glass architecture of Bruno Taut, Gropius and Mies –following Paul Sheerbart's essay (6)– alleging to the loss of privacy and of spaces of resis-

do, su coartada para hablar de arquitectura, y comunicar y enseñar su *logos* arquitectónico, conocimiento que es más útil transmitir a la sociedad con ejemplos más fáciles de entender, como son los objetos de uso cotidiano: el bastón, la pitillera o las prendas de vestir.

En 1912 (3) publica 'Ornamento y delito', un texto clave para entender el pensamiento de Loos, donde juega con paradojas lógicas y con un sarcasmo profanador muy claro y contundente en su crítica al ornamento, basado en argumentos económicos, éticos y estéticos. "La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual". (4)

Loos se burla de sus contemporáneos, lanza dardos envenenados de crítica contra todos: "sacudió el látigo contra los filisteos austríacos", (5) satirizó a los que trataban de fundir arte e industria (Werkbund), arte y artesanía (crítica anticipada de los postulados de la Bauhaus), arte y técnica (Le Corbusier y Mies); pero tampoco apoyó la muerte del arte (Constructivismo), siempre y cuando éste no se utilizara de forma cosmética o superflua; ridiculiza la patética nostalgia de aquellos arquitectos 'pueblerinos' que quieren reducir las ciudades a pueblos, o a Sullivan, que disfraza sus rascacielos con 'cultura', o el retorno a la naturaleza de Wright. También se opone a la arquitectura de cristal de Bruno Taut, Gropius y Mies –siguiendo el ensayo de Paul Scheerbart– (6) aduciendo pérdida de privacidad y de espacios de resistencia y oposición que ayuden a la libre circulación de ideas. Y en la Secesión ve una "caricatura del pasado" (7) cuya ornamentación se centra en inventar continuamente formas nuevas, rechaza el 'diseño total' y lucha contra el exceso de historia que conduce al 'falso antiguo', y el alegre antihistoricismo que conduce al 'falso nuevo'. (8) Sólo admite la novedad como algo derivado del progreso y la mejora.

Rastros de contenido humorístico. El legado literario de Loos nos ha dejado muchas muestras de sus críticas hacia la sociedad, sus costumbres, la vida co-

tance and opposition that enabled the free circulation of ideas. Furthermore, in the *Sezession* he saw "a creature of the past" (7) whose ornamentation was solely based on continuously coming up with new shapes; he opposed 'total design'; fought against the excess of history that led to the 'fake ancient' and against the light-hearted anti-historicism that led to the 'fake new'. (8) He only admitted novelty as a result of progress and improvement.

Traces of Humoristic Content. Loos's literary legacy has left various samples of his criticism of society, its customs, everyday life and, of course, the architecture of his time, dominated by *Art Nouveau*. He uses a sarcastic sense of humor to attack this architecture. But, did he ever use his work and architectural practice in the same way? Did he send any sort of explicitly built message by using humor to communicate his architectural thinking to society?

Loos speaks through his architecture. According to Aldo Rossi, all of his practice –be it writings, designs or buildings– can be understood as a critical opinion about architecture, "and a creation, as we know, is an unmistakable judgment. And this judgment becomes clear in all of Loos's work". (9) In each of the compositional solutions of his work, he fires provocative opinions against the sugarcoated taste of his time while designing not only spaces for humanity but also messages, not only architecture but also warnings and slogans charged with cultural meaning. His designs were controversial from the very beginning of his practice, in 1897. Even though these projects remained within the realm of the interior refurbishment of shops, they went against the taste that was most successful at the time: the *Sezession*, founded that same year. But to go against something does not necessarily imply doing so with a sense of humor: sarcasm can turn out to be cruel and offensive.

tidiana y por supuesto la arquitectura de su tiempo, que estaba dominada por el *Art Nouveau*. Utilizaba un sarcástico sentido del humor para atacarlo, pero ¿utilizó alguna vez sus obras y práctica arquitectónica en el mismo sentido?, ¿mandó algún mensaje explícito y construido utilizando el sentido del humor para comunicar a la sociedad su pensamiento arquitectónico?

Loos habla a través de sus arquitecturas. Según Aldo Rossi toda su actividad – escrita, proyectada o construida– puede verse como un juicio crítico sobre arquitectura, “una creación es un juicio inequívoco. Y ese juicio se hace evidente en toda la obra de Loos”. (9) En cada solución compositiva de su obra dispara opiniones provocadoras dirigidas contra los gustos edulcorados de su época y proyectando, no solo espacios para el hombre sino también mensajes, no solo arquitectura sino advertencias y consignas que están cargadas de significados culturales. Sus obras fueron polémicas desde el principio –1897–, que aunque se limitaron a reformas interiores de tiendas, iban explícitamente en contra del gusto que triunfaba en esa época: la Secesión, fundada ese mismo año. Pero ir en contra no implica necesariamente hacerlo con sentido del humor, y el sarcasmo puede llegar a ser cruel y ofensivo.

Loos se jactaba de las críticas que recibía y las hacía suyas, lo cual indica la capacidad de reírse de sí mismo y demuestra su alto sentido del humor, como en el Café Museum (Viena 1899), calificado para su deleite como Café Nihilismus, donde aprovecha “para traducir en arquitectura la polémica con la *sezessions-stil*”, (10) burlándose de sus partidarios con una exagerada y radical simplificación de detalles y elementos arquitectónicos, contra la ‘jovial’ manipulación formal y ornamental de la Secesión. Una actitud irónica y alborotadora que se manifiesta en una fachada lisa de revoco blanco, con huecos que se reducen a puros recortes en el muro, y un interior que se traduce en pequeñas burlas al uso de la esencia técnica como expresión máxima del diseño, provocando un gran escándalo e indignación en la época, como las sencillas

Loos bragged about the criticism he received and turned it into his own, which indicates how capable he was of laughing at himself and also goes to show his great sense of humor. Such is the case of the Café Museum (Vienna 1899), to his delight called Café Nihilismus, where he takes up the chance “to translate into architecture the controversy with the *sezessions-stil*”, (10) making fun of the supporters of the latter by means of the exaggerated and radical simplification of details and architectural elements, something that was against the views of the ‘playful’ formal and ornamental manipulation of the *Sezession*. This ironic and disruptive attitude is manifested in the flat, white mortar *façade* with its openings reduced to pure cut-outs in the wall, and an interior that translates into small jibes at the use of the essentials of technology as the maximum expression of design. This caused scandal and outrage at the time, like the use of bare light bulbs suspended from the vaults by mere strips of brass, which are just conduits for electricity and gas. (Fig. 3)

He was, doubtlessly, a serious architect who liked to play with contrasts and contradiction and to joke with the transgression of norms. On the one hand, it is interesting to underline the otherness between his exteriors and interiors. In the Steiner House (1910), the Villa Scheu (1912) and the Horner House (1913), he defended the idea that individuals have the right to express their personal ‘bad taste’ within their homes –with what that entails in terms of subjective components, conservativeness and even use of ornament– allowing for the happiness and the feeling of ‘being at home’ of their inhabitants, while on the outside he considered ornament ‘indecent’. To Loos the exterior had to limit itself to reflect, through blank walls, the impersonal silence of the time. Such is the case with the design of the house for Josephine Baker (1928), in which a famous cabaret dancer (11) could bathe nude in a pool illuminated from a skylight and be observed through

bombillas suspendidas de las bóvedas mediante tiras de latón, que son simples canaletas para el paso de la instalación de electricidad y gas. (Fig. 3)

