

# LOOS Y VENTURI & SCOTT BROWN. DEL ORNAMENTO EN LA MODERNIDAD AL SÍMBOLO POSTMODERNO

LOOS AND VENTURI & SCOTT BROWN. FROM AN ORNAMENT IN  
MODERNITY TO A POST-MODERN SYMBOL

Prudencia Inés Arnau Orenga, Sergio Bruns Banegas, José María Lozano Velasco  
Universitat Politècnica de València (UPV).  
inesarnau@outlook.com / sergiobrunsb@gmail.com / jmlozano@pra.upv.es  
Revista EN BLANCO. Nº 27. BCHO Partners Architects. Valencia, España. Año 2019.  
Recepción: 2019-07-07. Aceptación: 2019-09-17. [Páginas 106 a 119]  
<https://doi.org/10.4995/eb.2019.12054>



**Resumen:** Bien pudiera afirmarse que Adolf Loos y Robert Venturi junto con Denise Scott Brown, marcaron el inicio de dos de los movimientos arquitectónicos más importantes del Siglo XX. Sus escritos sirvieron para fundar los postulados del Movimiento Moderno y de la Posmodernidad. A pesar de tratarse de arquitectos tan diferentes, sus actitudes no son tan distintas, al defender una arquitectura honesta, cargada de mensaje y dispuestos a transgredir los dogmas pasados, al no considerarlos ya aptos para la sociedad de su momento. Permítanos elegir dos ejemplos de cierto carisma. El proyecto de la casa para Josephine Baker sirve para ilustrar la posición de Adolf Loos. Se trata de un proyecto cargado de simbolismo, donde la propia fachada se convierte en mensaje. Décadas más tarde, Venturi & Scott Brown construirían al otro lado del Atlántico la Guild House, el primer gran edificio etiquetado como posmodernista por su carga simbólica y el uso irónico del ornamento, en gran parte debido a la falsa antena. Estos proyectos del maestro austriaco y de Robert Venturi & Denise Scott Brown sirven también para ilustrar su teoría, convirtiéndose de esta manera en manifiestos construidos. Teorías que hoy siguen perdurando.

**Palabras clave:** Adolf Loos; Robert Venturi; Denise Scott Brown; Simbolismo; Ornamento.

## TEXTO Y CONTEXTO

Hablar del Movimiento Moderno, y más de sus orígenes, es también hablar de Adolf Loos. Hablar de Posmodernidad es hablar también, y con especial protagonismo, de Robert Venturi y Denise Scott Brown. Estos maestros marcaron con su teoría y sus obras el inicio de dos de los más importantes movimientos de la historia de la arquitectura del siglo XX, de gran influencia en la arquitectura actual. La obra de Peter Märkli o Mario Botta en Suiza, o la más reciente de arquitectos como Roger Boltshauser, son sólo un par de ejemplos de cómo perduran y conviven hoy en día ambos movimientos arquitectónicos.

Paradójicamente, a pesar de tratarse de movimientos tan diferentes, las lecciones de Adolf Loos y Robert Venturi & Denise Scott Brown coinciden en muchos aspectos, especialmente en la crítica a la falta de congruencia, marcando de esta manera pautas de un nuevo rumbo en la arquitectura fundadas en un discurso coherente. En ambos casos, buscan el espíritu del momento; de ahí su crítica a las arquitecturas puramente formalistas basadas únicamente en seguir un *estilo*, pues, como ya enunció el maestro austriaco, es función de los arquitectos "comprender la profundidad de la vida, para pensar sobre las necesidades hasta las últimas consecuencias."<sup>1</sup> Sus obras están impregnadas de una fuerte carga simbólica, transmitiendo de esta manera el

**Abstract:** It could be said that Adolf Loos and Robert Venturi together with Denise Scott Brown, marked the beginning of the most important architectural movements in the 20th century. Their writings served to establish the hypothesis of the Modern Movement and Post-Modernity. Despite dealing with very different architects, their attitudes are not very different when defending an honest architecture, full of message and willing to break with past dogmas, since they are not considered appropriate for current society. Allow us to choose two examples of a certain charisma. The house designed for Josephine Baker serves to illustrate the position of Adolf Loos. This is a project full of symbolism, where the facade itself becomes a message. Decades later, Venturi & Scott Brown will build on the other side of the Atlantic, the Guild House, the first great building labelled as post modernist for its symbolic load and its ironic use of ornaments, mainly due to the false antenna. These designs by the Austrian master and Robert Venturi & Denise Scott Brown also serve to demonstrate their theory, becoming therefore built manifests. Theories that today live on.

**Key words:** Adolf Loos; Robert Venturi; Denise Scott Brown; Symbolism; Ornament.

## TEXT AND CONTEXT

When referring to the Modern Movement, and even more its origins, is to allude to Adolf Loos. Speaking about Post-modernity is to also speak, with special attention of Robert Venturi and Denise Scott Brown. These masters with their theories and works marked the beginning of the two most important movements in the history of 20th century architecture, which is of great influence in the architecture of today. The work of Peter Märkli or Mario Botta in Switzerland, or more recent architects like Roger Boltshauser, are just a few examples of how both architectural movements have survived and coexist still today.

Paradoxically, despite being very different movements, the lessons of Adolf Loos and Robert Venturi & Denise Scott Brown coincide on many aspects, especially in criticising the lack of congruence, indicating in this way steps in a new direction of architecture based on a coherent discourse. In both cases, they look for the spirit of the moment; from there their critique of purely formalist architecture based solely on following a *style*, since, as stated by the Austrian master, is the work of architects "to understand the profoundness of life, in order to think about the necessities until the final consequences."<sup>1</sup> Their works are steeped

*Zeitgeist*, ya sea como una representación de la sociedad, ya como una crítica a ésta, a modo de inteligente *burla*.

Henry Russell Hitchcock cita en 1958 a Adolf Loos junto a otros grandes maestros como Perret, Wright y Behrens, como uno de los padres del Movimiento Moderno y hace especial hincapié en la influencia que tuvo en los arquitectos más jóvenes.<sup>2</sup> Probablemente fue su conferencia "Ornamento y delito"<sup>3</sup> de 1908 y su posterior publicación la responsable de ese cambio en el modo de ver la arquitectura. No es de extrañar la clarividencia de sus palabras, teniendo en cuenta el círculo de amigos entre los que se movía. Compositores como Anton Webern, Aban Berg o Arnold Schoenberg, filósofos como Ludwig Wittgenstein y artistas como Oscar Kokoschka, quien hizo un conocido retrato de él, o poetas dadaístas como Tristan Tzara formaban parte de ese privilegiado círculo que se concentraba en la densas e intelectuales Viena y París de principios de siglo XX. Reyner Banham, en su artículo "Ornament and crime: The decisive contribution of Adolf Loos" recalca la importancia que tuvo en el inicio del Movimiento Moderno, pues en él se formulaban ciertas cuestiones de manera abierta y provocadora, que habían sido tabú hasta la fecha. El crítico escribiría al respecto: "Raras veces -fuera de los manifiestos futuristas- se ha enunciado una nueva doctrina en términos tan drásticos y dinámicos, o de una manera que, a pesar de estar asentada sobre nuevos esquemas, convenza por ser el eco de tantos sectores distintos de opinión."<sup>4</sup> Pero Adolf Loos, a pesar de sentirse un arquitecto moderno, no se consideraba parte del Movimiento Moderno. Y de hecho, no obtuvo todo el merecido reconocimiento de otros arquitectos modernos coetáneos. Curiosamente no fue seleccionado para la exposición del MoMA de 1932, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson bajo el título "Modern Architecture: international exhibition" en Nueva York, donde su obra más emblemática, la villa Müller, hubiera sido un claro ejemplo de la arquitectura moderna en Europa junto a la de Mies van der Rohe, Walter Gropius y J. J. P. Oud. Tampoco fue invitado a la exposición de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart de 1927 organizada por Mies van der Rohe y el Werkbund, pese haber resultado preseleccionado y haber colaborado con una conferencia en sus prolegómenos, donde sí participaron otros famosos arquitectos como Ludwig Hilberseimer, Walter Gropius, Hans Scharoun o Le Corbusier y el también austriaco Josef Frank. Dos años más tarde, nuestro arquitecto criticaría su ausencia, lamentando como se había privado al mundo de sus enseñanzas respecto al *Raumplan*.<sup>5</sup>

## ORNAMENTO Y DELITO

Desafortunadamente el título del artículo "Ornamento y delito," que tanto ayudó a su difusión, ha sido también lo que ha llevado a su malinterpretación. Lejos de promover la eliminación absoluta del ornamento, Adolf Loos atacaba su incorrecta utilización. Para dejar clara su posición, el arquitecto publica dieciséis años más tarde un artículo titulado "Ornamento y educación." En él escribe: "Hace veintiséis años afirmaba yo, que con el progreso de la humanidad, el ornamento desaparecería de los objetos de uso, un progreso que avanza sin parar y que en consecuencia es tan natural como la desaparición de las sílabas finales del lenguaje vulgar. Pero con ello nunca quise decir lo que han querido llevar al absurdo los puristas, que debía eliminarse el ornamento sistemática y consecuentemente. Solamente ahí donde ya ha desaparecido por necesidad de la época, no puede volverse a colocar. Como el hombre nunca volverá a tatuarse la cara."<sup>6</sup> Es decir, el uso del ornamento es lícito, siempre y cuando tenga una función, cuando esté *comunicando*. De hecho, sus fachadas limpias y planas, la ausencia de ornamento, son un símbolo en sí mismo. No se trata de simplificar, sino de transmitir un mensaje. Adolf Loos reconoce en el habitante vienés una dualidad, una doble cara, que compara con los Pueblos de Potiomkin, "pueblos de tela y cartón, que tenían la misión de convertir un desierto en paisaje floreciente, para satisfacción de Su Majestad imperial."<sup>7</sup> Adolf Loos clamaba por un individuo auténtico, que no se escondiera detrás de falsas fachadas que emulaban palacios renacentistas y barrocos. Clamaba por un individuo que no

in a strong symbolic load thereby transmitting the *Zeitgeist*, either as a representation of society or a critique of it, as an intelligent *mockery*.

In 1958 Henry Russell Hitchcock cited Adolf Loos together with other great masters like Perret, Wright and Behrens, as one of the fathers of the Modern Movement and emphasises the influence he had on younger architects.<sup>2</sup> It was more than likely his 1908 conference "Ornament and crime"<sup>3</sup> and subsequent publication that were responsible for the change in the way we see architecture. It is no wonder then the clairvoyance of his words, taking into account the circle of friends with which he moved. Composers like Anton Webern, Aban Berg or Arnold Schoenberg, philosophers like Ludwig Wittgenstein and artists like Oscar Kokoschka, who made a well-known portrait of him, or Dadaist poets like Tristan Tzara were all part of that privileged circle that focused on the dense and intellectual Vienna and Paris of the early twentieth century.

