

¿ORNAMENTO Y DELITO?

DE LOOS A VENTURI & SCOTT BROWN.

ORNAMENT AND CRIME? FROM LOOS TO VENTURI & SCOTT BROWN

Prudencia Inés Arnau Orenga / Sergio Bruns Banegas / José María Lozano Velasco
Revista EN BLANCO. Nº 23. PEREDA PÉREZ ARQUITECTOS. Valencia, España. Año 2017.
ISSN 1888-5616 · e-ISSN: 2445-1215 · <http://dx.doi.org/10.4995/enblanco>.
Recepción: 05-07-2017. Aceptación: 11-09-2017. (Páginas 93 a 102)
DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2017.7969>



Palabras clave: Ornamento, Adolf Loos, Otto Wagner, Robert Venturi & Denise Scott Brown, significado

Resumen: El ornamento en arquitectura ha estado siempre envuelto de polémica, en muchos casos influenciada por una lectura banal de la famosa conferencia de 1908 de Adolf Loos titulada "Ornamento y delito". Una lectura más profunda de sus textos y el análisis de su obra nos lleva a comprender su posición respecto al ornamento e identificar aquellos elementos que el maestro vienés estaba realmente criticando. No se trata tanto de una crítica directa al ornamento, como de la censura al uso inadecuado del ornamento. Los ejemplos del café Museum o su edificio en Michaelerplatz ilustran sus teorías, al igual que maestros coetáneos como Otto Wagner o Frank Lloyd Wright. Debemos despojarnos de nuestros prejuicios sobre el ornamento, para entender la postura de Adolf Loos. Una postura que no ha perdido vigencia en la arquitectura contemporánea.

¿Qué pienso sobre el ornamento en arquitectura?

Esta es una de las preguntas más comunes a las que el arquitecto se suele enfrentar. Una pregunta que suele tener como respuesta una visceral censura al ornamento, en muchos casos influenciada por una lectura banal de la famosa conferencia de 1908 de Adolf Loos titulada "Ornamento y delito."¹ Tal vez sea su intencionado y provocador título lo que ha llevado a tanta confusión, siendo probablemente más acertado el título de "Ornamento y educación,"² utilizado por Adolf Loos en uno de sus artículos que retoman el tema del ornamento, pues su conferencia de 1908 no era tanto un ataque a *todo* el ornamento, sino una declaración de valores arquitectónicos. Un ataque a todo aquello que es innecesario, a todo lo que no se corresponde con su tiempo o que es una mentira formal. Una ferviente defensa de una arquitectura honesta. Un argumento que, décadas más tarde, Robert Venturi utilizará para defender el ornamento, abogando también por la *honestidad* de su arquitectura en su artículo "Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato a favor del motivo repetitivo en arquitectura."³ Los argumentos de Adolf Loos son acordes con el pensamiento contemporáneo sobre qué es necesario y qué no lo es. El entusiasmo actual sobre arquitecturas de proximidad y sobre la *ciudad del ciudadano* -por el que a menudo se cita a la periodista Jane Jacobs, y hace ineludible el concurso de Jan Gehl sobre la *gente*- en las estrategias de re-construcción de la ciudad moderna, introduce matices diversos no ajenos a este discurso. Se trata de diferenciar las *falsas necesidades* de las reales. Michael Walzer escribe al respecto que "la gente no sólo tiene necesidades, tiene ideas sobre necesidades."⁴ Adolf Loos se erige con su arquitectura, artículos y conferencias como un defensor del ciudadano, intentando hacerle ver, que se debe liberar de las *falsas necesidades* que le convierten en *bruto*. Y citando a Karl Marx, son las necesidades históricamente creadas, que se mueven por los deseos y la

Keywords: Ornament, Adolf Loos, Otto Wagner, Robert Venturi & Denise Scott Brown, meaning

Abstract: In architecture, ornament has always been embroiled in controversy because, in many cases, it has been influenced by an ordinary reading of "Ornament and crime", the well-known lecture by Adolf Loos in 1908. A deeper reading of his texts and the analysis of his work lead to an understanding of his position about the role of ornament and to the identification of those elements which were really being criticised by the Viennese master. It is not a direct criticism of ornament itself, it is more about the censorship of the improper use of ornament. His theories are illustrated by some examples such as the Café Museum or his building in Michaelerplatz, just like other contemporary masters like Otto Wagner or Frank Lloyd Wright. We must unlearn our prejudices about ornament to get a better understanding of Adolf Loos' attitude. An attitude which has not lost any relevance in contemporary architecture.

What do I think about ornament in architecture?