Es sin duda, un arquitecto serio al que le gusta jugar con las diferencias, la contradicción y bromear con la transgresión de las normas. Por un lado es muy interesante recalcar la alteridad entre sus exteriores e interiores: Casa Steiner (1910), Villa Scheu (1912) y Casa Horner (1913), defendiendo que el individuo moderno tiene derecho a expresar su ‘mal gusto’ personal en el interior de su casa –con todo el componente subjetivo y conservador incluso con ornamento– y dejar a quien los habita la alegría de ‘sentirse en casa’, mientras que en el exterior el ornamento es ‘indecente’ y debe limitarse a reflejar el silencio impersonal de la época con muros ciegos. Como en el proyecto de la Casa de Josephine Baker (1928), donde una afamada baila-



Fig. 3. Fotografía del Café Museum, Viena, 1899.

the openings in thick walls. “The voyeuristic pleasure of underwater exploration [...] is the carefully measured ingredient of this playful architecture”. (12)

Loos was also quite strict when it came to making materials remain true to their nature, and about controlling their use and their traits in an extremely synthetic manner, without having to dress them up with ornament. Nevertheless, he never stopped playing and having fun with these materials in order to create lyrical interiors rich in optical illusions, such as mirrors (*Kärntner bar*), veins of marble, the use of fake non-structural columns as mere semantic elements (*Looshaus*) or colors (the American flag at the *Kärntner bar*, a destabilizing element in placid Vienna). Yet none of this is incongruent to him. The condemnation of ornament should not be mistaken with the radical abolition of fiction and playfulness in architecture in order to produce effects that are agreeable to the eye, which are also techniques of communication and provocation.

What is known today as the *Looshaus* on Michaelerplatz (Vienna 1909-1910) was, in its day, brutally attacked by the citizenry, caricaturized in the papers (Fig. 4) and the object of a harsh battle with the town hall even before its construction. Paradoxically, Loos was simultaneously accused of a way of building that was “too simple”, and of claiming to be a modern architect while still using the construction techniques of the old Viennese homes. These statements made Loos laugh and could not have made him happier. Because to him innovation and modernity were the result of a process of abstraction and updating of the construction techniques that tradition had validated. In order to do so, he made use of good old Viennese mortar, not as anticipation of rationalism, but as a way of approaching his search for a bond with tradition, a means

rina de cabaret (11) podía bañarse desnuda en una piscina iluminada por luz cenital, y ser observada desde gruesos ventanales, “el placer *voyeur* de la exploración submarina [...] son los ingredientes calibradamente mezclados en esta alegre arquitectura”. (12)

También es muy rígido a la hora de no hacer mentir al material, de dominar su uso y características de una manera extremadamente sintética sin obligarlo a disfrazarse con el ornamento. Y sin embargo no para de jugar y divertirse con esos materiales para crear interiores líricos y ricos en ilusiones ópticas como con los espejos (*Kärnther bar*), las vetas del mármol, la utilización de columnas falsas no estructurales como elementos puramente semánticos (*Looshaus*), los colores (como la bandera americana en el *Kärnther bar*, un elemento desestabilizador en la tranquila ciudad de Viena). Y esto no es incongruente para él, ya que no debe confundirse la condena al ornamento con la abolición radical de la ficción en los juegos de la arquitectura para producir efectos gratos a la vista, que también son técnicas de comunicación y de provocación.

La hoy conocida como *Looshaus* en *Michaelerplatz* (Viena 1909-1910), fue en su momento brutalmente atacada por los ciudadanos, caricaturizada en los periódicos (Fig. 4) y objeto de una dura batalla con el ayuntamiento para su construcción, llegando a ser acusado, paradójicamente, de un modo de construir “demasiado sencillo” y de pretender ser un arquitecto moderno y sin embargo construir como las antiguas casas vienesas, algo que no pudo hacer más feliz a Loos y provocarle una gran carcajada, ya que para él la innovación y la modernidad son el resultado de un proceso de abstracción y actualización de las técnicas constructivas validadas por la tradición. Para ello, se sirvió del viejo revoco vienés, no como una anticipación del racionalismo, sino como la búsqueda de un vínculo con la tradición, un aprendizaje de la historia para construir lo nuevo y de paso criticar, provocar y burlarse de sus contemporáneos.

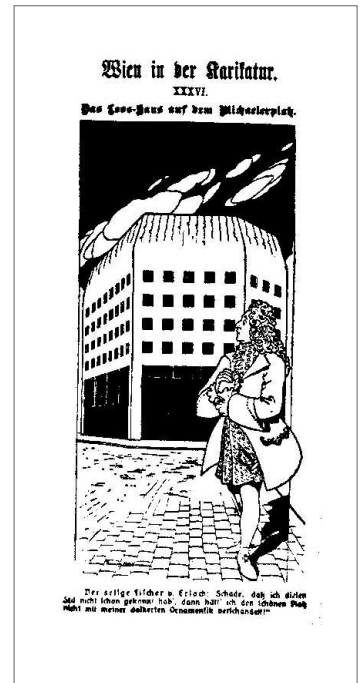


Fig. 4. Caricatura publicada en el periódico contra la Casa en Michaelerplatz. “El espíritu de Fischer von Erlach: lástima de no haber conocido antes este hermoso estilo, no habría ensuciado con ornamentos tan bella plaza”. Revista *Carrer de la Ciutat* 9-10, Ediciones de Cotal, 1980.

of learning from history in order to build the new and, at the same time, a way of criticizing, provoking and making fun of his contemporaries.

Humor is sometimes used in a surrealist or a Dadaist way, as is the case of the secondary façades of Tristan Tzara’s House (Paris 1926-1927), (13) (Fig. 5) which is a “sequence of non-sens [...] a kind of automatic writing [...] of loose elements [...] with no syntactic connection”. (14) In other cases, humor is a publicity stunt. A clear example of this is the gigantic sculpture of a polo player placed in the shop window of the Knize store (Paris 1927); an out-of-scale object, taken out of its context –like the column of the Chicago Tribune– in order to play with surprise and with the subtle irony of distracting the metropolitan pedestrian. Sometimes he just simply ‘pulls our leg’. He is the most contemporary and the most classic of architects, he is both modern and postmodern, he likes to make jibes and to argue, and in a way he wants to demonstrate through the use of what may be considered out-dated notions and contradiction, how ignorant his contemporaries were. Such is the case of the controversial classicism of the Villa Moller that given its date (1928), could be considered pre-rationalist. However, in his search for already-validated results, this project becomes –right at the beginning of rationalism– more “post” than “pre”.

Loos must have felt very pleased with himself as well as intellectually above his contemporaries. He considered himself above some, for criticizing his bond with tradition and above others for finding within that bond the signs of his radical modernity. To make fun of those who criticized him and of those who admired him, of those who considered him a traditionalist or a tasteless ‘simpleton’ and of those who enthroned him as the spiritual guide of the modern era must

El humor es a veces utilizado de forma surrealista o dadaísta, como sucede en las fachadas secundarias de la Casa de Tristán Tzara (París 1926-1927), (13) (Fig. 5) que son una “cadena de *non-sens* [...] una especie de escritura automática [...] de elementos sueltos [...] sin conexión sintáctica”. (14) Otras veces el humor tiene un objetivo publicitario, como la gigantesca escultura de un jugador de polo en el escaparate de la tienda Knize (París 1927), un objeto fuera de contexto y escala –como la columna del Chicago Tribune– para jugar con la sorpresa y la sutil ironía de distraer al paseante metropolitano. Y en otras ocasiones directamente nos ‘toma el pelo’; es el más actual y el más clásico, es moderno y posmoderno, le gusta burlarse y polemizar, y de alguna manera demostrar con la inactualidad y la contradicción, la ignorancia de sus coetáneos, como con su polémico clasicismo en la Villa Moller que a pesar de su fecha (1928) podría parecer pre-racionalista, cuando en realidad su búsqueda de resultados ya validados, hacen que este proyecto en pleno comienzo del racionalismo sea más “pos” que “pre”.