Reyner Banham, in his article "Ornament and crime: The decisive contribution of Adolf Loos" stresses the importance it had on the beginning of the Modern Movement, since it raised certain issues in an open and provocative way, which until then were taboo. The critic wrote "Rarely, has it been announced, - outside futuristic manifestos - a new doctrine in such drastic and dynamic terms, or in such a way that, although based on new schemes, convinces to be the echo of so many different sectors of opinion."<sup>4</sup> But Adolf Loos, despite feeling like a modern architect, did not consider himself part of the Modern Movement. In fact, he did not get the recognition he deserved from other contemporary architects. Oddly enough, he was not selected for the 1932 exhibition of MoMA, organised by Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson under the title "Modern Architecture: international exhibition" of New York, where his most emblematic work, the Müller villa would have been a clear example of modern architecture in Europe together with Mies van der Rohe, Walter Gropius and J. J. P. Oud. Nor was he invited to the 1927 Weissenhofsiedlung of Stuttgart exhibition organised by Mies van der Rohe and Werkbund, despite having been pre-selected and having collaborated in the conference where other famous architects like Ludwig Hilberseimer, Walter Gropius, Hans Scharoun or Le Corbusier and the Austrian Josef Frank did participate. Two years later, our architect would criticise his absence, complaining how the world had been deprived of his teachings with respect to *Raumplan*.<sup>5</sup>

## ORNAMENT AND CRIME

The unfortunate title of his article "Ornament and crime", which greatly helped its dissemination, was also the one that created a misunderstanding. Far from promoting the complete removal of the ornament, Adolf Loos attached its incorrect use. To make his position clear, the architect publishes sixteen years later an article titled "Ornament and education". He wrote: " Twenty-six years ago I stated that, with the progress of humanity, the ornament would disappear from objects of use, a progress that advances without ceasing and in consequence is so natural like the disappearance of the final syllables of vulgar language. But with this I never wanted to say what the absurd purists wanted to believe, that the ornament should be systematically and consequently removed. Only where they have disappeared for necessity of the time and are not put back. Like the man who never tattoos his face again."<sup>6</sup> That is, the use of ornament is lawful, as long as it has a function, when it is *communicating*. In fact, its clean and flat facades, the absence of ornament is a symbol in itself. It is not a question of simplifying, but to transmit a message. Adolf Loos recognises a duality in the Viennese inhabitant, two-faces, that compare with the Potiomkin towns "towns of cloth and carton, whose mission is to convert a desert into a flourishing landscape for the satisfaction of his Majesty."<sup>7</sup> Adolf Loos called for an authentic individual that did not hide behind false facades that embellished renaissance and baroque palaces. He cried out for an individual



FIG. 1

se sintiera orgulloso de proyectar al exterior una falsa imagen de sí mismo. Según Beatriz Colomina en su artículo "Sexo, mentiras y decoración: Adolf Loos y Gustav Klimt,"<sup>8</sup> el habitante moderno necesita dicha máscara, pues "la máscara elimina las diferencias en el exterior, precisamente para hacer posible la identidad, y esta identidad es ahora más individual que social. La máscara construye la esfera privada."<sup>9</sup> Esa máscara se convierte en el proyecto de la casa para Josephine Baker (1906-1975) (Fig. 01) de 1928, en un sutil mensaje o *fachada anuncio*, como la denominarían más tarde Robert Venturi y Denise Scott Brown. ¿Qué más falso -literalmente falso- que la máscara, más allá de la evidencia de su falsedad? ¿Y que más incierto -literalmente incierto- que el contenido que oculta una *fachada anuncio*? De ahí inducimos razonables semejanzas.

#### PARÍS Y LA CASA PARA JOSEPHINE BAKER

Claire Beck Loos, la tercera esposa de Adolf Loos, describe en su biografía<sup>10</sup> el encuentro entre Josephine Baker y Adolf Loos en 1926 en Chez Josephine, un famoso local donde se reunía la alta sociedad de París. Allí se daban cita personajes como Tristán Tzara (para quien construyó su austera casa cerca de Montmartre). En el encuentro, la bailarina le transmite su enfado con los arquitectos que van a reformar su casa, a lo que Adolf Loos le responde que él sería capaz de diseñarle la mejor casa del mundo. Queda la duda de si realmente este proyecto llegó a ser encargado por Josephine Baker o si simplemente fue fruto de los sueños del arquitecto. Farès el-Dahdah escribe al respecto, que en realidad el proyecto de la casa de Josephine Baker es una carta de amor de Adolf Loos.<sup>11</sup> Llama la atención que mientras el arquitecto austriaco defendía el *Raumplan* como una solución que potencia la esfera privada, esta casa parece estar pensada más para el espectador que para la bailarina, donde ella continúa siendo parte del espectáculo.<sup>12</sup> La escenografía ya comienza con la entrada. Se trata de un angosto vestíbulo, al final del cual se abre la majestuosa escalinata, escenificando de esta manera el encuentro entre el invitado y la anfitriona que bajará por ella a su encuentro (Fig. 02). Desde el pequeño vestíbulo el invitado verá primero las largas piernas de la Venus negra

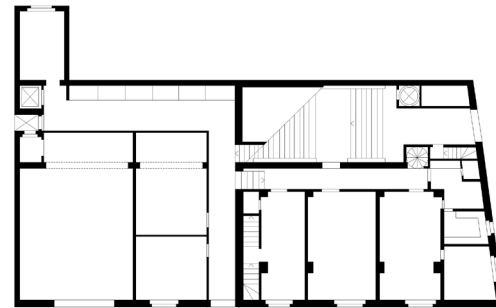


FIG. 2

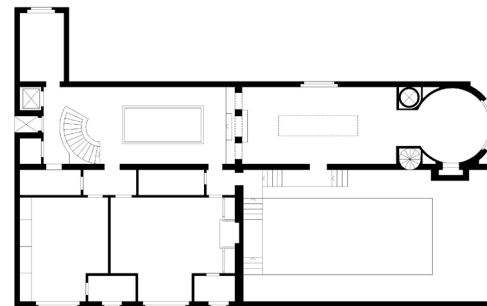


FIG. 3

that did not feel proud of designing on the exterior a false image of himself. According to Beatriz Colomina in her article "Sex, lies and decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt,"<sup>8</sup> the modern inhabitant needs that mask, since "a modern mask, a form of protection, a cancelling of differences on the outside, precisely to make identity possible, and this identity is now individual rather than social. The mask constructs the private."<sup>9</sup> This *Mask* becomes the project for Josephine Baker's house (1906-1975) (Fig. 01) of 1928, in a subtle message or *sign façade* as Robert Venturi and Denise Scott Brown would later call them. How false -literally false- that the mask, goes beyond the evidence of its falseness and how wrong -literally wrong- that the content hides a *sign façade*. From there we can induce reasonable similarities.

#### PARIS AND JOSEPHINE BAKER'S HOUSE

Claire Beck Loos, third wife of Adolf Loos, described in his biography<sup>10</sup> the meeting between Josephine Baker and Adolf Loos in 1926 at Chez Josephine, a famous place where Parisian high society met. Characters like Tristán Tzara would meet there (for whom he build the austere house close Montmartre). The dancer expressed her anger about the architects that were going to refurbish her house, to which Adolf Loos responded that he was able to design the best house in the world. The only doubt is whether it was commissioned by Josephine Baker or simply a dream of the architect. Farès el-Dahdah wrote that in reality the Josephine Baker house was a love letter from Adolf Loos.<sup>11</sup> It is interesting that while the Austrian architect defended the *Raumplan* as a solution that strengthens the private sphere, this house seems to be designed more for the viewer than for the dancer, where she continues to be part of the show.<sup>12</sup> The scenery begins at the entrance. It is a narrow hall, at the end of which the majestic staircase opens, staging in this way the meeting between the guest and the hostess who will go down to meet them (Fig. 02). From the small hall the guest will first see the long legs of the black Venus going down the stairs. Upon climbing to the upper floor we will find the hall, which reminds us, for its

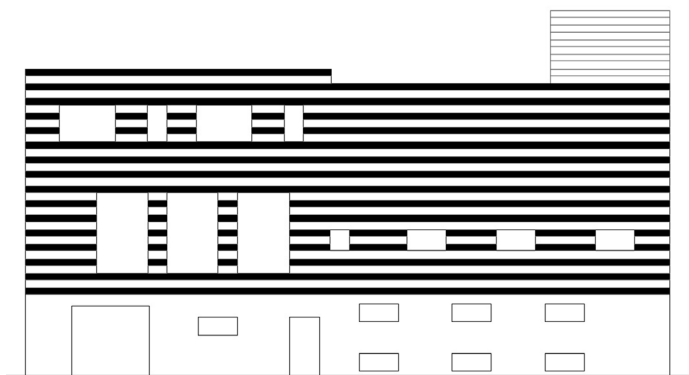


FIG. 4

bajando por la escalera. Al subir a la planta superior nos encontraremos con el hall que recuerda, por su iluminación cenital, a una de sus primeras obras, la villa Karma. Desde aquí, nos podremos dirigir al comedor o contemplar el vaso de la piscina (Fig. 03), y se nos plantea la primera duda. ¿Para quién están pensadas las ventanas que asoman al vaso de la piscina? Por la descripción de Kurt Unger, quien colaboró con Adolf Loos delineando el proyecto, sabemos que el maestro quería iluminar la piscina desde abajo por dichos ventanales. Pero, ¿por qué son transparentes?, pues Adolf Loos defendía que la función principal de la ventana era iluminar y no dejar mirar, como nos recordaba Le Corbusier en su libro *Urbanisme* (1925).<sup>13</sup> Por lo tanto, estas ventanas están pensadas para el visitante, creando así una escena *flâneur* para ver a la anfitriona nadar en la piscina o simplemente imaginársela. En la última planta encontramos los dormitorios y la piscina iluminada cenitalmente, rememorando los antiguos baños romanos.

Pero lo que más llama la atención es el diseño de la fachada (Fig. 04), un cuerpo que no deja entrever lo que sucede en el interior, donde las escasas ventanas están demasiado altas o demasiado bajas, de manera que la esfera privada queda protegida del peatón, y donde el rayado horizontal, a modo de manto, actúa como una frontera psicológica entre el interior y el exterior. En el proyecto para Josephine Baker, la fachada está enviando un mensaje diferente al del resto de casas construidas por Adolf Loos, por eso el arquitecto se permite ornamentarla a su particular manera. Un ornamento en cierto modo historicista, como nos recuerda Benedetto Gravagnuolo, quien la compara con la catedral de San Giovanni en Pistoia<sup>14</sup> (Fig.05), creando un truco óptico para extender el volumen en dirección opuesta al rayado.<sup>15</sup> Pero no se trata sólo de un recuerdo del pasado, es también un símbolo, pues según el propio Adolf Loos, la línea horizontal representa a la mujer: “El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista, para librarse de sus excrecencias, untó en la pared. Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola.”<sup>16</sup> Por simplistas que pudieran considerarse estas palabras en nuestro actual contexto, explican el fundamento más que plausible de tan singular solución. Se trata de un tipo de ornamento que él mismo censura<sup>17</sup> pero que en este caso no duda en utilizar, pues es congruente con el mensaje que quiere transmitir la fachada. Nunca sabremos si deseó construirla o se trata de una ardua y profunda reflexión dibujada. La tersura de sus cerramientos y la complejidad volumétrica del interior, ayudan a nuestro juicio a reforzar el concepto.

El proyecto para Josephine Baker destaca por convertir toda la fachada en un símbolo, pero no es su única obra cargada de mensajes. El ornamento que critica Adolf Loos es aquél que es una mentira, pero también puede ser un mensaje, o ayudar a crear una escenografía. Es el caso de la tienda de plumas de Sigmund Steiner (1907), donde el maestro austriaco añade falsas vigas



FIG. 5

zenith lighting, of one of his first works, the Karma villa. From here, we go to the dining room to contemplate the swimming pool tank (Fig. 03), and the first question is raised. Who are the windows that overlook the pool basin designed for? From the description of Kurt Unger, who collaborated with Adolf Loos in outlining the project, we know that the master wanted to light the pool from below through these windows. But why are they transparent? Adolf Loos argued that the main function of the window was to illuminate and not allowing a look, as Le Corbusier reminded us in his book *Urbanisme* (1925).<sup>13</sup> Therefore, these windows are designed for the visitor, thus creating a *flâneur* scene to see the hostess swim in the pool or just imagine her. On the top floor we find the bedrooms and the zenith-lit pool, reminding us of the ancient Roman baths. What is most interesting however, is the design of the façade (Fig. 04), a body that does not allow to see what is happening inside, where the few windows are too high or too low, in such a way the private sphere is protected from the pedestrian, and where the stripe, like a film acts as a psychological border between the interior and exterior.

In the Josephine Baker project, the facade is sending a very different message to the rest of the houses built by Adolf Loos, this is why the architect ornaments them in his own particular way. A somewhat historicist ornament, as Benedetto Gravagnuolo reminds us, who compares it to the cathedral of San Giovanni in Pistoia<sup>14</sup> (Fig. 05), creating an optical trick to extend the volume in the opposite direction to the stripe.<sup>15</sup> But it is not just a memory of the past, it is also a symbol, because according to Adolf Loos himself, the horizontal line represents the woman: “The first ornament that was born, the cross, had an erotic origin.