This is one of the most common questions an architect faces. A question to which the answer is usually a visceral censorship of ornament because, in many cases, it has been influenced by an ordinary reading of "Ornament and crime", the well-known lecture by Adolf Loos in 1908.¹ Maybe, such confusion is due to its deliberate and evocative title, which would be more accurate as "Ornament and education"², a title used by Adolf Loos in one of his articles continuing with the issue of ornament. Since his lecture in 1908 was not an attack to *all* kinds of ornament, but a statement of architectural values. An attack to everything which is not necessary, which does not correspond to its time or which is a formal lie. A zealous defence of an honest architecture. An argument which, decades later, Robert Venturi will use to defend ornament, also advocating for the *honesty* of his architecture, in his article "Diversity, relevance and representation in historicism or, Plus ça change... plus a plea for pattern all over architecture with a postscript on my mother's house".³ The arguments posed by Adolf Loos are in line with the contemporary discourse of what it is necessary and what it is not. The current enthusiasm about proximity architectures and about the *citizen's city* -for which journalist Jane Jacobs is often quoted and Jan Gehl's contest about *people* has become indispensable- in the reconstruction strategies of the modern city introduces several aspects which are not unrelated to this discourse. It is about differentiating *false needs* from real ones. Michael Walzer wrote about that regard that "people don't just have needs, they have ideas about their needs".⁴ Adolf Loos is like a protector for the citizens through his architecture, articles and lectures, who tries to make them see that they must break free from those *false needs* which turn them into *beasts*. And, quoting Karl Marx, those historically created needs, which are moved by desires and passion, are the ones which lead to the "bestial degeneration of the worker",⁵ who stops acting upon reason. This leads him

pasión, las que acaban en la “degeneración bestial del obrero,”⁵ el cual deja de regirse por la razón. Esto le lleva a realizar una arquitectura sobria en el exterior y rica en el interior, donde todo atisbo de elementos superfluos (es decir, de ornamento) no tiene cabida.

En el artículo citado anteriormente, “Ornamento y educación”, publicado en 1924, Adolf Loos resume de manera muy clara sus planteamientos respecto al ornamento: “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.”⁶ Se equivocaba en sus previsiones, sin embargo, nuestro maestro austríaco. Jóvenes y no tan jóvenes, principalmente urbanos, han recuperado el atavismo del *tattoo* y acumulan *ferreteria* corporal allá donde puede ser colgada, sin que resulte muy claro cuál es el objetivo perseguido. Dado que el ornamento ya no estaba adaptado a sus tiempos, ya no era lícito utilizarlo. La aplicación del ornamento era un engaño, y la arquitectura que lo defendiese era por lo tanto una arquitectura falsa, incapaz de hablar el lenguaje de dicha época. Aldo Rossi argumentará que para Loos el ornamento es una mentira y una ficción, es el extrañamiento del lenguaje y un símbolo opresivo de las superestructuras sociales.⁷ Este planteamiento se plasma en el Café Museum (1899),⁸ un pequeño local en Viena cerca de la Sezession vienesa (1898), la Ópera, la Casa de los Artistas, la Escuela Técnica Superior y la Escuela de Artes Gráficas, el cual lamentablemente ya apenas se puede reconocer tras múltiples renovaciones. El café Museum (Fig. 1), un punto de reunión para artistas y escritores vieneses, será jocosamente bautizado por Ludwig Hevisi como “Café Nihilismus” (del latín nihil, “nada”). Es una de las obras de las que Adolf Loos se sentía más orgulloso, como expresaría una década más tarde en la publicación “Der Sturm.”⁹ En el Café Museum se renuncia a todo tipo de adorno, rompiendo así con los estilos de la época. Se trataba por lo tanto de un *nihilismo activo*, donde se destruyen los valores vigentes para sustituirlos por otros nuevos. Es una obra que impacta por la austeridad de la fachada, la cual - según Loos - no tiene nada que decirle a la metrópolis. La fachada es simplemente un paramento rítmicamente perforado por ventanas rectangulares mudas. En el interior nos encontramos con el mismo lenguaje arquitectónico, pues el interior del café Museum también pertenece a la *esfera pública*. Un mueble circular frente a la entrada alberga la caja y articula las dos alas de la planta en ele (Fig. 2). Los nueve estrechos espejos tras el mueble crean un truco escenográfico, rompiendo la esquina y creando una inquietante sensación de movimiento, como si estuviéramos mirando a través de un caleidoscopio. Se trata de un recurso que repetiría años más tarde en la escalera del muy conocido edificio en Michaelerplatz. El interior, al igual que la fachada, carece de adornos. Su organización en ele permite crear una sala de billares y de juegos en el ala larga de la izquierda, separadas entre sí por un cerramiento de espejos que extiende el espacio; y en el ala derecha una zona más tranquila donde sentarse a leer o conversar. Un zócalo de caoba recorre todas las paredes unificando el espacio. El mueble de la caja está construido del mismo material y coincide con la altura del zócalo. Todos los elementos del interior están en armonía. Su obsesión por la eliminación de lo redundante es llevada al extremo incluso con las sillas, ya que elige la silla Thonet¹⁰ como símbolo de la era moderna en lugar de diseñar su propia silla, lo cual habría sido normal en aquella época. Unas tiras de latón cruzan el blanco techo de un lado al otro. A primera vista parece ornamento, pero en realidad es la desnuda expresión de la técnica, pues estas tiras llevan la electricidad