Loos debió sentirse muy satisfecho e intelectualmente por encima de sus contemporáneos; de unos por criticar su vínculo con la tradición y de otros por encontrar en ese vínculo los signos más radicales de la modernidad. Burlarse de los que le criticaban y de los que le admiraban, de los que le consideraban un tradicionalista o un ‘simple’ sin gusto y de los que le encumbraron como el guía espiritual de la era moderna, debió de ser un gran placer para él. Y no es de extrañar que aprovechara y demostrara esta superioridad para ironizar y ridiculizar aún más a sus contemporáneos, exagerando la desnudez de su arquitectura para provocar a los secesionistas, y nutrirse de las formas tradicionales e históricas para burlarse de los más modernos, como con la columna del Chicago Tribune, que se interpretaría sesenta años más tarde como el mayor ejemplo posmoderno.

have been very gratifying for him. It is not surprising that he took advantage of this and demonstrated his superiority by using irony to even further ridicule of his contemporaries. He exaggerated the bareness of his architecture to provoke the *secessionists* while at the same time feeding on traditional and historical forms to mock the most modern architects. This is what happened with the Chicago Tribune tower, which, sixty years later, would be interpreted as the epitome of post modernity.

The Monument. The Column. After his death, a postcard of the Bunker Hill Monument in Charlestown (Massachusetts) (Fig. 6) was found among his papers, which reveals both Loos’s understanding of the meaning of monuments and that he admired America. According to Manfredo Tafuri, Loos admired two aspects of America. The first was its proven ability to absorb, and later return at a grand scale, the timeless European ideology of order and form. The second was its unprejudiced adherence to the rules of everyday reality. (15) These two aspects linked Art and Architecture. Loos states that “Architecture is not Art. There is only a small part of Architecture that belongs to the world of Art, the funerary and the commemorative monument”. (16) So, he feels free



Fig. 5. Fachada principal de Casa de Tristán Tzara, París, 1926-1927.

El Monumento. La Columna. Tras su muerte, entre sus papeles, se encontró una postal del Monumento Bunker Hill de Charlestown (Massachusetts) (Fig. 6), que desvela que Loos comprende el sentido de los monumentos y que admira América. Según Manfredo Tafuri, la América que Loos admira tiene dos caras, una que demuestra saber empaparse y devolver, a escala gigante, la ideología europea de orden y forma más allá del tiempo, y otra que se adhiere sin prejuicios a las leyes de la realidad cotidiana, (15) es decir, Arte y Arquitectura. Loos afirma: “la arquitectura no es Arte, solo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte, el monumento funerario y el conmemorativo”, (16) y por tanto, se siente libre de usar técnicas diversas para la arquitectura de la muerte y la arquitectura de la memoria, porque carecen de fin. En el monumento es legítimo el empleo de la inutilidad de la forma pura y del lenguaje clásico.

Loos investiga sobre el sentido de la monumentalidad de algunos arquetipos cargados de un valor simbólico atemporal, entre ellos la columna; como un tipo constructivo autónomo, un *ready-made object* erigido como símbolo de la arquitectura de las grandes ciudades, como la columna del Chicago Tribune. Y como tipo, se repite, se cita y se autocita en muchas de sus obras, en una búsqueda incansable del perfeccionamiento y de elementos del lenguaje que utiliza en su escala ampliada o reducida. Y lo hace rompiendo las reglas de juego con mucha ironía al negarle su función estructural, elemento puramente semántico como técnica de comunicación o como elemento compositivo, pero nunca ornamental. La transgresión de la fórmula forma-función-estructura se rompe con cierto sentido del humor en favor de la representación del escenario urbano.

A partir de 1920, Loos se radicaliza en dos sentidos: por un lado en la renuncia a toda forma de ornamento o tatuaje en las viviendas particulares o colectivas para la clase obrera, y por otro en la utilización de formas e imágenes anacrónicas del pasado para proyectos de equipamientos urbanos, en

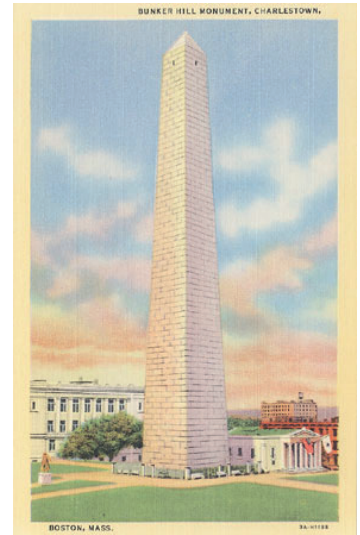


Fig. 6. Postal del monumento Bunker Hill de Charlestown, Massachusetts.

to use diverse techniques when it come to architectures that have to do with death and architectures that deal with memory because they lack a functional purpose. For a monument, it is legitimate to use the classical language and the futility of pure form.

Loos researched into the meaning of the monumentality of certain archetypes that are charged with timeless symbolic values, such as the column. It is an autonomous construction element, a ‘ready-made object’ erected as a symbol of the architecture of large cities, like the column of the Chicago Tribune. As a type, it was repeated, referenced and self-referenced in many of his works in his tireless search for perfection and for elements of architectural language that he used both at augmented and reduced scales. He did so, through the use of a lot of irony, breaking the rules of the game by disowning it of its structural function and using it as a purely semantic element, as a form of communication or as an element of composition, but never as ornament. The form-function-structure equation was transgressed and shattered with a certain sense of humor in order to favor the representation of the urban setting.

After 1920, Loos radicalized his discourse in two directions. On the one hand, he renounced all aspects of ornamentation or tattooing in his private homes and collective housing projects for the working class. On the other, he began using anachronic forms and imagery from the past in his designs for urban facilities, something that went against the mainstream architectural tastes of the time. The embodiment of this is his most important project, the grand Doric column for the Chicago Tribune. The column acquires the status of an isolated ‘architectural individual’ in an unprecedented building typology. (17)

contra de la evolución del gusto en la arquitectura de esos años, que culminará en su proyecto más importante, la gran columna dórica del Chicago Tribune, donde ésta adquiere el *status* de ‘individuo arquitectónico’ aislado, de inédita tipología constructiva. (17)

Chicago Tribune Tower. En 1922, después de la primera Guerra Mundial y antes de la gran depresión, se convoca un concurso internacional para conmemorar el 75 aniversario del Chicago Tribune, con el objetivo principal de “la mejora de la belleza cívica construyendo en Chicago el edificio de oficinas más bello del mundo”. (18)