The first work of art, the first artistic act that the first artist, to get rid of his excrescences, smeared on the wall. A horizontal line: the woman lying down. A vertical line the man penetrating her.”<sup>16</sup> As simplistic as these words could be considered in our current context, they explain the more than plausible foundation of such a unique solution. It is a type of ornament that itself censors<sup>17</sup> but in this case he does not hesitate to use, because it is congruent with the message that the facade wants to convey. We will never know if he wanted to build it or if it is a drawing of an arduous and deep reflection. The smoothness of its enclosures and the volumetric complexity of the interior, help our judgment to reinforce the concept.

The project for Josephine Baker stands out for turning the entire facade into a symbol, but it is not the only work full of messages. The ornament that Adolf Loos criticizes is one that is a lie, but it can also be a message, or help create a set design. This is the case of the Sigmund Steiner feather shop (1907), where the Austrian master adds false wooden beams to the





FIG. 6

de madera al techo. Se trata de *desarmonías* que aparecen también en otros proyectos como en el conocido edificio de Michaelerplatz (1909-1911), donde las grandes columnas de la entrada no se corresponden con la lógica estructural. Adolf Loos no pretende engañarnos, sino que nos está transmitiendo sutiles mensajes. Las falsas vigas de la tienda de plumas se multiplican en los espejos situados al fondo, lo cual, combinado con la estrechez de la propia tienda o la deliberada entrada excesivamente angosta, crea una escenografía para el comprador, una tienda que no parece tener fin. En Michaelerplatz, su *engaño* con las columnas de la entrada se convierte en un símbolo de honestidad, pues coloca el veteado del mármol en dirección contraria a la dirección de las cargas, emitiendo el mensaje de que las columnas no están allí por razones estructurales, sino para remarcar el carácter de zócalo de la planta baja, recubierto de mármol (Fig. 06). Siguiendo a Adolf Loos, estos recursos no se pueden considerar ornamento superfluo ya que sirven a un fin concreto. Se trata, más bien, de símbolos.

#### HONESTIDAD Y TRANSPARENCIA, PRINCIPIO Y FIN DEL MOVIMIENTO MODERNO

Adolf Loos estableció de alguna forma, con su crítica a la falta de honestidad, las bases del Movimiento Moderno de cuya *radicalización* nunca fue amigo. Defendió una manera de entender la arquitectura. Pero nunca pretendió imponer al habitante su forma de ver la vida, pues según el maestro austriaco, cada uno debe vivir su casa acorde a su personalidad. La arquitectura debe responder al espíritu del momento, pero no imponer los gustos del arquitecto, razón por la cual critica fervientemente a Josef Hoffmann, quien consideraba que la casa debía estar en armonía con sus habitantes, pero que tras finalizada, éstos ya no debían añadir objetos por su propia cuenta.<sup>18</sup> En su artículo "De un pobre hombre rico"<sup>19</sup> describe esa situación y cuenta cómo un hombre rico se deja hacer la casa por un artista, quien una vez terminada no le deja cambiar absolutamente nada. Adolf Loos termina sentenciando: "Sentía: ahora debo aprender a vagar con mi propio cadáver. Cierto: ¡Está completo! ¡Está acabado!"<sup>20</sup> Justamente este fue uno de los puntos que pudo haber llevado a la decadencia del Movimiento Moderno. Un movimiento que había nacido buscando la honestidad en la arquitectura y con la voluntad de servir al habitante, pero que con los años dejó de servir al habitante hasta esclavizarlo para servir al arquitecto, pero donde "los códigos reduccionistas de la arquitectura contemporánea habían llevado a un empobrecimiento del entorno urbano."<sup>21</sup> En los años 60, el Movimiento Moderno agonizaba, devastado por la gran variedad de resultados y estilos que se multiplicaban por todo el mundo,<sup>22</sup> originando en el debate arquitectónico un clima de caos y confusión para algunos, y de riqueza y evolución para otros.<sup>23</sup>

ceiling. These are *disharmonies* that also appear in other projects such as the famous Michaelerplatz building (1909-1911), where the large columns of the entrance do not correspond to the structural logic. Adolf Loos does not try to deceive us, but is transmitting subtle messages. The false beams of the feather store multiply in the mirrors at the bottom, which, combined with the narrowness of the store itself or the deliberate excessively narrow entrance, creates a set for the buyer, a shop that does not seem to have an end. In Michaelerplatz, his *deception* with the columns of the entrance becomes a symbol of honesty, since he places the marble grain in the opposite direction to the direction of the loads, sending the message that the columns are not there for structural reasons, but to highlight the character of basement plinth, covered with marble (Fig. 06). According to Adolf Loos, these resources cannot be considered superfluous ornaments since they serve a specific purpose. It is, rather, that of symbols.

#### HONESTY AND TRANSPARENCY. BEGINNING AND END OF THE MODERN MOVEMENT

Adolf Loos somehow established, with his criticism of the lack of honesty, the foundations of the Modern Movement whose *radicalization* was never a friend. He defended a way of understanding architecture. But he never tried to impose on the inhabitant his way of seeing life, because according to the Austrian master, everyone must live his house according to his personality. Architecture must respond to the spirit of the moment, but not impose the architect's taste, which is why he passionately criticizes Josef Hoffmann, who considered that the house should be in harmony with its inhabitants, but that once finished, they should no longer add objects of their own.<sup>18</sup> In his article "Of a poor rich man"<sup>19</sup> he describes that situation and tells how a rich man allows an artist to build his house and once finished does not let him change absolutely anything. Adolf Loos ends up saying: "I felt: now I must learn to wander with my own body. True: It's complete! It's finished!"<sup>20</sup> Precisely this was one of the points that could have led to the decline of the Modern Movement. A movement that had been born looking for honesty in architecture and with the will to serve the inhabitant, but that over the years stopped serving the inhabitant until enslaving it to serve the architect, but where "the reductionist codes of contemporary architecture had led to an impoverishment of the urban environment."<sup>21</sup> In the 60s, the Modern Movement agonized, devastated by the wide variety of results and styles that multiplied throughout the world,<sup>22</sup> creating in the architectural debate a climate of chaos and confusion for some, and of wealth and evolution for others.<sup>23</sup> The postulates of the Modern Movement were under attack, even by those who had been their most ardent defenders, such as Philip Johnson.<sup>24</sup> "The revolution is dead. Long live the revolution,"<sup>25</sup> wrote Ada Louis Huxtable in 1969, summarizing it perfectly a decade later in her article "The Gospel According to Giedion and Gropius is under attack": Modern architecture is at a turning point (...) we are in the midst of a counter revolution (...) the theory and practice of modernism are under serious attack. (...) But other icons are being broken. The beliefs and tenets of the modern movement that created these buildings -the gospel according to Giedion and Gropius that preached functional and formal purity and rejection of the past- is being increasingly debated and denied. There is in process now a complex, provocative and generation-splitting restructuring of what Martin Pawley and other writers have called the *architectural belief systems* of the 20th century. The philosophy, art and practice of architecture are changing (...). But rules are made to be broken. (...) The broad outlines of the new architecture -for there are diverse and interlocking trends- are part of a culture that is currently rejecting or questioning older values."<sup>26</sup>

Los postulados del Movimiento Moderno estaban siendo atacados, incluso por quienes habían sido sus más fervientes defensores, como Philip Johnson.<sup>24</sup> “La revolución está muerta. Larga vida a la revolución,”<sup>25</sup> escribió Ada Louis Huxtable en 1969, resumiéndolo perfectamente una década más tarde en su artículo “The Gospel According to Giedion and Gropius is under attack”:

“La arquitectura moderna se encuentra en un punto de inflexión (...) Estamos ante la contrarrevolución (...) La teoría y la práctica del Movimiento Moderno (sic) están bajo un serio ataque. (...) Pero otros iconos se están destruyendo. Las creencias y los principios que crearon estos edificios, el evangelio según Giedion y Gropius que predicaban la pureza funcional y formal y el rechazo del pasado, se están debatiendo y negando cada vez más. Actualmente se encuentra en proceso una reestructuración compleja, provocativa y dividida en generaciones de lo que Martin Pawley y otros escritores han llamado los *sistemas de creencias arquitectónicas* del siglo XX. La filosofía, el arte y la práctica de la arquitectura están cambiando. (...) Pero las reglas están hechas para romperse. (...) Las líneas generales de la nueva arquitectura, ya que existen tendencias diversas e interrelacionadas, son parte de una cultura que actualmente rechaza o cuestiona los viejos valores.”<sup>26</sup>

Ada Louis Huxtable atribuía a los jóvenes la facilidad de condenar el Movimiento Moderno. En cambio, Charles Ray fue más allá al reconocer un nuevo movimiento reaccionario, el cual no agrupaba tan solo a los jóvenes que se revelaban contra el establishment, sino a los arquitectos por su actitud y su educación.<sup>27</sup> Un movimiento que consistía en nuevas actitudes, métodos e inspiraciones eclécticas a través de un nuevo vocabulario que incluía lo vernáculo, lo anónimo y la integración de los elementos populares, con nuevas medidas de distancia, velocidad, tamaño y localización.<sup>28</sup>

Robert Venturi y Denise Scott Brown formaban parte de esta nueva generación de arquitectos que rechazaban el *status quo*, que con la mirada en el pasado quisieron transgredir y devolver a la arquitectura valores que el Movimiento Moderno le había arrebatado. Pretendían una revisión radical del pasado<sup>29</sup> y querían contribuir a la evolución de la arquitectura. Pertenecientes a la élite universitaria, Venturi y Scott Brown se mostraban cercanos a la Sociología Urbana en Penn, Louis Kahn, la historia del arte en Italia y Gran Bretaña, Vincent Scully, la psicología de la Gestalt, el pop art e incluso el oeste americano. Los jóvenes arquitectos creían en “el pluralismo, el multiculturalismo, la conciencia social, el simbolismo, la iconografía, el arte impuro, el arte pop, la cultura popular, el relativismo cultural, el paisaje cotidiano americano, los usos y abusos de la historia, Italia, el manierismo histórico, la incómodamente directa solución a un problema de diseño y un saltarse las normas manieristas para los tiempos contemporáneos.”<sup>30</sup> Robert Venturi, apodado por Ada Louis Huxtable como el *gurú del caos*,<sup>31</sup> proclamaba que los arquitectos no necesitaban luchar contra lo imposible, que aprender del paisaje existente es un modo de ser revolucionario para un arquitecto, rompiendo así con algunos de los postulados del Movimiento Moderno.