to a sober architecture on the outside and rich on the inside in which any trace of superfluous elements (i.e., ornament) has no place.

In accordance with the aforementioned article, “Ornament and education”, published in 1924, Adolf Loos summarizes his thoughts about ornament very clearly: “Twenty-six years ago, I maintained that the use of ornament on objects of practical use would disappear with the development of mankind, a development which would follow its unstoppable path and, therefore, is as natural a process as the atrophy of vowels in final syllables in popular speech. But I never meant what some purists have maintained *ad absurdum*, namely that ornament should be systematically and consequently eliminated. Only there, where it has disappeared as a consequence of human development, cannot be restored. Just as people will never return to tattooing their faces.”⁶ However, our Austrian master was wrong in his predictions. The young and not-so-young, mainly from the cities, have recovered the atavism of *tattoo* and they even collect body *hardware* wherever it can be hung, but without making its purpose clear. Since ornament was no longer adapted to their times, it was no longer fair to use it. The use of ornament was a hoax, and the architecture which could defend it was, therefore, a fake architecture unable to speak the language of that time. Aldo Rossi will argue that, for Loos, ornament is a lie and a fiction, and it is also a kind of deformity in language and an oppressive symbol of social superstructures.⁷ This approach is captured in Café Museum (1899)⁸, a small venue in Vienna near the Viennese Sezession (1898), the State Opera, the Artists House, the Technical School and the Graphic Arts School, which is hardly recognisable these days after several renovations. Café Museum (Fig. 1), which is a meeting point for Viennese artists and writers, will be humorously baptised by Ludwig Hevisi as “Café Nihilismus” (from Latin nihil, “nothing”). This is one of the works that made Adolf Loos proud, as he himself would state in the magazine “Der Sturm” a decade later.⁹ Café Museum rejects any kind of decoration, thus, breaking with the styles of that time. Therefore, it was an *active nihilism*, where the existing values are destroyed to replace them with new ones. This construction makes an impact due to the austerity of the façade which, according to Loos, has nothing to say to the metropolis. The façade is just a surface rhythmically drilled by mute rectangular windows. Inside we find the same architectural language since the inside of Café Museum belongs to the *public sphere* too. A circular piece of furniture opposite the entrance accommodates the box and distributes both wings of the L-shaped floor (Fig. 2). The nine narrow mirrors behind the piece of furniture produce a stage trick, breaking the corner and creating a disturbing feeling of movement, as if we were looking through a kaleidoscope. This feature will be repeated years later for the staircase of the well-known building in Michaelerplatz. Inside, as on the façade, there is no decoration. Its L-shaped organization allows a pool room and a games room to be built in the left wing, which is long, both divided by a mirror enclosure which expands the space, and a quieter area to sit and read or chat in the right wing. A mahogany skirting runs along the walls and unifies the space. The piece of furniture of the box is made with the same material and matches the height of the skirting. Every element indoors is in harmony. His obsession with the elimination of superfluous elements is taken to the extreme even with chairs, choosing the Thonet chair¹⁰ as a symbol of modern times instead of designing his own chair, something which would have been common at that time. Some brass strips cross the white ceiling from one side to the other. It looks like ornament at first sight but it is, in fact, the bare expression of technique since these strips bring electricity to the light bulbs (invented only twenty years before) which simply hang from their wires. It is, in consequence, a work that removes unnecessary elements, lacking from decoration and, as with the modern man’s suit, it had substituted the golden buttons with black ones.¹¹