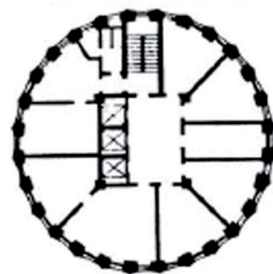
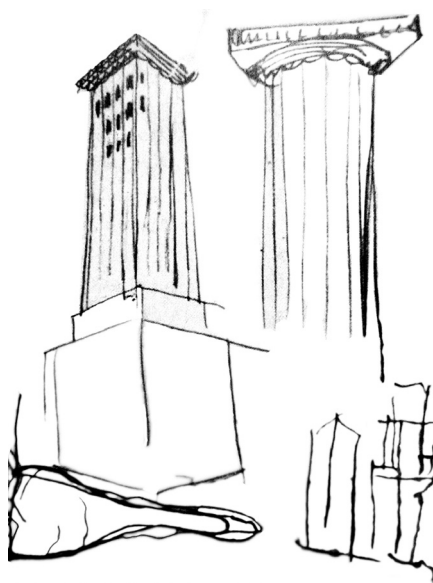
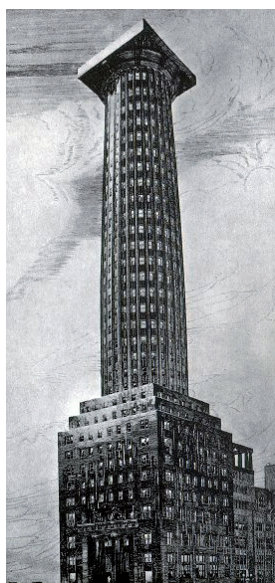


Fig. 7. Dibujo final presentado por Loos al concurso del Chicago Tribune en 1922. A todos los participantes se les solicitaba una perspectiva en blanco y negro desde el mismo punto de vista.

Fig. 8. Croquis de Loos para el concurso del Chicago Tribune en 1922 en *Adolf Loos*, Selección e introducción de Antonio Piza, Editorial Stylos, Barcelona, 1989.

Fig. 9. Planta final presentada por Loos al concurso del Chicago Tribune, 1922.

The Chicago Tribune Tower. In 1922, after the First World War and before the Great Depression, a competition was organized in order to commemorate the 75th anniversary of the Chicago Tribune. Its main goal was to “give to that city (Chicago) the ultimate in civic expression, the world’s most beautiful office building”. (18) The competition committee awarded the traditionalist, eclectic and scenographic American proposals while the more modern European ones were deemed either extravagances of yet another ‘avant-garde’, or too old fashioned or without any style whatsoever. History, however, rewrote the committee’s verdict, and has ended up highlighting the proposals that were then criticized. Today, the competition is better known for Loos’s and Gropius’s submissions than for the winning entry, which was built barely two years later. (19)

The response that Loos gave to the competition brief’s wording was forceful and contradictory: an enormous inhabitable Doric column clad in polished black granite turned into an office building. (Figs. 7-9) He takes on the American model of the three-part skyscraper: the base, an eleven storey cubic element which represents a sepulcher –similar to the design for the Max Dvorak Mausoleum of 1921– (Fig. 10) was probably conceived as the part that housed the functional areas of the newspaper, the only pointer given in the competition brief; the shaft, with rental spaces for other companies, and the capital, which in itself represents the monument. If, according to Loos, “only a small part of Architecture belongs to the world of Art, the funerary and the commemorative monument”, his building becomes both at the same time.

Even though this proposal was not awarded any of the prizes, it has become the publicity image of the competition. In later years it would become internationally renowned and referred to, even to the extent of again becoming the main feature

El jurado premia las propuestas americanas tradicionalistas, eclécticas y escenográficas, y las europeas más modernas son consideradas extravagancias de una vanguardia más o anticuadas y sin estilo. La historia sin embargo modificó el fallo del jurado, pues ha destacado obras que fueron más bien criticadas, y el concurso es hoy en día mucho más conocido por las propuestas de Loos o Gropius que por el proyecto ganador y construido sólo dos años después. (19)

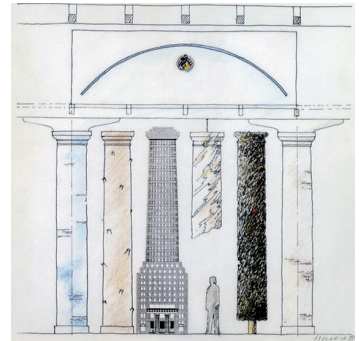
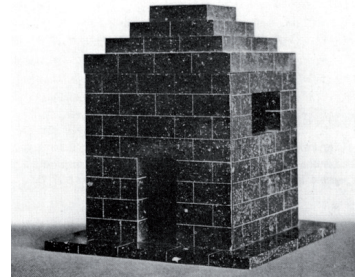
La respuesta de Loos a este enunciado es contundente y contradictoria: una enorme columna dórica habitable revestida de granito negro pulido convertida en edificio de oficinas. (Figs. 7-9) Usa el modelo americano de rascacielos tripartito: la base –una pieza cubica de once plantas es la representación del sepulcro, similar al proyecto del Mausoleo de Max Dvorak de 1921 (Fig. 10), y probablemente la parte ocupada para las funciones del periódico y única indicación funcional solicitada en las bases del concurso–, la columna –con espacios de alquiler a otras casas comerciales– y el capitel, que representan el monumento. Si para Loos “sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al arte, el monumento funerario y el conmemorativo”, su edificio será las dos cosas.

Esta propuesta, a pesar de no haber resultado premiada, se ha convertido en la imagen publicitaria del concurso, y será internacionalmente conocida y citada, hasta el punto de volver a ser protagonista de un segundo concurso sobre el Chicago Tribune en 1980, el mismo año de la Bienal de Venecia con la reproducción de la columna por Hans Hollein (20) (Fig. 11) y recientemente con la exposición del Victoria & Albert Museum (Londres 2012), *Postmodernismo: estilo y subversión 1970-1990*, que volvió a reproducir la columna de Loos en la Strada Novissima de Hans Hollein.

Si la arquitectura de Loos representa la extrema desnudez y declaró la guerra al ornamento porque era cosa de pobres de espíritu, ¿es su propuesta una nue-

Fig. 10. Proyecto para el Mausoleo de Max Dvorak, Viena, 1921.

Fig. 11. Dibujo de Hans Hollen para su propuesta de la Strada Novissima en la Bienal de Venecia de 1980.



in the second competition that the Chicago Tribune held in 1980. That same year Hans Hollein (20) (Fig. 11) reproduced it at the Venice Biennale. Recently, in 2012, in the context of the exhibition *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990* at the Victoria & Albert Museum in London, Loos's column was again reproduced on Hans Hollein's Strada Novissima.