Al igual que hiciera Adolf Loos con su conferencia “Ornamento y delito,” Robert Venturi marcó un punto de inflexión en la historia de la arquitectura con la publicación de *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*<sup>32</sup> en 1966, valorado por Alan Colquhoun como el primer libro que trata la crisis del Movimiento Moderno desde fuera del Movimiento Moderno.<sup>33</sup> No se equivocaba Vincent Scully, cuando se atrevió a definirlo como uno de los libros de arquitectura más importantes desde *Vers une Architecture*<sup>34</sup> de Le Corbusier y Naomi Miller pronosticó que los jóvenes podían encontrar en el libro el caballo de batalla de un nuevo movimiento.<sup>35</sup> En aquél se transgreden los principios de una arquitectura purista que, a su juicio, se seguían más por costumbre que por convicción. Se trataba de principios que habían dejado de tener validez, pues cuando fueron enunciados por Loos, respondían a su tiempo, pero la sociedad había cambiado. De la misma manera que Adolf Loos reconoció a la vuelta de su viaje por Estados Unidos que la arquitectura no respondía al espíritu del momento<sup>36</sup> y que la alta sociedad vienesa se estaba convirtiendo en una caricatura de sí misma,<sup>37</sup>

Ada Louis Huxtable atribuyó a los jóvenes la facilidad de condenar el Movimiento Moderno. En cambio, Charles Ray fue más allá al reconocer un nuevo movimiento reaccionario, el cual no agrupaba tan solo a los jóvenes que se revelaban contra el establishment, sino a los arquitectos por su actitud y su educación.<sup>27</sup> A movement that consisted of new attitudes, methods and eclectic inspirations through a new vocabulary that included the vernacular, the anonymous and the integration of the popular elements, with new measures of distance, speed, size and location.<sup>28</sup>

Robert Venturi and Denise Scott Brown were part of this new generation of architects who rejected the *status quo*, which, with their eyes in the past, wanted to transgress and return to the architecture values that the Modern Movement had taken away from them. They wanted a radical review of the past<sup>29</sup> and wanted to contribute to the evolution of architecture. Belonging to the university elite, Venturi and Scott Brown were close to Urban Sociology in Penn, Louis Kahn, art history in Italy and Britain, Vincent Scully, Gestalt psychology, pop art and even the American West. Young architects believed in “pluralism, multiculturalism, social consciousness, symbolism, iconography, impure art, pop art, popular culture, cultural relativism, the American daily landscape, uses and abuses of history, Italy, the historical mannerism, the uncomfortably direct solution to a design problem and disobey the Mannerist norms for contemporary times.”<sup>30</sup> Robert Venturi, nicknamed by Ada Louis Huxtable as the *guru of chaos*,<sup>31</sup> proclaimed that architects did not need to fight the impossible, that learning from the existing landscape is a revolutionary way of being for an architect, thus breaking with some of the postulates of the Modern Movement. Just as Adolf Loos did with his conference “Ornament and Crime”, Robert Venturi marked a turning point in the history of architecture with the publication of *Complexity and Contradiction in Architecture*<sup>32</sup> in 1966, valued by Alan Colquhoun as the first book that deals with the crisis of the Modern Movement from outside the Modern Movement.<sup>33</sup>

Vincent Scully was not mistaken, when he dared to define it as one of the most important architecture books since *Vers une Architecture*<sup>34</sup> by Le Corbusier and Naomi Miller predicted that young people could find in the book the warhorse of a new movement.<sup>35</sup> In it, the principles of a purist architecture are transgressed that, in his opinion, were followed more by habit than by conviction. These were principles that were no longer valid, because when Loos enunciated them, they responded to their time, but society had changed.

In the same way Adolf Loos realised when he returned from his US trip that architecture did not respond to the spirit of the moment<sup>36</sup> and the high Venetian society was becoming a caricature of itself.<sup>37</sup> Robert Venturi also realised these disharmonies in the architecture of the 70’s, and proclaimed, not as a revolutionary architect but evolutionary. He had a different way to see architecture by looking to the past: “I like complexity and the contradiction in architecture... I speak about a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of the modern experience, including the experience that is intrinsic in art... I welcome the problems and exploit the uncertainties. By accepting the contradiction and the complexity I defend the vitality as well as the value. Architects cannot allow themselves to be intimidated by the moral puritan language of Modern architecture.”<sup>38</sup>

## THE RETURN OF THE ORNAMENT AND THE ARCHITECTURE OF SYMBOLISM

Venturi and Scott Brown defended a Mannerist architecture that included resources such as complexity, plurality, symbolism and irony, in which the symbolic use of the ornament was recovered, banned in the Modern Movement from the misunderstood words of Adolf Loos, although he did use it symbolically to convey a message in the Josephine Baker project.



FIG. 7

Robert Venturi reconoce también esas disonancias en la arquitectura de los años sesenta, y se proclama, no como un arquitecto revolucionario, sino evolutivo una manera distinta de ver la arquitectura con la mirada puesta hacia el pasado: "Me gusta la complejidad y la contradicción en la arquitectura... Hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte... Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiende tanto la vitalidad como la validez. Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna."<sup>38</sup>

#### LA VUELTA DEL ORNAMENTO Y LA ARQUITECTURA DEL SIMBOLISMO

Venturi y Scott Brown defendían una arquitectura manierista que incluía recursos como la complejidad, la pluralidad, el simbolismo y la ironía, en la que se recuperaba la utilización simbólica del ornamento, proscrito en el Movimiento Moderno desde las malinterpretadas palabras de Adolf Loos, quien sin embargo si lo utilizó de forma simbólica para transmitir un mensaje en el proyecto para Josephine Baker. Y así, honestidad por honestidad, y desde el respeto -que por razones obvias- los americanos muestran por el austríaco, aun criticando sus principios, los primeros coinciden con el segundo en los conceptos.

En distintos artículos como "Gansadas y decoración,"<sup>39</sup> "Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed"<sup>40</sup> o "Functionalism, Yes, But..."<sup>41</sup> Venturi y Scott Brown reivindicaban la necesidad de la utilización del ornamento y atacaron duramente a los arquitectos funcionalistas por haber condenado su utilización, habiendo, según ellos, eliminado el tercer pilar de la arquitectura de Vitruvio, la belleza<sup>42</sup> y habiendo llevado a deformar todo el edificio convirtiéndolo en decoración. A esta corriente crítica se apuntarían pronto otros historiadores como Joseph Rykwert quien en 1975 escribió el artículo "Ornamento no es un crimen,"<sup>43</sup> iniciando así la superación al miedo al dogma oficial sobre el ornamento. La crítica de quien de forma tan acertada ensayó sobre la esencia de la arquitectura (cabe reseñar su obra "La Casa de Adán en el Paraíso"<sup>44</sup>) también ataca a la última arquitectura "aparentemente" moderna, que intentando imitar un estilo buscaba formas intencionadas y por lo tanto no seguía un proceso lógico.<sup>45</sup> Según Venturi y Scott Brown, el Movimiento Moderno "ha promovido el expresionismo ignorando el ornamento y ha deificado el espacio rechazando los símbolos. Confusiones y paradojas son el resultado de esta situación compleja y contradictoria. Este individualismo simbólico no produce daño salvo en sus efectos sobre el presupuesto, pero es dañino en cuanto impone a todo el paisaje representaciones heroicas de las creaciones únicas de los maestros."<sup>46</sup>

And so, honesty for honesty, and from the respect -which for obvious reasons- the Americans show for the Austrian, even criticizing their principles, the first coincide with the second in the concepts.

In different articles such as "On Ducks and Decoration,"<sup>39</sup> "Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed"<sup>40</sup> or "Functionalism, Yes, But..."<sup>41</sup> Venturi and Scott Brown justified the need to use the ornament and severely attacked functionalist architectures for condemning its use, having, according to them, eliminated the third pillar of Vitruvius' architecture, the beauty,<sup>42</sup> leading to the deformation of the building turning it into decoration. Other historians like Joseph Rykwert, who in 1975 wrote an article "Ornament is not a crime,"<sup>43</sup> would soon point to the current trend, indicating the conquering of fear of the official dogmas referring to ornaments - the criticism of someone who was so accurately rehearsed in the essence of architecture. It is worth mentioning his work "On Adam's House in Paradise"<sup>44</sup> that also attacks the latest "apparently" modern architecture that tries to imitate a style looking for a planned form and therefore did not follow a logical process.<sup>45</sup>

According to Venturi and Scott Brown, the Modern Movement "has promoted expressionism by ignoring the ornament and has deified space by rejecting symbols. Confusions and paradoxes are the result of this complex and contradictory situation. This symbolic individualism does not cause harm except in its effects on the budget, but it is harmful in that it imposes heroic representations of the unique creations of the masters on the whole landscape."<sup>46</sup>

#### SYMBOLISM AND THE GUILD HOUSE

In *Learning from Las Vegas*,<sup>47</sup> Venturi went beyond the criticisms of the postulates of the Orthodox Modern Movement together with Steven Izenour and Denise Scott Brown, taking an interest in the architecture of communication that implied the symbolism and acceptance of the reality of the contemporary American context. This is why some critics called them superficial and lacked social awareness.<sup>48</sup> Like Loos, they believed in the progress and acceptance of changes in society, and also considered the lessons of valid traditional architecture,<sup>49</sup> although they accepted it symbolically and took it to the commercial level. In their book, the authors compare their favourite types of architecture, the *decorated shed*, with the *duck* of Modern Movement, and exemplified it in the Guild House. A transgressive work that contains a series of symbolisms that allowed them to explain their semantic theory, ironically labelling the Guild House as the architecture of *the ugly and the ordinary*, and a sample of the architecture of communication through conventional symbols. A semantic architecture, in favour of the symbolic content and richness of meanings, but which also contains other syntactic transgressions. The Guild House transgresses the established order approaching the chaos theory, whereby chaos could contain an internal order, the order of *intrusion and difficult ensemble* instead of *exclusion or denial*.<sup>50</sup> The Guild House is not simple or obvious, but extraordinary.<sup>51</sup> It is complex and ambiguous, with games of scale and contradictory levels that allow different readings with different levels of meaning.<sup>52</sup>

Venturi, Rauch and Scott Brown accepted and embraced the conventionality and reality of the contemporary culture, and in line with their theories, the Guild House was conceived as pop architecture, where the use of conventional elements and standard constructive solution were used but in a non-conventional way. At first glance, it looks ordinary, vulgar if you will, through the use of exposed brick and hung sash windows, but at the same time quite monumental, ironically *proletarian and not gentle* according to Vincent Scully.<sup>53</sup> The greatest critiques regarding the Guild House were based on the conventional use in a non-conventional way of pop architecture and the effects they achieved,<sup>54</sup> being a topic of debate



## EL SIMBOLISMO Y LA GUILD HOUSE

En *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*,<sup>47</sup> Venturi fue más allá de las críticas a los postulados del Movimiento Moderno ortodoxo junto con Steven Izenour y Denise Scott Brown, interesándose por la arquitectura de la comunicación que implicaba el simbolismo y la aceptación de la realidad del contexto americano contemporáneo. Motivo por el cual algunos críticos les tildaron de superficiales y de falta de conciencia social.<sup>48</sup> Al igual que Loos, ellos creían en el progreso y en la aceptación de los cambios en la sociedad, y también consideraban válidas las lecciones de la arquitectura tradicional,<sup>49</sup> aunque ellos la aceptarían de modo simbólico y la llevarían al plano comercial. En su libro, los autores comparan su tipo de arquitectura predilecta, el *tinglado decorado*, con el *duck* del Movimiento Moderno, y la ejemplifican en la Guild House. Una obra transgresora que contiene una serie de simbolismos que les permitieron explicar su teoría semántica, tildando de forma irónica a la Guild House como la arquitectura de *lo feo y lo ordinario*, una muestra de la arquitectura de la comunicación a través de los símbolos convencionales. Una arquitectura semántica, a favor del contenido simbólico y de riqueza de significados, pero que a la vez también contiene otras transgresiones sintácticas. La Guild House transgrede el orden establecido acercándose a la teoría del caos, por lo cual el caos podía contener un orden interno, el orden de la *intrusión* y del *difícil conjunto* en lugar de la *exclusión* o la *negación*.<sup>50</sup> La Guild House no es sencilla ni evidente, sino extraordinaria.<sup>51</sup> Compleja y ambigua, posee una serie de juegos de escala y niveles contradictorios que permiten realizar distintas lecturas con distintos niveles de significado.<sup>52</sup>