FIG. 01

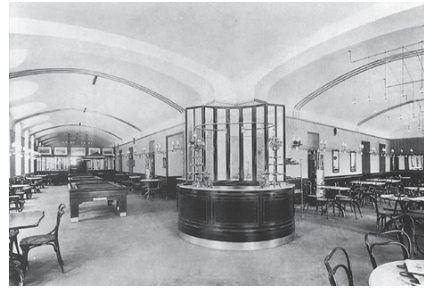


FIG. 02



FIG. 03

a las bombillas (inventadas hacía sólo veinte años), que simplemente cuelgan de sus cables. Se trata, por lo tanto, de una obra que elimina todo lo innecesario, carente de adornos y que, al igual que el frac del hombre moderno, había sustituido los botones dorados por botones negros.¹¹

En una época donde los debates sobre los modelos de economía tenían gran importancia, no es de extrañar que el despilfarro de material y tiempo también fuera un argumento en contra del ornamento, pues, como describe Adolf Loos, "el ornamento es fuerza de trabajo malgastada y, por ello, salud malgastada. Así fue siempre. Hoy, además, también significa material malgastado, y ambas cosas significan capital malgastado."¹² Pero si nos ceñimos sólo a términos económicos, ¿no serían entonces también criticables los lujosos materiales de los interiores de sus obras? En el centro de la teoría de Adolf Loos siempre está el individuo. El maestro habla de *salud, fuerza de trabajo y material*. Por lo tanto, no se trata tanto del coste monetario de producción, sino de lo que supone para el individuo producir el ornamento. Leonardo Benevolo escribirá al respecto: "Loos ve en cada elemento arquitectónico un valor humano ligado a esta valoración inmediata y experimental; de ahí su horror por el despilfarro técnico y moral."¹³

Su crítica económica al ornamento no se ciñe sólo al despilfarro de material y trabajo. Para el maestro vienés, las modas¹⁴ son igualmente criticables. Vivía en una época donde los rápidos cambios eran alabados, pues eran vistos como motor de la economía.¹⁵ En cambio, Adolf Loos critica fervientemente las modas: "Dicen: 'preferimos un consumidor que tenga una decoración que se le haga insoportable ya al cabo de diez años, a uno que no se compre un objeto hasta que el viejo está gastado. La industria lo requiere así. El cambio rápido da empleo a millones.'" Este parece ser el secreto de la economía nacional austriaca: que a menudo se oyen, al estallar un incendio, las palabras: 'Gracias a Dios, ahora volverá la gente a tener algo que hacer.'¹⁶ Los cambios no pueden deberse sólo a modas pasajeras, sino que deben cimentarse sobre la historia o el progreso técnico, como le indica a un lector de su revista "Das Andere."¹⁷ Este se quejaba de haber tenido que amueblar su casa tres veces en los últimos treinta años.¹⁸ A lo que Adolf Loos responde que esto no le hubiera sucedido si la hubiera amueblado con muebles modernos. En este sentido, el progreso de la técnica podría justificar un motivo ornamental, como en la Caja de Ahorros¹⁹ de Otto Wagner en Viena. Tradicionalmente se piensa en los ornamentos como añadidos que van después del detalle constructivo. Es por ello que se entienden, al superponerse al cuerpo del edificio, como algo que oculta la *verdad* del edificio. Visto de dicha manera, detalle y ornamento serían antagónicos. En cambio, en la Caja de Ahorros de Otto Wagner (FIG. 3), el *punteado* de la fachada habla del proceso constructivo. La fachada de ladrillo está recubierta por placas de mármol de dos centímetros de espesor ancladas por medio de varillas de acero de doce centímetros de longitud. Las cabezas de las varillas se cubren mediante una pieza de plomo, que a su vez va recubierta por una cabeza de aluminio. Dado que las

At a time when debates about economy models had great importance, it is not surprising that the squandering of materials and time was also an argument against ornament because, as described by Adolf Loos, "Ornament is wasted labour power and, therefore, wasted health. It has always been so. Today, it also means wasted material, and both mean wasted capital."¹² But, if we only adjust for the economic terms, would not the luxurious materials used inside his buildings also be reprehensible? The individual is always in the centre of Adolf Loos' theory. The master talks about *health, workforce and material*. Accordingly, it is not so much about monetary cost of production but about what it takes for the individual to produce ornament. Leonardo Benevolo will write: "Loos sees a human value linked to this immediate and experimental appreciation in every architectural element; that is why he was horrified by technical and moral waste"¹³