Loos's architecture represents bareness taken to an extreme and if he declared war on ornamentation because it was something for the poor of spirit, is his proposal yet another ironic joke? Is it a mocking of eclectic American pragmatism? Or is it the most serious and coherent answer of his professional career? Is it just a product of momentary delirium? Does he condense in a single object all of his contradictions, his thoughts and his idea of architecture? Or is it that, by sheer chance, in 1922 he put forward the first and uttermost postmodern monument? (21) Whatever the case may be, what is unquestionable is that he then stirred up admiration and hate, as he still does today, (22) and that as he himself predicted, he was ahead of his time: “The grand Greek Doric column will be built, in Chicago or elsewhere, for the Chicago Tribune or for someone else, by me or by some other architect”. (23)

Even though he is known as a precursor of the Modern Movement, he decided to submit a proposal that was more astute, in accordance with the more classical American tastes. (24) Loos admires some of the American urban objects because of their ability to give shape to timeless values, values which can only be legitimately represented through monuments, as Alan Colquhoun (25) observes: forms free from the function given by use, dispossessed of social responsibility, which embody collective memory and that therefore enable greater poetic evocation and

va broma irónica?, ¿es una burla al eclecticismo pragmático americano?, ¿es la respuesta más seria y coherente que hace en su carrera profesional?, ¿es solo fruto de un momento de delirio pasajero?, ¿condensa en un solo objeto todas sus contradicciones, su pensamiento y concepción de la arquitectura?, ¿o fruto del azar propuso en 1922 el primer y mayor monumento posmoderno? (21) En cualquier caso no hay duda que provocó y sigue provocando a día de hoy amores y odios (22) y como él mismo pronosticó, se adelantó a su tiempo: “La gran columna dórica griega, será construida. En Chicago o en otra ciudad. Para el Chicago Tribune o para otro cualquiera. Por mí o por otro arquitecto”. (23)

A pesar de ser conocido como precursor del movimiento moderno, opta por enviar una propuesta más inteligente y acorde con los gustos más clásicos americanos. (24) Loos admira algunos objetos urbanos americanos por su capacidad de dar forma a valores atemporales, valores para cuya representación sólo están legitimados los monumentos, como observa Alan Colquhoun, (25) formas liberadas de la función de uso, sin ninguna responsabilidad social, que encarnan la memoria colectiva y por tanto con mayores evocaciones poéticas y capacidad de proyectar ideas hacia el futuro y criticar la sociedad contemporánea con mucho humor. Testimonio de esta idea es el Chicago Tribune, un edificio que rompe con sus propios enunciados y soluciona el programa funcional propuesto a la vez que representa la arquitectura en estado puro: monumento, idea y crítica.

La experiencia americana (26) supuso para Loos una liberación de todos sus prejuicios culturales sedimentados en la vieja Europa, que le ayudó a sentirse más libre para el uso de distintos lenguajes arquitectónicos, igual que usaba técnicas diversas, sin que le condicionasen. Loos identifica monumento con antigüedad, y podía por tanto permitirse la licencia de utilizar un lenguaje clásico, un lenguaje formal intemporal que trasciende modas y diferencias culturales entre fronteras, Europa y América. Propuso un objeto

the capacity to project ideas to the future and criticize contemporary society with quite a bit of humor. Proof of this idea is the Chicago Tribune, a building that breaks with its own formulations and solves the programmatic functions proposed while at the same time representing architecture in its purest state: as a monument, an idea and a critique.

To Loos the American experience (26) meant liberation from all of the cultural prejudices accumulated in his old Europe. It helped him feel free to use different architectural languages, in the same way he used diverse building techniques, without being limited by them. Loos identified the monument with antiquity, so he was able to allow himself to take the liberty of using classical language, a timeless formal language that transcends cultural differences and trends between Europe and America. He put forward a dated object extracted from the memory of history, “to construct a building that, once seen on paper or in reality, cannot ever be erased from memory (27) [...] and I shall be forever and inevitably associated with the city of Chicago, like the dome of Saint Peter’s Rome and the tower to Pisa”. (28) Trajan’s Column in Rome and Napoleon’s in the Place Vendôme in Paris inspired him, but nobody before had ever designed an inhabitable Greek-style column.

“Is it legitimate to build an inhabitable column? [...] It is with great difficulty that I publish this idea, since what would be allowed with no second thoughts to other architects, to me, given the Catholic severity that has made me a man, will not spare me the reproach of no longer standing by my beliefs”. (29) This is an ironic joke, pure rhetoric in which Loos makes

inactual sacado de la memoria histórica, “construir un edificio que, una vez visto en cuadro o realidad, ya no se podrá borrar de la memoria (27) [...] y que se ligue indefectiblemente y para siempre a la ciudad de Chicago, como la cúpula de San Pedro en Roma y la Torre de Pisa”. (28) Se inspiró en la columna de Trajano en Roma o la de Napoleón en la Plaza de Vendôme de París, con la diferencia de que nunca antes se había diseñado una columna gigante de estilo griego habitable.

“¿Es lícito construir una columna habitable? [...] me cuesta un gran sacrificio publicar esta idea; ya que lo que les sería permitido sin inconveniente a otros arquitectos, a mí, debido a la severidad catónica por la cual me he hecho un hombre, no me ahorrará el reproche de haber dejado de ser fiel a mis principios”. (29) Esto es una broma irónica, pura retórica, Loos se burla de su interlocutor, porque su propuesta no contradice ninguno de sus principios, su columna no tiene nada que ver con el pasado, la historia o la tradición, es un objeto descontextualizado, vaciado de todo sentido original.

Marcel Duchamp expone en 1917 *Fuente*, (Fig. 12) como señala Gravagnuolo; (30) mostrando un objeto en lugar de representarlo, sin mediar con el lenguaje que opera entre las cosas y la denominación de las cosas, aceptando un objeto como signo de sí mismo. Reciclar un elemento, separándolo del sistema sintáctico donde tradicionalmente se incluye, es la repetición de un signo ya conocido, pero lo novedoso es aislarlo, desestructurarlo. Es evidente la ironía del proyecto de Loos, muy próximo a la táctica duchampiana del *ready-made object*. Pero la ironía no es solo provocadora, puede ser una ironía seria, la columna es descontextualizada de su función y de su escala y metida en la realidad de la metrópoli igual que el urinario desfuncionalizado y metido en un museo se convierte en *Fuente* y adquiere el estado de Arte. (31) Ante la explícita petición de un monumento –“el rascacielos más bello del mundo”– su respuesta es una

Fig. 12. *Fuente* de Marcel Duchamp, 1917, bajo el seudónimo de R. Mutt. Consistía en un urinario masculino puesto al revés con la firma del autor escrito en un lado, que fue enviado a una galería de arte.



fun of his interlocutor because his proposal actually does not contradict any of his principles. His column has nothing to do with the past, history or tradition: it is a decontextualized object, one that has been emptied of its original meaning.

In 1917, Marcel Duchamp exhibited the piece *Fountain*. (Fig. 12) As Gravagnuolo (30) points out, he showed an object instead of representing it without mediating with the language that operates between things and the naming of things, accepting an object as a sign in itself. To recycle an element and to separate it from the syntactic system of which it is usually part of entails the repetition of a sign that is already known. But what is new is to isolate it, to destructure it. The irony behind Loos's proposal is clear; it is intimately related to the Duchampian tactic of the ready-made object. However, irony does not solely entail provocation. Irony can also be solemn: the column is taken out of its functional context and out of its scale to be introduced in the reality of the metropolis, in the same manner that the urinal, dispossessed of its function and placed in a museum is turned into a *Fountain* and achieves the status of Art. (31) Given the explicit request for a monument –“the world's most beautiful office building”–his response is a work of art, and art can feel free to use humor to communicate an idea.

The Last Dart. There is no question about Loos's ironic and provocative intention. It was earnest and coherent with his career and thought, but it was also very controversial at a time, following the First World War, in Europe the Modern Movement had taken a cultural and architectural anti-historic stance, while in America eclectic pragmatism triumphed. Loos managed this controversy with a great sense of humor towards both Europe and America by using historically-produced forms to express

obra de arte, y el arte se puede permitir el lujo de utilizar el sentido del humor para comunicar una idea.