Venturi, Rauch y Scott Brown aceptaban y abrazaban la convencionalidad y realidad de la cultura contemporánea, y de acuerdo a sus teorías, la Guild House fue concebida como arquitectura pop, en la que destacan la utilización de elementos convencionales y soluciones constructivas estándar, pero de modo no convencional. A primera vista parece ordinaria, vulgar si se quiere, a través de la utilización del ladrillo cara vista y las ventanas cuadradas de guillotina, aunque a su vez es realmente monumental, *irónicamente proletaria y antigentil* según Vincent Scully.<sup>53</sup> La mayoría de las críticas sobre la Guild House se basaron sobre este uso de lo convencional de forma no convencional, de la arquitectura pop y los efectos que conseguía,<sup>54</sup> siendo objeto de debate la doble lectura de la convencionalidad y de la grandiosidad de los efectos que se consiguen.<sup>55</sup> Con una gran economía de medios, es sofisticada y a la vez banal. La Guild House fue una importante contribución a la creación de un lenguaje ordinario en la arquitectura y un avance estético que satisfizo las necesidades de los más instruidos.<sup>56</sup> Incluso Ada Louis Huxtable llegó a aceptar el carácter extraordinario en lo ordinario en el New York Times, le pesara a quien le pesara.<sup>57</sup> La doble lectura de la Guild House no recaía tan sólo en la ordinariedad de los materiales, sino en los distintos simbolismos y contradicciones que alberga. Los juegos de escala de la fachada principal y su división en tres niveles clásicos de los palacios del Renacimiento no guardan relación con el programa interior dividido en seis niveles iguales, pero sí evocan un historicismo simbólico que recuerda al orden colosal de Miguel Ángel y a las villas de Palladio como la Villa Foscari (Fig. 07), tanto en el frente principal como en conjunto toda la fachada sur. La composición tripartita, la simetría, los pliegues de la fachada remarcando el eje central, la ventana termal de la última planta, aunque aumentada de escala, el potenciamiento del eje central mediante la gran pilastra en planta baja y la figura que remata la cubierta, que en este caso no es una escultura sino una antena falsa, son recursos que toma del pasado pero que utiliza de forma irónica. A pesar de no ser un edificio comercial, la Guild House también se adapta al lenguaje vernáculo comercial. Toma del Strip tanto el mensaje fisionómico emitido por la fachada, como el heráldico a través del gran rótulo en el eje de la fachada en el que se lee su nombre Guild House con una tipografía sencilla y clara, a la vez que la fachada

the double reading of conventionality and the impressiveness of the effect they accomplished.<sup>55</sup> With abundant recourses, it is sophisticated but banal. The Guild House contributed greatly in creating an ordinary language in architecture and an aesthetic advance that satisfied the needs of the best informed.<sup>56</sup> Even Ada Louis Huxtable eventually accepted the extraordinary character in the New York Times despite everything.<sup>57</sup> The double reading of the Guild House not only fell on the vulgarity of its materials but in the different symbolisms and contradictions it contained. The games of scale of the main facade and its division into three classic levels of the Renaissance palaces are not related to the interior program, which is divided into six equal levels. However, they evoke a symbolic historicism reminiscent of Michelangelo's colossal order and the villas of Palladio as the Villa Foscari (Fig. 07), both on the main front and on the whole south facade. The tripartite composition, the symmetry, the folds of the facade highlighting the central axis, the thermal window of the top floor, although increased in scale, the strengthening of the central axis through the large pilaster on the ground floor and the figure that tops the roof, that in this case it is not a sculpture but a false antenna and are resources that took from the past but are used ironically. Although not a commercial building, the Guild House adapts to the commercial vernacular language. It takes from the Strip both the physiognomic and the heraldic message emitted by the facade through the large sign on its axis in which the name Guild House is read with simple and clear typography, while the rear facade lacks any kind of style, since all the communication effort is focused on the front, as in the buildings of the Strip. Although another resource of symbolic characteristic used in the Guild House, together with symbolic historicism, is the application of the ornament, according to its particular crusade of re-valuing the ornament. A good and symbolic ornament applied to the building and not as a means of expression. It is an explicit ornament, which "it both reinforces and contradicts the form of the building it adorns,"<sup>58</sup> the so-called *apliquee*.

It describes that the line of glazed brick that runs through the entire upper part of the south facade, together with the plinth of the front of the facade, also of white glazed brick, allows the visual division of the building into three unequal floors: basement, main floor and attic, evoking the colossal historicist order and contradicting the interior.<sup>59</sup> In turn, in the lower part, the white central panel enhances the entrance, extending to the top of the first balcony. The large non-structural granite pilaster in the axis of the entrance and the thermal window as a gable, also of disproportionate dimensions, but of adequate size to illuminate the communal room from the inside, reinforces this central axis and the symmetry. Thus, the architects are sending a message, in the same way that Adolf Loos did decades before with the pillars of the house base in Michaelerplatz.

Works by Venturi, Rauch and Scott Brown were full of symbolism. Many of them deliberately explicit but others, like in works by Adolf Loos, were subtle and ironic. In the Guild House, the most obvious and controversial is the false television antenna that crowns the composition of the facade like a Madonna (Fig. 08). The Guild house television antenna should be a technical element, however it lacks any kind of technical function. It was never to emit any television signal (Fig. 09). Placed centrally on the main facade and as a crown, it is a symbol and an ornament at the same time; a vulgar object, a symbol of culture of the masses, that Robert Venturi converts in the Guild House into a sculptural and ironic finish, taking on the role of an *ordinary hero* that soon also became a symbol of postmodern architecture. For the authors it was never a simple anecdote. Far beyond, this *ordinary hero* it was not well received by the people in charge of the Guild House, who ordered it to be removed as soon as they discovered that it was simply a symbol of the time the elders spent in front of the television.<sup>60</sup>





FIG. 8

trasera carece de todo tipo de estilo, pues todo el esfuerzo comunicativo se centra en la fachada delantera, al igual que en los edificios del Strip. Aunque otro de los recursos simbólicos más característicos utilizados en la Guild House, junto con el historicismo simbólico, es la aplicación del ornamento, acorde a su particular cruzada de volver a poner en valor el ornamento. Un ornamento *bueno, simbólico* aplicado en el edificio y no como medio de expresión. Un ornamento explícito, que “refuerza y contradice la forma del edificio que adorna,”<sup>58</sup> el llamado *apliquée*. De este modo describen que la línea de ladrillo vidriado que recorre toda la parte superior de la fachada sur, junto con el zócalo del frente de la fachada, también de ladrillo vidriado blanco, permite la división visual del edificio en tres plantas desiguales: basamento, planta principal y ático, evocando el orden colosal historicista y contradiciendo el interior.<sup>59</sup> A su vez, en la parte baja, el panel central blanco realza la entrada, extendiéndose hasta la parte superior del primer balcón. La pilastra de granito no estructural de grandes dimensiones en el eje de la entrada y la ventana termal a modo de frontón, también de dimensiones desproporcionadas, pero de tamaño adecuado para iluminar la sala comunal desde el interior, refuerza este eje central y la simetría. Así, los arquitectos están transmitiendo un mensaje, de la misma manera que hiciera Adolf Loos décadas antes con los pilares del zócalo de la casa en Michaelerplatz.

Las obras de Venturi, Rauch y Scott Brown estuvieron cargadas de símbolos. Muchas de ellas de una forma deliberadamente explícita pero otras, al igual que en la obra de Adolf Loos, de una manera sutil e irónica. En la Guild House, el ejemplo más evidente y controvertido es la antena falsa de televisión que remata la composición de la fachada a modo de madonna (Fig. 08). La antena de televisión de la Guild House debería ser un elemento técnico, en cambio, carece de función técnica alguna, nunca fue pensada para transmitir la señal de televisión (Fig. 09). Colocada de forma centrada en la fachada principal y como remate, se trata de un símbolo y un ornamento a la vez; un objeto vulgar, símbolo de la cultura de masas, que Robert Venturi convierte en la Guild House en un remate escultórico e irónico, tomando el rol de un héroe ordinario, que pronto se convirtió también en símbolo de la arquitectura posmoderna. Para los autores no se trató nunca de una simple anécdota. Mucho más allá, este *héroe ordinario* no fue bien recibido por los responsables de la Guild House, quienes ordenaron retirarla nada más saber que simplemente se trataba de un símbolo del tiempo que pasaban los ancianos frente al televisor.<sup>60</sup> Pero Robert Venturi y Denise Scott Brown no ponían en la ironía intenciones; simplemente la entendían como un mensaje sofisticado con distintos niveles connotativos:

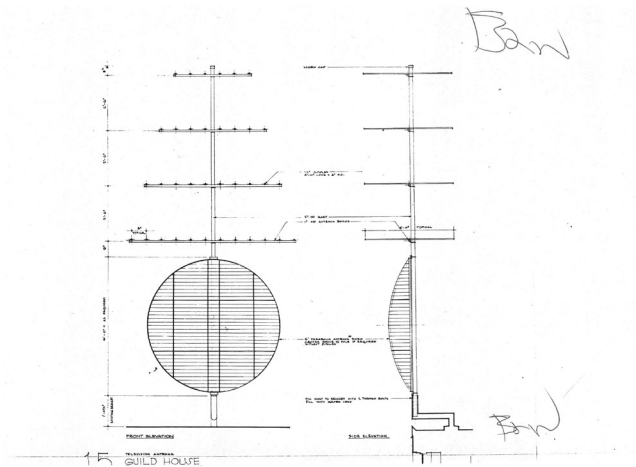


FIG. 9

But Robert Venturi and Denise Scott Brown did not impose any intentions; they simply understood it as a sophisticated message with different connotative levels: “Irony is an interesting thing, and I think that irony is a very subtle in architecture and very difficult (...) The building can be a place where some irony can exist up there, a sophisticated understanding that someone else will not understand. It can be ready on many levels. I think the irony is there, it is not necessarily cruel and there are many levels of meaning in art. A good building has to be detached as well (...) it has to be, because everything public has to be. If an architect is designing a town hall it is for many people, it is for the council and it also has to be independent. To some extent, you have to do something that is popular.”<sup>61</sup> It is a warning to navigators.

The antenna, located at the top of the central axis of the facade reinforced the change of scale (Fig. 10) and according to Venturi, Rauch & Scott Brown “expresses a kind of monumentality similar to that of the Anet entrance.”<sup>62</sup> Years later they themselves wrote: “the giant order is topped by a flourish, an unconnected, symmetrical television antenna of golden anodized aluminium, (...). An open-armed, polychromatic, plaster Madonna would have been more imageful but unsuitable for a Quaker institution that eschews all outward symbols.”<sup>63</sup> “Robert Venturi would have preferred to place an iconoclast sculpture as a coronation to the front of the Guild House, but since he did not want to interfere with the Quaker beliefs, he preferred to place a vulgar element originating from the industry. An object with double meaning, a sculpture and a symbol of the elders (watching television at all hours), which lacks technical function; this is how Venturi refers to it in the layout and in the project documentation as *ornamental antenna*. Soon the press and critics began talking about the ironic and brave gesture of the antenna, such as Archithese in 1977,<sup>64</sup> or Tom Wolfe, who - at the same time - accused Venturi of a somewhat personal and elitist vision of the tastes of North American society.<sup>65</sup> Other critics such as Stanislaos von Moos, on the other hand, related it to the bidet of Le Corbusier or the urinal of Duchamp: “The antenna, then, is both a crown and a ready-made. As a kind of visual shortcut to the theory of architecture, it represents, for Venturi’s idea of the architecture consumed by the mass media, what the bidet in L’Esprit Nouveau was, for Le Corbusier’s idea of architecture, as a kind of applied hygienic system. Of course, Venturi’s antenna and Le Corbusier’s bidet have ancestry in the urinal of Marcel Duchamp (...).”<sup>66</sup>

The Guild House antenna had a great impact and helped, along with other resources, to convert the house itself into a manifesto of

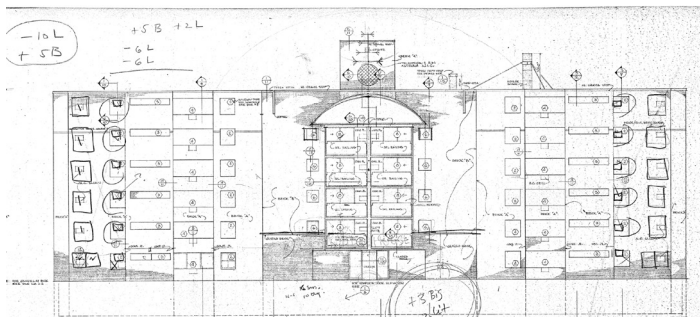


FIG. 10

"La ironía es una cosa interesante, y creo que la ironía es una cosa muy sutil en la arquitectura y muy difícil (...) El edificio puede ser un lugar donde puede haber algo de ironía allá arriba, de entendimiento sofisticado y alguien más no lo entenderá. Puede estar listo en muchos niveles. Creo que la ironía está ahí, no es necesariamente cruel, hay muchos niveles de significado en el arte. Un buen edificio tiene que ser también (...) desapegado, tiene que serlo, porque todo lo público tiene que serlo. Si un arquitecto está diseñando un ayuntamiento es para mucha gente, es para el ayuntamiento y también tiene que ser independiente. Tiene que hacer algo que sea popular hasta cierto punto."<sup>61</sup> Y un aviso a navegantes.