His economic criticism of ornament is not restricted to the squandering of material and labour. For the Viennese master, fashions¹⁴ are reprehensible as well. He lived at a time when fast changes were praised because those were seen as the driving force of economy.¹⁵ However, Adolf Loos passionately criticises fashions: "They say: 'We prefer a consumer who has his furniture for ten years and then can't stand it anymore than someone who only buys an item when the old one is worn out. Industry thrives on this. Millions are employed due to rapid changes.'" This seems to be the secret of the Austrian national economy; how often when a fire breaks out one hears: "Thank God, now there will be something for people to do again."¹⁶ Changes are not only the result of passing fads, they must be based on history or technical progress, as he pointed out to a reader of his magazine, "Das Andere".¹⁷ He was complaining about having to furnish his house three times over the last thirty years.¹⁸ To which Adolf Loos replies that it would not have happened if he had used modern furniture. In this sense, the technical progress could justify the use of ornament, as in the Savings Bank¹⁹ of Vienna by Otto Wagner. Traditionally, ornament is thought as the element added after the construction detail. That is the reason why it is understood, as it is overlapped to the body of the building, as something that hides the *truth* of the building. According to this, ornament and detail would be antagonistic. Conversely, in the Savings Bank by Otto Wagner (FIG. 3) the *dotted* façade speaks about the construction process. The brick façade is covered by two-centimetre thick marble plates, fixed by means of twelve-centimetre long steel rods. The heads of the rods are covered by a lead piece which, at the same time, is covered by an aluminium head. Since the marble plates are pasted to the façade with mortar, the rods are superfluous once the mortar is hardened but, for Otto Wagner, it was important to show the construction process and that, contrary to the construction using huge blocks of marble, the progress in technique would now allow to build using thin marble plates reducing time and money investment. The Viennese architect highlights that, using the

placas de mármol están pegadas a la fachada con mortero, las varillas son superfluas una vez el mortero ha endurecido, pero para Otto Wagner era importante mostrar el proceso constructivo y mostrar que, a diferencia de la construcción mediante grandes bloques de mármol, ahora los progresos en la técnica permitían construir con finas láminas de mármol, ahorrando tiempo y dinero. El arquitecto vienés remarca que con dicha técnica pueden surgir nuevos motivos artísticos²⁰ que a su vez evocan el *ritmo* de la producción industrial.

Al otro lado del océano Atlántico encontramos otro ejemplo de cómo entender el ornamento como representación de los avances en la técnica. Frank Lloyd Wright, basándose en la teoría de los tejidos (Bekleidungstheorie) de Gottfried Semper, se autodenominará un *tejedor*. Según Semper, la forma sólo se puede entender por su evolución histórica, donde aquellas formas basadas en su día en necesidades constructivas evolucionan hacia el ornamento.²¹ Gracias a los avances en la prefabricación, Frank Lloyd Wright desarrolló un *bloque textil* (textile block) que repetiría en sus obras en California. El maestro americano consideraba que la arquitectura debía ser *textil* y no escultural, denominándose a sí mismo un tejedor cuando describe la Millard House (Fig. 4): "Los bloques comenzaron a recibir la luz del sol y a fluir entre los eucaliptus. El tejedor soñaba sobre dicho efecto. Aparecieron visiones de una nueva arquitectura para una nueva vida... La estandarización era de hecho el alma de la máquina, y aquí la utilizó el arquitecto y tejó con ella. Sí, él tejó con ella una pared como una tela, que era capaz de mostrar la belleza de la arquitectura... ¡Palladio! ¡Bramante! ¡Sansovino! ¡Todos ellos escultores! Aquí yo era el tejedor."²²

Los ejemplos anteriores muestran diferentes maneras de utilizar el ornamento como símbolo de una época y resultado de los avances en la técnica. En ese sentido, encajan con las ideas de Adolf Loos, quien no criticaba el ornamento en sí, sino el deseo nostálgico de *enmascarar* que conduce a crear falsedades. En cambio, se podría argumentar que los interiores del arquitecto vienés también están repletos de disonancias, de simulaciones claramente paradójicas teniendo en cuenta la honestidad arquitectónica que defendía. Por ejemplo, en el edificio de Michaelerplatz²³ (1909-1911), las columnas de la entrada no se corresponden con la entrada principal, o en la tienda de plumas de Sigmund Steiner,²⁴ construida en 1907, las vigas de madera carecen de función estática y la entrada es excesivamente estrecha. Pero no se trata de mentiras, sino de metáforas. Adolf Loos se estaba anticipando a las palabras de Robert Venturi y Denise Scott Brown, quienes tras analizar la historia de la arquitectura reconocieron el valor del simbolismo en esta y escribieron: "Los arquitectos siempre han usado el simbolismo para enriquecer los contenidos de su arquitectura e introducir en ella otras dimensiones, a menudo literarias, que la convierten en un sistema no estrictamente espacial. El simbolismo ensancha el campo de la arquitectura introduciendo en ella tanto significación como expresión, y pone en marcha una comunicación explícita, tanto denotativa como connotativa."²⁵ Adolf Loos está transmitiendo profundos mensajes con dichas disonancias. La estrecha entrada de la de la tienda de plumas de Sigmund Steiner comprime al visitante de manera que, al entrar, el pequeño espacio parece mucho más grande gracias a dicha compresión y al juego de espejos del interior. Adolf Loos estaba creando una escenografía para una tienda. A esto se une el escaparate de vidrio curvo. Gracias a los avances en la técnica, pudo crear un escaparate que impresionaba por el tamaño del vidrio curvo de una sola pieza. En el edificio de Michaelerplatz, Adolf Loos tampoco está engañando al espectador, sino que una vez más está jugando con él y contando la razón de ser de cada uno de los elementos que lo componen. Si nos fijamos en el vetado del mármol de las columnas, vemos como éste va en dirección contraria a la lógica estática. Adolf Loos nos está diciendo que dichas columnas no están allí por razones estructurales. Esas columnas están allí para crear de nuevo una escenografía. Es la *cara*