El último dardo. No hay duda de la intención irónica y provocadora de Loos, seria y coherente con su trayectoria y pensamiento, pero muy polémica, en un momento en el que en Europa, el movimiento moderno después de la guerra estaba instalado en un antihistoricísimo cultural y arquitectónico y en América triunfaba el pragmatismo ecléctico. Y esa polémica la gestionó con un gran sentido del humor hacia Europa y América, al utilizar formas históricamente producidas para expresar nuevos conceptos, usando la exageración, la descontextualización, el salto de escala, la desproporción inaudita, todas ellas técnicas utilizadas en el mundo del arte para criticar y provocar con mucho sentido del humor. Lo novedoso fue extrapolarlo al mundo de la arquitectura.

Loos parece lanzarnos dardos envenenados de ironía, cargados con mensajes moralizantes hacia una sociedad ignorante a la que él se siente con el deber de guiar, pero al hacerlo desde esa superioridad intelectual, lo hace burlándose, lo hace con ironía, incluso con sarcasmo, con verdades amargas sin diluirlas en la dulzura de las metáforas, que son como el ornamento, “perversiones del lenguaje”. Y siempre jugando, divirtiéndose, adelantándose a su tiempo y sin dar demasiadas pistas, con esa sonrisa displicente de quien va por delante, de quien sabe que la sociedad ha visto sus intenciones aunque no las entiende ni comparte, y su deber es luchar y ganar la batalla contra los retrasos de su época.

Cuando en Viena había cierta nostalgia por la tradición y un patético deseo de represión, Loos ataca, se burla y alecciona con una mirada evolutiva de la historia que conduce a la emancipación del ornamento y al lenguaje de la ausencia. Cuando este principio es (mal) entendido por la sociedad como una ruptura

new concepts, by applying exaggeration, decontextualization, the change of scale and unheard-of disproportion –techniques of the sphere of the arts– to criticize and provoke with an expansive sense of humor. What was new in his case was that he extrapolated it all to the realm of architecture.

It seems that Loos shot darts of poisonous irony, charged with moralizing messages, aimed at an ignorant society he felt he had the responsibility of guiding. However, by going about it from the stance of his intellectual superiority, he did so mockingly, with irony, even sarcastically, stating bitter truths without sugarcoating them with metaphors which, like ornament, are “perversions of language”. He was always playful and had fun. He skipped ahead of his time without revealing any clues, with the dismissive smile of someone who was well above the rest, someone who knew that society had seen his intentions but neither understood nor shared them, someone whose responsibility was to fight and win the battle against the backwardness of his time.

During a period in which certain nostalgia for tradition prevailed in Vienna, along with pathetically repressive ideas, Loos attacked, mocked and lectured society with an evolute perspective of history which lead to the emancipation from ornament and to a language of absence. When this principle was (wrongly) understood by society as a break from history, he counterattacked with an angled look at the past and by taking up classical references, demonstrating in this way the need to understand history in order to build the new and face the problems of the present. That is, his darts were loaded with ammunition for all types of linguistic battles. He was equally distant from a return to an idealized past than from

con la historia, contratada con una mirada oblicua al pasado y la adopción de referencias clásicas, demostrando que es necesario comprender la historia para construir lo nuevo y enfrentarse a los problemas del presente. Es decir, sus dardos tienen municiones para todas las batallas del lenguaje, se aleja tanto de la vuelta a un pasado idealizado como a la profecía de un futuro improbable. Fue moderno antes del movimiento moderno, y en pleno movimiento moderno fue el primer posmoderno. (32) De esta manera, aunque Loos es tildado de contradictorio y fue erróneamente interpretado, en realidad es una persona que supo exponer las contradicciones de su época, que se adelanta a su tiempo, y él lo sabe, y desde esa conciencia alecciona y sermonea con humor, haciendo uso de sus dotes de oratoria, jugando, manipulando y burlándose tanto en su obra proyectada y construida como por supuesto en sus escritos.

La columna del Chicago Tribune es uno de sus proyectos más espectaculares, una propuesta anticipada, precursora y tan difícil de entender como improbable su realización a corto plazo. Una imagen conflictiva y contradictoria, y el mejor ejemplo de una obra con la que se ríe, burla y critica ironizando a los más modernos. Y ejemplo de cómo a veces un proyecto puede influir más que una obra realizada, al provocar un giro, introducir un nuevo lenguaje, una nueva técnica o teoría, y sufrir sucesivas interpretaciones hasta la actualidad.

Después del concurso Loos explica que su intención era crear un hito, un edificio que se convirtiera en elemento perdurable e imagen de la ciudad. El contenido conceptual al que se alude en la columna, como objeto simbólico, es el de volcar toda la historia del pasado en el futuro. Pero su propuesta tenía un significado mayor, condensaba sus ideas y su concepción de la arquitectura expuesta en sus escritos en una sola imagen. Este proyecto era la única posibilidad de dotar a un edificio funcional con cierto discurso arquitectónico (función y representación). Es quizás su último gran proyecto, (33) la síntesis de su pensamiento.

the prophecy of an improbable future. He was modern before the Modern Movement came to be, and deep in the throes of the Modern Movement he became the first postmodern architect. (32) Therefore, even though Loos was branded as contradictory and was wrongly interpreted, in truth he was someone who knew how to present the contradictions of his period. He was ahead of his time and he knew it, and from that awareness he humorously lectured and berated, made use of his good oratory, played, manipulated and made fun both in his built work and, of course, in his writings.

The column of the Chicago Tribune is one of his most spectacular projects, a proposal that is an anticipation as well as a precursor of others and as difficult to understand as improbable was its short-term materialization. It is a conflicting and contradictory image, and the best example of a design with which he laughs at, mocks and criticizes the most modern architects through the use of irony. It is also an example of how, sometimes, a design can be even more influential than a built project, because it can cause a turn on the road, introduce a new language, a new technique or theory, and undergo a long succession of interpretations.

After the competition, Loos explained that his goal was to create an icon, a building that would become a long-standing element and the image of the city. The conceptual content that the column fosters, as a symbolic object, is the decanting of the entire past history into the future. But his proposal had a greater meaning: it united his ideas and his views on architecture, as he stated them in his writings, into a single image. This project was the only opportunity to give a functional building a certain degree of an architectural discourse (function and representation). It is perhaps his last great project, (33) and summed up all of his thinking.

NOTAS

1. LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. 50 p.
2. En 1903 funda la revista *Das Andere* (El Otro). Revista para la introducción de la cultura occidental en Austria, como suplemento de la revista *Kunst* (Arte) dirigida por Peter Altenberg, amigo de Adolf Loos y Karl Kraus. Totalmente escrita por Loos, solo se publicaron 2 números, ambos en 1903.
3. El ensayo y conferencia son de 1908, pero su primera publicación 'Ornament und Verbrechen' en *Der Sturm* en Berlín es de 1912.
4. LOOS, A. *Ornamento y delito y otros escritos*. *Opus cit.* 44 p.
5. TAUT, Bruno. En la revista *Casabella-Continuidad*. n.233, (Noviembre de 1959). 44 p.
6. SCHEERBART, Paul. *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Librería Yerba, Colección de arquitectura, n. 37, 1998.
7. ROSSI, Aldo. 'Adolf Loos 1870-1933' en *Casabella-Continuidad*. n.233, (Noviembre de 1959). 5 p.
8. GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*. Madrid: Editorial Nerea SA, 1988. 21 p.
9. ROSSI, A. 'Adolf Loos 1870-1933'. *Opus cit.* 51 p.
10. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 94 p.
11. Loos siempre estaba rodeado de las mujeres más seductoras de Viena, incluso se casaba con ellas, una detrás de otra. Tenía debilidad por las artistas, se casa y se divorcia tres veces, con una actriz, con una bailarina y con una joven dama, y al final de su vida tiene una larga relación con otra joven bailarina.
12. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 192 p.
13. Loos se va a París de 1922 a 1927, su propuesta para el concurso del Chicago Tribune es francesa al ser enviada desde allí. Se codeaba con los intelectuales de la vanguardia francesa, y fue acogido en el círculo parisense de Tristan Tzara.
14. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 188 p.
15. TAFURI, Manfredo. 'La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad, cap.1: El concurso para el Chicago Tribune' en : CIUCCI, Giorgio;