La antena, situada en la parte superior del eje central de la fachada reforzaba el cambio de escala (Fig. 10) y según Venturi, Rauch & Scott Brown "expresa un tipo de monumentalidad parecido al de la entrada de Anet."<sup>62</sup> Años más tarde ellos mismos escriben: "el orden gigante se ve coronado por un florecimiento, una antena de televisión inconexa y simétrica de aluminio anodizado dorado, (...). Una Madonna de yeso de brazos abiertos, policromada, habría sido más imaginativa pero inadecuada para una institución cualquiera que evita todos nuestros símbolos."<sup>63</sup> Robert Venturi habría preferido colocar una escultura iconoclasta como coronación del frente de la Guild House, pero dado que no quería interferir en las creencias cuáqueras, prefirió colocar un elemento vulgar procedente de la industria. Un objeto con un doble significado, una escultura y un símbolo de los ancianos (viendo televisión a todas horas), que carece de función técnica, por lo que Venturi se refiere a ella en los planos de detalles y en la documentación del proyecto como *antena ornamental*. Pronto la prensa y la crítica empezaron a hablar del irónico y valiente gesto de la antena, como Archithese en 1977,<sup>64</sup> o Tom Wolfe, quien -al mismo tiempo- acusaba a Venturi de una visión un tanto personal y elitista de los gustos de la sociedad norteamericana.<sup>65</sup> Otros críticos como Stanislaos von Moos, en cambio, la relacionaban con el bidé de Le Corbusier o la Fuente de Duchamp: "La antena, entonces, es tanto una diadema como un ready-made. Como una especie de atajo visual hacia la teoría de la arquitectura, representa, para la idea de Venturi de la arquitectura consumida por los mass media, lo que el bidé que aparece en L'Esprit Nouveau era, para la idea de Le Corbusier de arquitectura, como una suerte de sistema higiénico aplicado. Y, por supuesto, tanto la antena de Venturi como el bidé de Le Corbusier tiene un antepasado en la Fuente de Marcel Duchamp (...)."<sup>66</sup>

La antena de la Guild House tuvo una gran repercusión y ayudó, junto con otros recursos, a convertir a la propia Guild House en un manifiesto de la arquitectura posmoderna<sup>67</sup> e incluso considerarla "el primer gran edificio de la Posmodernidad."<sup>68</sup> Tampoco sabremos nunca cuál hubiera sido la fortuna del discurso si la Guild House nunca hubiera llegado a construirse. Y si la *falsa* antena hubiera sido capaz de transmitir, en un planteamiento teórico puro, cuantas repugnancias y adhesiones cosechó en su caótica y efímera realidad.

postmodern architecture<sup>67</sup> and even consider it "the first great building of Postmodernity."<sup>68</sup> Nor will we ever know what the fortune of the discourse would have been if it had never been built. And if the *false* antenna had been able to transmit, in a purely theoretical approach, how many revolts and adhesions it would have reaped in its chaotic and ephemeral reality.

#### EVOLUTION OR REACTION OF THE MODERN MOVEMENT. FINAL REFLECTION (ALTHOUGH NOT CONCLUSIVE)

Adolf Loos and Robert Venturi together with Denise Scott Brown were part of the beginning of the two most important movements of the twentieth century transgressing the rules of their time. Reactionaries and evolutionists, they did not use a capricious transgression, but rather a response to a thoughtful attitude. In their search and defence of an honest architecture they loaded their works with symbols, creating constructed manifestos. The project for Josephine Baker was a manifesto of love full of sensuality. The Guild House represented the society of the 60s, the one that abandoned its elders in front of a television (a manifesto of social love, somehow) and pop culture. A symbolism that we can find in religious or monumental architecture, but that Adolf Loos, Robert Venturi and Denise Scott Brown transfer, in their own way, to ordinary architecture, thus bestowing the same importance to all types of use. These transgressions, as defended in their writings by both the Austrian master and Robert Venturi and Denise Scott Brown, were founded on the understanding of history and its evolution, as we can interpret in the tripartite division of the building in Michaelerplatz, on the striped facade of the project for Josephine Baker or in the subtle orders and general composition of the Guild House.

It has been said before, but worth repeating: the relationship is not symmetric; naturally, Venturi and Scott Brown *played with advantage* if we are allowed the colloquial formula, since they knew well the writings and the architectural works of the European master. From an in-depth knowledge, and respect, they expressed their overwhelming discrepancy. And they essentially approached it in the search for the architecture of their time. The biased use of ornament, respect for tradition, symbolism and humility of the architect.

Both postulates, and their respective authors, created a deeply cultured architecture. They paved the way for other architects and remain a benchmark in the 21st century. It endures due to its congruence facing a manifest banality that seems curiously to support much of the international production, distracted between the search for formal originality and an order, more adopted than adapted, of citizen participation and sustainability, creating buildings and using resources that should be repeated once again.

#### Prudencia Inés Arnau Ortega

Castellón 1981. Architect from the ETSA-UPV. From 2006 to 2011, she was Project Manager for the Valencia office of Menis Arquitectos. As a freelance architect, she has received several awards, including the Colegio de Arquitectos de Almería Award, as well as Honorable Mention for interior design in Valencia Crea 2010. She is currently working with Fsp Architekten in Switzerland, with her Hospital Design Master from the University of Stuttgart, while researching her PhD at the Universidad Politécnica de Valencia. She has published multiple research articles and participated in several conferences and seminars.

#### Sergio Bruns Banegas

Valencia 1980. PhD Architect from the ETSA-UPV, and Master of Science in Advanced Architectural Design from Columbia University, New York. From 2005 to 2010, he led the Valencia office of Menis Arquitectos. His research and projects as a freelance architect have been widely published and have won multiple awards, including the Extraordinary Prize for his PhD in 2017. He is currently a member of the SIA in Switzerland and Partner in Aeschlimann Hasler Partner Architekten AG in Zurich, which won the Best Architects Award in 2017.

## EVOLUCIÓN O REACCIÓN DEL MOVIMIENTO MODERNO. REFLEXIÓN FINAL (QUE NO CONCLUYENTE)

Adolf Loos y Robert Venturi junto Denise Scott Brown, forman parte de los inicios de dos de los movimientos más importantes del siglo XX transgrediendo las normas de su tiempo. Reaccionarios y evolucionistas, no se sirvieron de una transgresión caprichosa, sino de respuesta a una actitud meditada. En su búsqueda y defensa de una arquitectura honesta cargaron sus obras de símbolos, creando manifiestos construidos. El proyecto para Josephine Baker fue un manifiesto de amor cargado de sensualidad. La Guild House representaba a la sociedad de los 60, la que abandonaba a sus ancianos frente a un televisor (un manifiesto de amor social, de alguna forma) y a la cultura pop. Un simbolismo que podemos encontrar en la arquitectura religiosa o monumental, pero que Adolf Loos y Robert Venturi y Denise Scott Brown trasladan, a su manera, a la arquitectura ordinaria, dotando así de la misma importancia a todas las tipologías de uso. Estas transgresiones, tal y como defendían en sus escritos tanto el maestro austriaco como Robert Venturi y Denise Scott Brown, estaban fundadas en el entendimiento de la historia y su evolución, como podemos interpretar en la división tripartita del edificio en Michaelerplatz, en la fachada rayada del proyecto para Josephine Baker o en los sutiles órdenes y la composición general de la Guild House.

Se ha dicho antes, pero cabe insistir: la relación no es simétrica; naturalmente, Venturi y Scott Brown *jugaron con ventaja* si se nos permite la fórmula coloquial, pues conocían bien los escritos y la obra arquitectónica del maestro europeo. Desde el conocimiento profundo, y desde el respeto, manifestaron su contundente discrepancia. Y se aproximaron en lo esencial en la búsqueda de la arquitectura de su tiempo. La utilización sesgada del ornamento, el respeto por la tradición, el simbolismo y la humildad del arquitecto.

Ambos postulados, y sus respectivos autores, crearon una arquitectura profundamente culta, que abrió el camino a otros arquitectos y que sigue siendo un referente en el siglo XXI, perdurando por su congruencia frente a la banalidad manifiesta que parece curiosamente sustentar hoy gran parte de la producción internacional, distraída entre la búsqueda de la originalidad formal y las consignas, más adoptadas que adaptadas, de la participación ciudadana y la sostenibilidad, creando edificios y utilizando recursos que bien deberían volver a repetirse.

### Figuras / Figures

**FIG. 1.** Josephine Baker. Fotografía. 1949. / Josephine Baker. Photograph. 1949. Fuente / Source: Van Vechten Collection, Library of Congress. No copyright restrictions.

**FIG. 2.** Josephine Baker House. Planta baja. / Josephine Baker House. Lower floor. Fuente / Source: Planos delineados por el autor sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1927) de la Colección Albertina. Creative Commons. / Plans drawn by the author based on the original plans of Adolf Loos (1927) of the Albertina Collection. Creative Commons.

**FIG. 3.** Josephine Baker House. Planta primera. / Josephine Baker House. Planta primera. Fuente / Source: Planos delineados por el autor sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1927) de la Colección Albertina. Creative Commons. / Plans drawn by the author based on the original plans of Adolf Loos (1927) of the Albertina Collection. Creative Commons.

**FIG. 4.** Josephine Baker House. Alzado. / Josephine Baker House. Alzado. Fuente / Source: Planos delineados por el autor sobre la base de los planos originales de Adolf Loos (1927) de la Colección Albertina. Creative Commons. / Plans drawn by the author based on the original plans of Adolf Loos (1927) of the Albertina Collection. Creative Commons.

**FIG. 5.** St. Giovanni Fuoricivitas. Fotografía. 2010. / St. Giovanni Fuoricivitas. Photograph. 2010. Fuente / Source: Wikimedia Commons. CC BY-SA 3.0

**FIG. 6.** Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Viena. Michaelerplatz, 3. Fotografía. 2016. / Geschäftshaus Goldman & Salatsch, Viena. Michaelerplatz, 3. Photograph. 2016. Fuente / Source: Fotografía del autor. Creative Commons. / Photograph belonging to the author. Creative Commons.

### José María Lozano Velasco

Burgos 1950. Doctor Architect, Professor of Architecture at the Universidad Politécnica de Valencia, responsible for Architecture Design Studio Hilberseimer. Visiting Lecturer at the University of Havana and José Antonio Echevarría Higher Polytechnic Institute (Cuba). Since 1987, he has been responsible for a research team studying social housing. He has taught PhD and Postgraduate courses in Valencia, Murcia, Alicante, Rouen, Havana and Asunción and has directed PhD candidates in studies related to social housing. He is currently researching innovation, sustainability, and urban regeneration. He also serves as External Evaluator of the Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca Italiano. Partner with his daughter Ana Lozano of Valentia Strategy SL. Now is starting teaching in several indian architectural colleges and studying the traditional architecture of Kerala.