above-mentioned technique, new artistic motifs can appear²⁰, which, at the same time, recall the *rhythm* of the industrial production.

On the other side of the Atlantic, we find other examples of how to understand ornament as representation of technical progress. Frank Lloyd Wright, on the basis of Gottfried Semper's Bekleidungstheorie (or Theory of clothing, in English), will call himself a *weaver*. According to Semper, shape can only be understood by its historical evolution, by which those shapes based on constructive needs at that time evolve towards ornament.²¹ Thanks to the progress in prefabrication, Frank Lloyd Wright developed a textile block which would be repeated in his works in California. The American master considered that architecture had to be *textile* and not sculptural. According to this, he would call himself a weaver when describing the Millard House (Fig. 4): "The blocks began to take the sun and creep up between the eucalypti. I, the weaver, dreaming of their effect. Came visions of a new architecture for a new life. [...] Standardization was the soul of the machine, and there I was the Weaver taking it as a principle and knitting a great future with it. Yes, crocheting with it a free masonry fabric capable of stunning variety, great in architectural beauty. [...] Palladio? Bramante? Sansovino? Sculptors - all! Now here I was, Frank Lloyd Wright, the Weaver."²²

The above examples show different ways of using ornament as symbol of a time and result of technical progress. In that sense, they fit in with Adolf Loos' ideas, who did not criticise ornament by itself, but the nostalgic desire of *masking* which leads to create falseness. On the other hand, it could be argued that the interiors of the Viennese architect are also full of discordances, simulations which are clearly paradoxical having into account the architectural honesty he defended. For instance, in the Michaelerplatz building²³ (1909 - 1911), the entrance columns do not correspond with the main entrance or in the Sigmund Steiner Plume and feather shop²⁴, built in 1907, the wooden beams lack static function and the entrance is excessively narrow. But it is not about lies, it is about metaphors. Adolf Loos was anticipating Robert Venturi and Denise Scott Brown's words who, after analysing the history of architecture, recognised the value of symbolism in it and wrote: "Architects have always used symbolism to enrich the content of their architecture and to introduce other dimensions, sometimes literary, in it, which turn it into a system which is not strictly spatial. Symbolism widens the field of architecture introducing significance as well as expression, and sets an explicit communication, denotative and connotative, in motion."²⁵ Adolf Loos is transmitting deep messages with said discordances. The narrow entrance in Sigmund Steiner's Plume Shop compresses the visitor so, the small space, when they enter, seems much bigger thanks to that compression and the mirror's game inside. Adolf Loos was creating a scenography for a shop. This is complemented with the window display made of curved glass. Thanks to the technical progress, he could create a window display that impressed because of the size of the one-piece curved glass. In the Michaelerplatz building, Adolf Loos is not tricking the spectator either, but, once again, he is playing with him and telling the reason of every element that makes it up. If we look at the veined marble of the columns, we see how these veins run opposite the logical static direction. Adolf Loos is telling us that those columns are not there for any structural reason. Those columns are there to create a scenography again. It is the *social side* of the façade. On the marble base lay the housing hiding the *private side* behind the abstract rendering surface of the façade. But, nonetheless, the business premises on the ground floor are transformed into the square's façade, since it is the public side of the building. Ornament is a lie (not a trick) and, therefore, its use is not fair. On the contrary, those apparent discordances and manipulations on Loos' architectural language are neither ornaments nor superfluous, but they serve a particular and extremely considered purpose.