NOTES

1. LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. 50 p.
2. In 1903 he founds *Das Andere* (The Other). Review for the introduction of Western Culture in Austria, as a supplement to the magazine *Kunst* (Art) edited by Peter Altenberg, a friend of Adolf Loos and Karl Kraus. It was entirely written by Adolf Loos, only two issues were published, both in 1903.
3. The essay and conference are from 1908, but it was first published 'Ornament und Verbrechen' *Der Sturm* in Berlin in 1912.
4. LOOS, A. *Ornamento y delito y otros escritos*. *Opus cit.* 44 p.
5. TAUT, Bruno. En la revista *Casabella-Continuidad*. n.233, (November 1959). 44 p.
6. SCHEERBART, Paul. *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Librería Yerba, Colección de arquitectura, n. 37, 1998.
7. ROSSI, Aldo. 'Adolf Loos 1870-1933' in *Casabella-Continuidad*. n.233, (November de 1959). 5 p.
8. GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*. Madrid: Editorial Nerea SA, 1988. 21 p.
9. ROSSI, A. 'Adolf Loos 1870-1933'. *Opus cit.* 51 p.
10. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 94 p.
11. Loos was constantly surrounded by the most seductive women of Vienna. He would even marry them, one after another. He had a weakness for artists. He married and divorced three times. His wives were an actress, a dancer and a young dame. Towards the end of his life he had a long-term relationship with another young dancer.
12. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 192 p.
13. Loos lived in Paris between 1922 and 1927. Thus his proposal for the Chicago Tribune is French, since he submitted it from there. He mingled with the intellectuals of the French avant-garde and was embraced by the Parisian circle of Tristan Tzara.
14. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 188 p.

- DAL CO, Francesco; MANIERI-ELIA, Mario; TAFURI, Manfredo. *La ciudad americana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. 402 p.
16. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 19 p.
17. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 23 p.
18. *Chicago Tribune Tower Competition. Volumen I y Late Entries, Volumen II*. Gran Bretaña : Academy Editions, 1980. [Primera publicación; USA: Rizzoli Edición, 1980 3 p.]. Según Tafuri (TAFURI, M. *Opus cit.* pp. 394-396), no es casualidad que el concurso se base en la elocuencia formal y se invite con este enunciado a elaborar puras escenografías, ignorando completamente los aspectos estructurales, tecnológicos y liberando al concursante de analizar la inserción urbana.
19. El proyecto ganador con 50.000\$ y construido sin apenas variaciones un par de años después en Michigan Avenue, es de estilo neogótico con arbotantes y fue presentado por John Mead Howells & Raimond M. Hood. El segundo premio con 20.000\$, recayó en el finlandés Eliel Saarinen, padre de Eero Saarinen, formalmente mucho más depurado, pero seguía siendo muy tradicional. El tercer premio de 10.000\$, recae en una conocida y prolífica oficina de Chicago que acababan de ganar el concurso para el estadio de Chicago.
20. Los vieneses Loos y Hollein manipulan este fragmento común de la arquitectura clásica; Loos sustituyendo su tradicional función para conseguir una imagen rotunda fuera de contexto y escala, que por sí sola constituye el emblema del periódico y cumple el objetivo del concurso, y Hollein, citando a Loos, pervierte su actuación al devolver su columna a la escala primitiva en la strada novissima, e integrarla en una columnata, privándola del significado y fuerza del elemento aislado y devolviéndole su función estructural.
21. La propuesta cumple a la perfección los postulados de la tardía cultura posmoderna y mediática. Y como monumento posmoderno satisface plenamente su papel de crítica a los postulados más irracionales de la modernidad.
22. Tafuri lo tacha de fantasma que "no consigue expresar su patética voluntad de existir" en TAFURI, M. *Opus cit.* 63 p. Rossi en *Casabella* 233, es especialmente crítico con este proyecto para cuya orientación equivocada no encuentra razones: "No podemos juzgarla como arquitec-

15. TAFURI, Manfredo. 'La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad, cap.1: El concurso para el Chicago Tribune' en : CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco; MANIERI-ELIA, Mario; TAFURI, Manfredo. *La ciudad americana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. 402 p.
16. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 19 p.
17. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 23 p.
18. *Chicago Tribune Tower Competition. Volumen I y Late Entries, Volumen II*. United Kingdom: Academy Editions, 1980. [First published; USA: Rizzoli Edición, 1980 3 p.]. According to Tafuri (TAFURI, M. *Opus cit.* pp. 394-396), it is no coincidence that the competition was based on the idea of formal eloquence and that the brief is an invitation to create a mere stage, completely ignoring structural and technological aspects and freeing the competitors of having to think about its urban insertion.
19. The winning proposal was awarded \$50,000 and was erected on Michigan Avenue two years later and with little variations from the original design. Its style is neo-gothic, included flying buttresses and was submitted by John Mead Howells & Raimond M. Hood. The second prize was given \$20,000, and it went to Eliel Saarinen, Eero Saarinen's father. It was formally more refined, but very traditional nevertheless. The third \$10,000 prize was awarded to a well-known and prolific Chicago firm who had just won the competition for the new city stadium.
20. The Viennese architects Loos and Hollein manipulated this ordinary piece of classic architecture: Loos substituted its traditional function in order to achieve a forceful image that is out of context and scale, that in itself would become the symbol of the newspaper, thus complying with the competition's goals. Hollein, quoting Loos, distorted the latter's approach by returning the column to its original size on the Strada Novissima, and integrating it into a colonnade, thus depriving it of its meaning and might as an isolated element by giving it back its structural function.
21. The proposal perfectly complies with the postulates of the late postmodern and media culture. As a postmodern monument it completely fulfills its role as a critique of the most irrational of the modern postulates.

tura, pero podemos criticar su concepción; y es sin duda una concepción monstruosa, donde el motivo de la columna clásica, que por lo general está incluida en una lógica pureza, se convierte en el oscuro anhelo de una dimensión barbárica, opresiva, que niega el mundo moderno... su dibujo es signo de una violencia grotesca". Pero esta dura crítica contrasta con su Introducción de 1981 en LOOS, A. *La civiltà occidentale. 'Das Andere' e altri scritti*. Bolonia: Zanichelli Editore, 1981. 16 p., donde afirma que es un proyecto fundamental en la obra de Loos: "La gran columna de Loos le coloca entre los grandes maestros, porque existe una gran diferencia entre hablar sobre los griegos o hablar griego", recordando las propias palabras de Loos "el arquitecto es un albañil que sabe latín", en su artículo 'Ornamento y Educación' en LOOS, A. *Adolf Loos, escritos II*. 214 p. Rossi culminará diciendo en 1988 que es "su último gran proyecto" en el prólogo de GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 13 p.