### Bibliografía / Bibliography

- Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: The Architectural Press, 1960.
- Beck-Loos, Claire. *Adolf Loos Privat*. Wien: Johannes-Prese, 1936.
- Bruns Banegas, Sergio. "Adolf Loos. Visiones del lujo en la arquitectura." Thesis, Universitat Politècnica de València, 2015.
- Colomina, Beatriz. "Sexuality & Space. The Split Wall: Domestic Voyeurism." In: *Sexuality and Space*, edited by Beatriz Colomina, 73-128. New York: Princeton Papers on Architecture, 1992.
- Colomina, Beatriz. "Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica." *Annals d'arquitectura*, no. 4 (1987): 113-124.
- Creighton, Thomas H. "The Sixties: A P/A Symposium on the State of Architecture: Part I. The Period of Chaoticism." *Progressive Architecture*, no. 3, (1961): 122-133.
- El-Dahdah, Farès, and Steven Atkinson. "The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure." *Assemblage*, no. 26 (April 1995): 72-87.
- Encabo Seguí, Enrique. "Del ready-made al ad-hoc-ismo : la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX." Thesis, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- Frampton, Kenneth. "America 1960-1970 Notes on Urban Images and Theory." *Casabella*, no. 35 (1971): 24-38.
- Frampton, Kenneth. *Historia Crítica de La Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Gravagnuolo, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works*. London: Art Data, 1995.
- Hitchcock, Henry-Russell. *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*. Baltimore: Penguin Books, 1958.
- Hitchcock, Henry-Russell, Arthur Dexler and Rodolfo E. Möller. *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*. Buenos Aires: Victor Leru, 1957.
- Huxtable, Ada Louise. "Plastic Flowers Are Almost All Right." *The New York Times* 10 (October 1971): 22.
- Huxtable, Ada Louise. "The Case for Chaos." *The New York Times* (26 January 1969): 32.
- Huxtable, Ada Louise. "The Gospel According to Giedion and Gropius is Under attack." *The New York Times* (27 June 1976): 47.
- Johnson, Philip, Robert Stern, Vincent Scully y Peter Eisenmann. *Philip Johnson. Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Kay, Jane Holta. "Champions of Messy Vitality." *The Boston Globe* (24 October 1971): 97.
- Klotz, Heinrich. "Das Guild House." In: *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980*, 152-156. Wiesbaden: Vieweg, 1987.
- Kulka, Heinrich. "Prólogo a 'Ornament und Verbrechen'." *Prager Tagblatt* (24 October 1929).
- Kurtz, Stephen A. "Toward an Urban Vernacular." *Progressive Architecture* (July 1970): 100-105.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris: Editions Cres, 1923.
- Lewis, Michael J. "Robert Venturi, 1925-2018." *The New Criterion* 37, no. 3 (November 2018): 78.
- Loos, Adolf. *Escritos I. 1897/1909*. Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- Loos, Adolf. *Escritos II. 1910/1932*. Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila. Madrid: El Croquis, 1993.
- Miller, Naomi. "Review: Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi." *JSAH* (December 1967): 318-319.
- Rykwer, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Rykwer, Joseph. "Ornament is no crime." In: *Introducing Architectural Theory. Debating a Discipline*, ed. K. Smith. Routledge: New York, London (2012): 54-64.

**FIG. 7.** Villa Foscari. Fotografía. 2007. / Villa Foscari. Photograph. 2007. Fuente / Source: Creative Commons.

**FIG. 8.** Guild House. Fotografía. 2015. / Guild House. Photograph. 2015. Fuente / Source: Fotografía del autor. Creative Commons. / Photograph belonging to the author. Creative Commons.

**FIG. 9.** Guild House. Plano 15, Detalle de la antena. / Guild House. Plan 15, details of the antenna. Fuente / Source: Fotografía del autor. Creative Commons. / Photograph belonging to the author. Creative Commons.

**FIG. 10.** Guild House. Plano A8, Alzado principal. / Guild House. Plan A8, main elevation. Fuente / Source: Fotografía del autor. Creative Commons. / Photograph belonging to the author. Creative Commons.

## Notas y referencias bibliográficas

- 1 Adolf Loos, "Von der Sparsamkeit," *Wohnungskultur*, no. 2/3, (1924). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*. Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (1ª Edición. Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 213.
- 2 Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* (Baltimore: Penguin Books, 1958).
- 3 Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen," conferencia de 1908.
- 4 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: The Architectural Press, 1960).
- 5 "Pues, cuando en Stuttgart intenté exponer una casa, también se me negó rotundamente. Hubiera tenido algo que enseñar, como es la distribución de habitaciones de estar en un espacio, no en un plano, piso tras piso, como ocurría hasta ahora." Adolf Loos, "Josef Veillich," *Frankfurter Zeitung* (21 de marzo 1929). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, 265.
- 6 Adolf Loos, "Ornament und Erziehung," *Wohnungskultur*, 217.
- 7 Adolf Loos, "Josef Veillich," X.
- 8 Yehuda E. Safran et al., *Adolf Loos: Our Contemporary* (New York: GSAPP Columbia University, 2012).
- 9 Ídem, 7.
- 10 Claire Beck Loos, *Adolf Loos Privat* (Wien: Johannes-Presse, 1936).
- 11 "The house that Adolf Loos designed in 1928 at the supposed request of Josephine Baker is precisely this: a love note." Farès El-Dahdah y Steven Atkinson, "The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure," *Assemblage*, no. 26 (abril de 1995): 75.
- 12 Sergio Bruns Banegas, "Adolf Loos. Visiones del lujo en la arquitectura" (Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015).
- 13 "Loos told me one day: 'A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through'". Beatriz Colomina, "Sexuality & Space. The Split Wall: Domestic Voyeurism," en *Sexuality and Space*, ed. B. Colomina (New York: Princeton Papers on Architecture, 1992).
- 14 Probablemente Benedetto Gravagnuolo se refiere a la *iglesia* de San Giovanni Fuorcivitas y no a la *catedral*.
- 15 "The revival of dichromatism: this is an expressive technique typical of medieval Tuscan language (one thinks of the exterior of the cathedral of San Giovanni in Pistoia or the interior of the cathedral of Siena), repropoed here as a modern optical trick to extend the volume in the opposite direction to that of the alternate lines of black and white marble." Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos, Theory and Works*. English translation by C.H. Evans (London: Art Data, 1995).
- 16 Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen," *Cahiers d'aujourd'hui* (1913): X; "Frankfurter Zeitung" (24 de octubre 1929) conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, 346.
- 17 "la persona de nuestro tiempo que, por impulso interior, pringue las paredes con símbolos eróticos es o un delincuente o un degenerado". Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", 347.
- 18 Beatriz Colomina desarrolla este tema en su artículo "Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica," *Annals d'arquitectura*, no. 4 (1987), en el que compara a ambos arquitectos.
- 19 Adolf Loos, "Von einem armen, reichen Mann," *Neues Wiener Tagblatt* (26 de abril 1900). En: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, 246-250.
- 20 Ídem, 250.
- 21 Kenneth Frampton, *Historia Crítica de La Arquitectura Moderna* (11ª Edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 294.
- Safran, Yehuda E., et al. *Adolf Loos: Our Contemporary*. New York: GSAPP Columbia University, 2012.
- Sainz Gutiérrez, Victoriano. "Arquitectura y postmodernidad. Los orígenes de un debate." *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 10 (1997): 539-546.
- Scott Brown, Denise. "Hacia Una Socioplástica Activa." In: *Armada de Palabras*. Mexico, 36-49. D.F.: Arquine, 2013.
- Scully, Vincent. "A propos de Venturi & Rauch." *Werk -Archithese: Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur* vol. 25, no. 6-7 (1977): 7-9.
- Scully, Vincent. *American Architecture and Urbanism*. San Antonio, Texas: Trinity University Press, 1969.
- Sklaroff, Michael. "Landmarks in herts and minds. Singer, architecture honored". *Philadelphia Inquirer* (22 April 2004): B02.
- Smith, C.Ray. *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture*. New York: Dutton, 1977.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2nd edition 1978.
- Venturi, Robert, and Denise Scott Brown. "Functionalism, Yes, But..." *A+U Architecture and Urbanism* vol. 4, no. 11 (1974): 33.
- Venturi, Robert, and Denise Scott Brown. "Gansadas Y Decoración." In: *Aprendiendo de Todas Las Cosas*, 83-86. Tusquets Editor, 1971.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. Cambridge - Mass: MIT Press, 1977.
- Venturi, Robert, and Denise Scott Brown. "Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. Some definitions using the comparative method." *Architectural Forum* vol. 135 (November 1971): 64-67.
- Venturi, Robert and John Rauch, "The Elderly. New-Old Guild House Apartments." *Progressive Architecture*, no. 5 (1967): 134-139.
- Venturi, Robert. "Guild House, Twenty-Five Years Later." In: *Iconography and Electronics*. Cambridge - Mass: MIT Press (1998): 133-136.
- Villel, Borja. "Venturi and Co.: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna (el concepto del decorated shed)." Thesis Universidad de Valencia, 1982.
- Von Moos, Stanislaus. "Rund um die Fernsehantenne des «Guild House». Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeitsprache und Massenkultur." *Grenz Bereiche der Architektur*, (1985): 221-241.
- Von Moos, Stanislaus. "The Challenge of the Status Quo: 5 Points on the Architecture of VRSB." In: Von Moos, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott Brown, Buildings and projects*, 282-286. Nueva York: Rizzoli, 1987.

## Notes and bibliographic references

- 1 Adolf Loos, "Von der Sparsamkeit," *Wohnungskultur*, no. 2/3, (1924). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*. Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (1st edition. Madrid: El Croquis Editorial, 1993), 213.
- 2 Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* (Baltimore: Penguin Books, 1958).
- 3 Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen," 1908 conference.
- 4 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: The Architectural Press, 1960), X.
- 5 "Well, when in Stuttgart I tried to exhibit a house, he completely refused. I would have had something to show, like the distribution of the rooms in a space, it is not a plan, floor after floor, as it happened until now" Adolf Loos, "Josef Veillich," *Frankfurter Zeitung*, (21 March 1929). In: *Adolf Loos. Escritos II. 1910/1932*, 265.
- 6 Adolf Loos, "Ornament und Erziehung," *Wohnungskultur*, 217.
- 7 Adolf Loos, "Josef Veillich," X.
- 8 Yehuda E. Safran et al., *Adolf Loos: Our Contemporary* (New York: GSAPP Columbia University, 2012).
- 9 Idem, 7.
- 10 Claire Beck Loos, *Adolf Loos Privat* (Wien: Johannes-Presse, 1936), X.
- 11 "The house that Adolf Loos designed in 1928 at the supposed request of Josephine Baker is precisely this: a love note." Farès El-Dahdah and Steven Atkinson, "The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure," *Assemblage*, no. 26 (April 1995): 75.
- 12 Sergio Bruns Banegas, "Adolf Loos. Visiones del lujo en la arquitectura" (Thesis, Universitat Politècnica de València, 2015)