FIG. 04



FIG. 05

social de la fachada. Sobre el zócalo de mármol descansan las viviendas, que ocultan la *esfera privada* tras el abstracto paramento enfoscado de la fachada. Pero, en cambio, los locales comerciales de la planta baja se transforman en la fachada de la plaza, pues esa es la cara pública del edificio. El ornamento es una mentira (no un engaño) y, por lo tanto, no es lícito su uso. En cambio, las aparentes disonancias y manipulaciones del lenguaje arquitectónico de Loos no son adornos ni son superfluas, sino que sirven a un fin determinado y muy meditado.

El ornamento en arquitectura es susceptible de crítica, pues históricamente ha sido ligado a la esfera del arte. En este sentido, Adolf Loos considera que el ornamento sobre el objeto utilitario o en la arquitectura supone además un menosprecio al arte.²⁶ Al afirmar esto, está a su vez diferenciando entre arquitectura y arte. Para Adolf Loos, todo aquello que tiene una utilidad no puede ser arte. Es muy famosa su cita en la que dice: "Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte."²⁷ Por lo tanto, según el arquitecto vienés, el arte no sirve a un fin. El filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel había alabado años antes justo esa superficialidad del ornamento pues consideraba que con lo *superfluo* ascendía la libertad y nobleza de nuestro *ser*, dado que no existía ninguna estructura limitadora fijada por las necesidades.²⁸ Se trata de un argumento que utiliza también Stephen Davies²⁹ para reflexionar sobre la separación entre arquitectura y arte, pues, según el filósofo neozelandés, el artista sólo está sometido a los límites de su creatividad. No existen reglas externas que puedan limitar su trabajo. Por lo tanto, dado que el arquitecto está sometido a normativas y restricciones de todo tipo, no se puede entender la arquitectura como un arte. En cambio, también considera que existen ciertas obras arquitectónicas capaces de sortear estas limitaciones. El hecho de poder ver la arquitectura como un arte, implicaría ignorar la forma en la que trabajan la mayoría de los arquitectos. Por lo que concluye que al igual que la literatura es un arte que se diferencia de otras formas de escritura, ciertas obras arquitectónicas deberían considerarse arte y se deberían diferenciar de otras formas de construcción. Su argumentación sigue la línea de Adolf Loos que, al aceptar el monumento funerario y el monumento conmemorativo como formas de arte, estaba abriendo la puerta a poder aceptar ciertos edificios también como arte. Adolf Loos no critica el arte, sino el inadecuado uso de este, el cual nunca debe reducirse a una mercancía. El maestro vienés consideraba que el mal uso del ornamento era una prostitución del arte. Karl Kraus escribiría al respecto con motivo del sexagésimo cumpleaños de Loos lo siguiente: "Adolf Loos y yo, él literalmente, yo de palabra, no hemos hecho más que demostrar que existe una diferencia entre una urna y un orinal y que en esta diferencia es donde

Ornament in architecture is open to criticism because historically it has been linked to the field of art. Thus, Adolf Loos considers that ornament over an object serving a practical purpose or in architecture means, moreover, showing disregard for arts.²⁶ By declaring this, he is, at the same time, making a difference between architecture and arts. For Adolf Loos everything useful cannot be art. His very famous quote says: "Only a tiny part of architecture belongs to the realm of art: The tomb and the monument. Everything else, everything that serves a purpose, should be excluded from the realm of art."²⁷ Therefore, according to the Viennese architect, art serves no purpose. The German philosopher and sociologist Georg Simmel had praised that superficiality of ornament years before, since he considered that, through *superfluous* elements, both freedom and our *being's* nobleness ascended given that there was not any limiting structure fixed by needs.²⁸ This is an argument also used by Stephen Davies²⁹ to think about the difference between architecture and art because, according to the New Zealander philosopher, artists are only subdued by their creativity. There are no external rules which can limit their work. Accordingly, since the architect is subject to regulations and restrictions of all kinds, architecture cannot be understood as an art. However, he also considers that there are some architectural works capable of overcoming these limitations. The fact of seeing architecture as an art would imply ignoring the way most architects work. So, he concludes that, as literature is an art different from other writing styles, some architectural works should be considered art and should be considered different from other building techniques. His argument is in line with Adolf Loos who, by considering the funeral monument and the commemorative monument a form of art, was opening the door to the capacity of accepting some buildings as art as well. Adolf Loos does not criticise art, but the improper use of it, which should never be reduced to become merchandise. The Viennese master considered the wrong use of ornament as the prostitution of art. Karl Kraus wrote the following in this regard on Loos' sixtieth birthday: "Adolf Loos and I, he literally and I linguistically, have done nothing more than show that there is a difference between an urn and a chamber pot and that it is this distinction above all that provides culture with running-room. The other, the optimistic, are divided into those who use the urn as a chamber pot and those who use the chamber pot as an urn."³⁰