23. LOOS, Adolf. 'Chicago Tribune Column' en *Adolf Loos, escritos II. 1940/1932*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. 190 p. Según Josep Quetglas esta profecía se cumple en el Seagram de Mies van der Rohe, que es una columna del Museo de Berlín de Schinkel agigantada y solitaria puesta al revés. Vid QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar, 2001. 57 p.

24. La propuesta de Loos no llega a tiempo, y aunque se incluyó en la exposición y publicación posteriores, nunca sabremos si hubiera podido optar a un premio o mención honorífica, pues no desentona con la variedad de las propuestas, y no es el único en presentar una columna como solución al concurso planteado, las de Paul Gerhardt de Chicago y de Mathew L. Freeman son parecidas pero utilizaron la columna con menos decisión y elegancia.

25. COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna, una historia desapaionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 75 p.

26. Loos había viajado a EEUU entre 1893 y 1896 para visitar de la exposición Colombina en Chicago, por lo que conocía bien los rascacielos, y había trabajado entre otras muchas cosas (incluso lavando platos) como periodista en Nueva York (como él mismo afirmaba tan bueno como arquitecto), por lo que presumía de poseer conocimiento

de primera mano para diseñar un edificio para un periódico. Admiraba su cultura moderna, sus avances técnicos y su estilo clásico de la construcción.

27. LOOS, A. 'Chicago Tribune Column' en *Adolf Loos, escritos II. Opus cit.* 189 p.

28. *Ibidem*. 190 p.

29. *Ibidem*. 19 p.

30. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 71 p.

31. En oposición del aforismo de Karl Kraus (1874-1936), ya que va en contra de usar el orinal (urinario de Duchamp) como urna (arte): "Adolf Loos and yo, él literal, yo literalmente, no hemos hecho sino mostrar que hay una diferencia entre un orinal y una urna, y que es en esa diferencia donde se abre por primera vez un espacio para la cultura. Pero los otros, los espíritus positivos, se dividen en aquellos que usan las urnas como orinales y aquellos que utilizan los orinales como urnas" (KRAUS, Karl. *Die Fackel*. Diciembre de 1913. pp.389-390 en COLQUHOUN, A. *Opus cit.* 76 p.)

32. El pensamiento de Loos sirvió de coartada, entre otros a Rossi, para realizar una relectura de las bases y el desarrollo de la arquitectura moderna, que establecía unas nuevas relaciones entre la tradición y la modernidad, que no consistía en una actitud conservadora o historicista, sino en un diálogo con la historia. Para más información sobre Loos según Rossi, vid GONZALEZ PRESENCIO, Mariano. 'Loos según Rossi: tradición y modernida' en *Casabella-Continuidad*. n.13. pp.75-85.

33. Aunque sus mejores obras estaban por llegar, él ya ha dicho todo lo que tenía que decir, todas sus ideas ya están enunciadas en 1922, pero no construidas, y todos sus aspectos irónicos están cerrados con la columna del Chicago Tribune. Los problemas son los mismos y su solución versiones con leves variantes que mejoran y se radicalizan en los últimos años de su carrera, donde la neutralidad del exterior comienza a invadir el interior y construye sus mejores obras perfeccionando el principio de Raumplan: Tzara (Paris1926-27), Moller (Viena, 1928) y Müller (Praga,1930).

22. Tafuri dismisses it as a ghost that "is unable to express its pathetic will to exist" in TAFURI, M. *Opus cit.* 63 p. Rossi in *Casabella* 233, is especially critical of a project for which he cannot find excuses due to its mistaken approach: "We cannot judge it as architecture, but we can criticize its conception. And it is doubtlessly a monstrous conception in which the motif of the classical column, in general included in its pure logic, turns into the dark desire of barbaric aspect, oppressive, that negates the modern world [...] Its drawing shows grotesque violence". But this harsh statement stands in contrast with his introduction, in 1981 to LOOS, A. *La civiltà occidentale. 'Das Andere' e altri scritti*. Bolonia: Zanichelli Editore, 1981. 16 p. where he asserts that it is a fundamental project in Loos's career: "Loos's great column places him among the great masters, because there is a huge difference between talking about the Greeks and speaking Greek", recalling Loos's own words "the architect is a bricklayer who knows Latin", in his article Ornamento y Educación in LOOS, A. *Adolf Loos, escritos II*. 214 p. In 1988 Rossi will end up saying that it is "his last great project" in the prologue to GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 13 p.

23. LOOS, Adolf. 'Chicago Tribune Column' en *Adolf Loos, escritos II. 1940/1932*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. 190 p. According to Josep Quetglas this prophecy becomes true in Mies van der Rohe's Seagram building, which is a column of Schinkel's Berlin Museum, enlarged and placed upside down. See QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar, 2001. 57 p.

24. Loos' proposal did not arrive on time, and although it was later included in the exhibition and publication, we will never know if it could have opted to winning a prize or honorable mention, because it fits within the spectrum of presented proposals and it is not the only one that put forward a column as the option stated in the brief. Paul Gerhardt's from Chicago and Mathew L. Freeman's are similar, but their use of the column was less elegant and resolute.

25. COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna, una historia desapaionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 75 p.

26. Loos had travelled to the US between 1893 and 1896 to visit the World's Columbian Exhibition in Chicago, so he was well acquainted with skyscr-

pers. He had also had several jobs, including that of dishwasher, and worked as a journalist in New York (as he himself would say he was as good a journalist as an architect), so he boasted of having first-hand knowledge of how to design a building for a newspaper. He admired America's modern culture, its technological advances and its classical building methods.

27. LOOS, A. 'Chicago Tribune Column' en *Adolf Loos, escritos II. Opus cit.* 189 p.

28. *Ibidem*. 190 p.

29. *Ibidem*. 19 p.

30. GRAVAGNUOLO, B. *Opus cit.* 71 p.

31. In opposition to Karl Kraus's (1874-1936) aphorism, since he is against the use of the urinal (Duchamp's urinal) as an urn (art): "Adolf Loos and I, literally him and me literally, have not done anything else but show that there is a difference between a urinal and an urn and that it is within that difference where, for the first time, a space for culture lays. But others, the positive spirits, are divided between those who use urns as urinals and those who use urinals as urns." (KRAUS, Karl. *Die Fackel*. Diciembre de 1913. pp.389-390 en COLQUHOUN, A. *Opus cit.* 76 p.)

32. Loos' thinking became the excuse, for Rossi among others, to carry out a review of the bases and later development of modern architecture that established new relationships between tradition and modernity, which did not consist in a conservative or historicist attitude, but in a dialogue with history. For more information about Loos according to Rossi see GONZALEZ PRESENCIO, Mariano. 'Loos según Rossi: tradición y modernida' en *Casabella-Continuidad*. n.13. pp.75-85.

33. Even though his best projects were yet to come, Loos had already said all he needed to. By 1922 he had formulated all of his ideas, although they had not been carried out. All of his ironic aspects are encased within the column of the Chicago Tribune. The problems are the same and his solutions to them versions with slight differences that either improve or become more radical as his career approaches its end: when exterior neutrality begins to invade his interior spaces, he builds his best work and improves his Raumplan principle: Tzara (Paris1926-27), Moller (Vienna,1928) y Müller (Prague,1930).