- 22 Henry-Russell Hitchcock, Arthur Dexler y Rodolfo E. Möller, *Arquitectura Moderna En Los Estados Unidos* (Buenos Aires: Victor Leru, 1957).
- 23 Thomas H. Creighton, "The Sixties: A P/A Symposium on the State of Architecture: Part I. The Period of Chaoticism," *Progressive Architecture*, no. 3, (1961).
- 24 Philip Johnson, Robert Stern, Vincent Scully y Peter Eisenmann, Philip Johnson. *Escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).
- 25 Ada Louise Huxtable, "The Case for Chaos," *The New York Times* (26 de enero 1969): 47.
- 26 Ada Louise Huxtable, "The Gospel According to Giedion and Gropius is under attack," *The New York Times* (27 de junio 1976): 32.
- 27 C.Ray Smith, *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture* (New York: Dutton, 1977)
- 28 Ídem.
- 29 Ada Louise Huxtable, "The Gospel According to Giedion and Gropius Is Under Attack.," 47.
- 30 Denise Scott Brown, "Hacia una Socioplástica Activa," en *Armada de Palabras* (México, D.F.: Arquine, 2013): 58.
- 31 Ada Louise Huxtable, "The Case for Chaos."
- 32 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2ª ed., 1978)
- 33 Victoriano Sainz Gutiérrez, "Arquitectura y postmodernidad. Los orígenes de un debate," *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 10 (1997).
- 34 Le Corbusier, *Vers une architecture* (Editions Cres, París, 1923).
- 35 Naomi Miller, "Review: Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi," *JSAH* (Diciembre 1967).
- 36 "It demonstrates to us today that, at a time when art nouveau was flourishing, Adolf Loos was perhaps the only person who was clear about what is modern." Heinrich Kulka, "Prólogo a 'Ornament und Verbrechen'," *Prager Tagblatt* (24 de octubre 1929).
- 37 "Cuando, después de una ausencia de tres años aparecí en el año 1896 en Viena, y volví a ver a mis colegas, tuve que frotarme los ojos: todos esos arquitectos iban vestidos como 'artistas'. No como todas las demás personas, sino -según conceptos americanos- como bufones." Adolf Loos, "Adolf Loos über Josef Hoffmann," *Das neue Frankfurt* (febrero 1931). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*.
- 38 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25.
- 39 Robert Venturi y Denise Scott Brown, "Gansadas y Decoración," in *Aprendiendo de Todas Las Cosas* (Tusquets Editor, 1971).
- 40 Robert Venturi y Denise Scott Brown, "Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. Some definitions using the comparative method," *Architectural Forum* vol.135 (noviembre 1971).
- 41 Robert Venturi y Denise Scott Brown, "Functionalism, Yes, But....," *A+U Architecture and Urbanism* vol. 4, no. 11, (1974).
- 42 Ídem.
- 43 Joseph Rykwer, "Ornament is no crime", en *Introducing Architectural Theory. Debating a Disciplina*, ed. K. Smith. Routledge: New York, London, 2012.
- 44 Joseph Rykwer, *La casa de Adán en el paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999).
- 45 "La creación de la forma arquitectónica sería un proceso lógico, libre de imágenes de la experiencia pasada y exclusivamente determinado por el programa y la estructura, con la ayuda ocasional, como ha dicho Alan Colquhoun de la intención" Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge - Mass: MIT Press, 1977): 287.
- 46 Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 148.
- 47 Ídem.
- 48 Kenneth Frampton, "America 1960-1970 Notes on Urban Images and Theory," *Casabella*, no. 35 (1971).
- 49 Para Loos la construcción tradicional era su única verdad. "En vez de seguir lemas engañosos como *arte vernáculo*, decidase finalmente por volverse a la única verdad que siempre pregonó: a la tradición" Adolf Loos, "Arte Vernáculo," in Adolf Loos. *Escritos II. 1910/1932*.
- 50 Ada Louise Huxtable, "The Case for Chaos."
- 51 Robert Venturi. "Guild House, Twenty-Five Years Later," en *Iconography and Electronics* (Cambridge - Mass: MIT Press, 1998).
- 52 Jane Holta Kay, "Champions of Messy Vitality," *The Boston Globe* (24 de octubre 1971).
- 13 "Loos told me one day: 'A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through'." Beatriz Colomina, "Sexuality & Space. The Split Wall: Domestic Voyeurism," in *Sexuality and Space*, ed. B. Colomina (New York: Princeton Papers on Architecture, 1992).
- 14 Probably Benedetto Gravagnuolo was referring to the church of San Giovanni Fuorcivitas and not the cathedral.
- 15 "The revival of dichromatism: this is an expressive technique typical of medieval Tuscan language (one thinks of the exterior of the cathedral of San Giovanni in Pistoia or the interior of the cathedral of Siena), re-proposed here as a modern optical trick to extend the volume in the opposite direction to that of the alternate lines of black and white marble." Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Theory and Works*. English translation by C.H. Evans (London: Art Data, 1995).
- 16 Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", *Cahiers d'aujourd'hui*, (1913); "Frankfurter Zeitung" (24 October 1929) 1908 conference. 1st edition unknown. In: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, 346.
- 17 "The person of our time who, for an inner impulse, splashes our walls with erotic symbols is a delinquent of a degenerate". Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen," 347.
- 18 Beatriz Colomina develops this subject in her article "Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica," *Annals d'arquitectura*, no. 4 (1987), in which she compares both architects.
- 19 Adolf Loos, "Von einem armen, reichen Mann," *Neues Wiener Tagblatt* (26 April 1900). In: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, 246-250.
- 20 Idem, 250.
- 21 Frampton, Kenneth, *Historia Crítica de La Arquitectura Moderna* (11th Edition. Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 294.
- 22 Henry-Russell Hitchcock, Arthur Dexler and Rodolfo E. Möller, *Arquitectura Moderna En Los Estados Unidos* (Buenos Aires: Victor Leru, 1957).
- 23 Thomas H. Creighton, "The Sixties: A P/A Symposium on the State of Architecture: Part I. The Period of Chaoticism," *Progressive Architecture*, no. 3 (1961).
- 24 Philip Johnson, Robert Stern, Vincent Scully and Peter Eisenmann, *Philip Johnson. Escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).
- 25 Ada Louise Huxtable, "The Case for Chaos," *The New York Times*, (26 January 1969), 32.
- 26 Ada Louise Huxtable, "The Gospel According to Giedion and Gropius Is Under Attack," *The New York Times* (27 June 1976), 47.
- 27 C.Ray Smith, *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture* (New York: Dutton, 1977)
- 28 Idem.
- 29 Ada Louise Huxtable, "The Gospel According to Giedion and Gropius Is Under Attack.," 47.
- 30 Denise Scott Brown, "Hacia una Socioplástica Activa," in: *Armada de Palabras* (Mexico, D.F.: Arquine, 2013): 58.
- 31 Ada Louise Huxtable, "The Case for Chaos."
- 32 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2nd ed., 1978)
- 33 Victoriano Sainz Gutiérrez, "Arquitectura y postmodernidad. Los orígenes de un debate," *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 10 (1997).
- 34 Le Corbusier, *Vers une architecture* (Editions Cres, París, 1923).
- 35 Naomi Miller, "Review: Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi," *JSAH* (December 1967).
- 36 "It demonstrates to us today that, at a time when art nouveau was flourishing, Adolf Loos was perhaps the only person who was clear about what is modern." Heinrich Kulka, "Prologue to Ornament und Verbrechen", *Prager Tagblatt* (24 October 1929).
- 37 "After an absence of three years I showed up in Vienna in 1896 and when I reunited with my colleagues, I had to rub my eyes: all these architects dressed as "artists". Not like the other people, but -according to American concepts- like buffoons." Adolf Loos, "Adolf Loos über Josef Hoffmann," *Das neue Frankfurt*, February (1931). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*.
- 38 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25.
- 39 Robert Venturi and Denise Scott Brown, "Gansadas y Decoración," in *Aprendiendo de Todas Las Cosas* (Tusquets Editor, 1971).
- 40 Robert Venturi and Denise Scott Brown, "Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. Some definitions using the comparative method," *Architectural Forum* vol.135 (Novemeber 1971).
- 41 Robert Venturi and Denise Scott Brown, "Functionalism, Yes, But....," *A+U Architecture and Urbanism* vol. 4, no. 11 (1974).
- 42 Idem.
- 43 Joseph Rykwer, "Ornament is no crime," in *Introducing Architectural Theory. Debating a Discipline*, ed. K. Smith. Routledge: New York, London, 2012.

- 53 Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism* (San Antonio, Texas: Trinity University Press, 1969).
- 54 Michael Sklaroff, "Landmarks in hearts and minds. Singer, architecture honored". *Philadelphia Inquirer* (22 de abril 2004): B02.
- 55 Robert Stern, Charles Moore, Jane Holtz Kay y Paul Goldberger entre otros remarcaban la doble lectura de la convencionalidad, a primera vista nada revolucionaria y ordinaria.
- 56 Stephen A. Kurtz, "Toward an Urban Vernacular," *Progressive Architecture* (Julio 1970).
- 57 "... Tiene el propósito de hacer que el espectador instruido vea dos veces, para ver por qué lo ordinario es extraordinario". Ada Louis Huxtable, "Plastic Flowers Are Almost All Right," *The New York Times* (10 de octubre 1971).
- 58 Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 91.
- 59 Robert Venturi y John Rauch, "The Elderly. New-Old Guild House Apartments," *Progressive Architecture*, no. 5 (1967).
- 60 Michael J. Lewis, "Robert Venturi, 1925–2018," *The New Criterion*, 37 no. 3 (noviembre 2018).
- 61 Borja Villet, "Venturi and Co.: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna (el concepto del decorated shed)". (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1982), 17.
- 62 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 193.
- 63 Robert Venturi y Denise Scott Brown, "Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed." 66.
- 64 Vincent Scully, "A propos de Venturi & Rauch," *Werk -Archithese: Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur* vol. 25, no. 6-7 (1977).
- 65 "Así que en lo alto de su Guild House colocó una inmensa antena de televisión de aluminio bañado en oro. No estaba conectada con ningún aparato, sin embargo. Era un "símbolo para los ancianos". (...) De modo que, a primera vista, sólo aquellos a quienes el arquitecto diera un codazo en las costillas captarían sin ninguna duda que era un adorno. He aquí lo que en la era Venturi se dio en llamar una referencia icónica." Tom Wolfe, *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* (Barcelona: Anagrama 2010).
- 66 Stanislaos von Moos, "The Challenge of the Status Quo: 5 Points on the Architecture of VRSB," en Stanislaos von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown, *Buildings and projects* (Nueva York: Rizzoli, 1987), 279.
- 67 Stanislaus von Moos, "Rund um die Fernsehantenne des «Guild House». Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeitsprache und Massenkultur," *Grenz Bereiche der Architektur* (1985).
- 68 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980* (Wiesbaden: Vieweg, 1987), 156.
- 44 Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el paraíso* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999).
- 45 "The creation of architectural form was to be a logical process, free from images of past experience, determined solely by program and structure, with an occasional assist, as Alan Colquhoun has suggested, intention" Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge - Mass: MIT Press, 1977): 287.
- 46 Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 148.
- 47 Idem.
- 48 Kenneth Frampton, "America 1960-1970 Notes on Urban Images and Theory," *Casabella*, no. 35 (1971).
- 49 For Loos traditional construction was its only truth "Instead of following misleading slogans like "vernacular art" he finally decided to return to the only truth that always proclaimed: tradition." Adolf Loos, "Arte Vernáculo," in Adolf Loos. *Escritos II. 1910/1932*.
- 50 Ada Louise Huxtable, "The Case for Chaos."
- 51 Robert Venturi. "Guild House, Twenty-Five Years Later," in *Iconography and Electronics* (Cambridge - Mass: MIT Press, 1998).
- 52 Jane Holta Kay, "Champions of Messy Vitality," *The Boston Globe* (24 October 1971).
- 53 Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism* (San Antonio, Texas: Trinity University Press, 1969).
- 54 Michael Sklaroff, "Landmarks in hearts and minds. Singer, architecture honored". *Philadelphia Inquirer* (22 April 2004): B02.
- 55 Robert Stern, Charles Moore, Jane Holtz Kay and Paul Goldberger among others highlighted the double reading of conventionality, at first glance, not revolutionary or ordinary.
- 56 Stephen A. Kurtz, "Toward an Urban Vernacular," *Progressive Architecture* (July 1970).
- 57 "...It is meant to make the educated viewer look twice, to see why the ordinary is extraordinary". Ada Louis Huxtable, "Plastic Flowers Are Almost All Right," *The New York Times* (10 October 1971).
- 58 Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 91.
- 59 Robert Venturi and John Rauch, "The Elderly. New-Old Guild House Apartments," *Progressive Architecture*, no. 5 (1967).
- 60 Michael J. Lewis, "Robert Venturi, 1925–2018," *The New Criterion*, 37 no. 3 (November 2018).
- 61 Borja Villet, "Venturi and Co.: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna (The concept of decorated shed)". (Thesis, Universidad de Valencia, 1982), 17.
- 62 Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 193.
- 63 Robert Venturi and Denise Scott Brown, "Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed," 66.
- 64 Vincent Scully, "A propos de Venturi & Rauch", *Werk -Archithese: Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur* vol. 25, no. 6-7 (1977).
- 65 "So on top of his Guild House he placed a huge gold-plated aluminium television antenna. Although it was not connected to any device. It was a "symbol for the elderly." (...) So, at first glance, only those to whom the architect gave a little nudge would capture without a doubt that it was an ornament. Here is what in the Venturi era was called an iconic reference" Tom Wolfe, *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* (Barcelona: Anagrama 2010).
- 66 Stanislaos von Moos, "The Challenge of the Status Quo: 5 Points on the Architecture of VRSB," in Stanislaos von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown, *Buildings and projects* (Nueva York: Rizzoli, 1987), 279.
- 67 Stanislaus von Moos, "Rund um die Fernsehantenne des «Guild House». Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeitsprache und Massenkultur," *Grenz Bereiche der Architektur* (1985).
- 68 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980* (Wiesbaden: Vieweg, 1987), 156.