Adolf Loos was firmly convinced that every superfluous element should be removed, that is the reason of his criticism to the improper use of ornament. A criticism coming from his capacity of understanding the time he was living and, mostly, of having known deeply the Anglo-Saxon culture because, thanks to the trip he made to the United States when he was only twenty-three years old, he could stay away from the Art Nouveau influence and see the Viennese society with a certain distance. In 1931, in

la cultura goza de libertad de movimiento. Sin embargo, los otros, los optimistas, se dividen en aquellos que usan la urna como orinal y en los que usan el orinal como urna.”³⁰

Adolf Loos estaba firmemente convencido de que había que eliminar todo lo superfluo, de ahí su crítica al inadecuado uso del ornamento. Una crítica que proviene de su capacidad de entender la época en la que vivía y, en gran parte, de haber conocido bien la cultura anglosajona, pues gracias al viaje que realizó con veintitrés años a los Estados Unidos, se pudo mantener alejado de la influencia del Art Nouveau y ver a la sociedad vienesa con cierta distancia. En 1931, en uno de sus frecuentes ataques a Josef Hoffmann, escribió: “Cuando, después de una ausencia de tres años (en América) 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.”³¹ (Qué diría hoy acerca de tanto arquitecto vistiendo exclusivamente de negro como imagen de marca.) Su capacidad analítica le llevó a ver que el ornamento debía permanecer dentro de la esfera del arte, que su uso inadecuado suponía un derroche económico y que su producción es amoral desde un punto de vista social y ético. Su convicción de que se debía eliminar todo lo innecesario le llevó incluso a criticar el uso de las letras mayúsculas en la lengua germana, pues “se habla sin pensar en letras mayúsculas.”³² La crítica al ornamento es en realidad una crítica a su uso inadecuado. Dado que la historia se había ido desprendiendo del ornamento generación tras generación, para ser verdaderamente moderno era necesario seguir dicho camino.³³ Adolf Loos critica a aquellos que no son capaces de adaptarse a su tiempo y seguían creando un ornamento³⁴ desfasado. Pues para él, el hecho de que el ornamento esté desapareciendo en la era industrial es una muestra de que se trata de una sociedad más civilizada.³⁵ Se trataba de una crítica que no sólo la plasmaba en sus ácidos textos, sino que también la materializaba con sus obras, independientemente de las batallas que dicha posición le obligara a librar. El ejemplo más famoso de esa lucha es su edificio en Michaelerplatz 116. 51. En 1909, Leopold Goldman y Emanuel Aufricht convocan un concurso para la construcción de un edificio de seis plantas en la parcela vacía de Michaelerplatz, que debía albergar la tienda “Goldman & Salatsch” junto con sus oficinas y talleres para los sastres, así como la vivienda particular del señor Goldman. Adolf Loos estaba entre los nueve arquitectos invitados a dicho concurso, pero rechaza la invitación pues, según el arquitecto, “el mundo de los concursos es una gangrena en nuestra arquitectura actual; sé que nunca se premia al mejor arquitecto, sino que se hace aquel proyecto que más se acerca a la sensibilidad del momento.”³⁶ Finalmente, Adolf Loos consiguió el encargo de forma directa, pues ninguna de las propuestas del concurso fue del agrado de los clientes. Temerosos del carácter del arquitecto vienes, redactaron un meticuloso contrato en el que se establecía que las decisiones funcionales de la planta se deberían tomar junto con el maestro de obras, mientras que las decisiones estéticas de la fachada eran de única incumbencia del arquitecto. Y fue justamente la fachada lo que trajo la gran polémica. Adolf Loos realizó numerosas propuestas para la fachada, siendo la última propuesta aceptada una fachada exenta de formas ornamentales, pero con una textura horizontal ondulante. Se concedió el permiso de obra de la fachada en 1910 a condición de que se incorporaran al enlucido de la fachada almohadillados imitando sillares. En septiembre del mismo año, la fachada acabada no presentaba ninguno de estos elementos, sino que era aún más simple que el proyecto original. Era simplemente una superficie lisa. Adolf Loos argumentó en su defensa que, sólo una vez acabado el zócalo, se podría saber si era necesario o no añadir ornamento a la fachada pues, según el maestro vienes, el habitante vive la parte inferior de los edificios y no pasea mirando hacia arriba, por lo que la nobleza clásica del mármol cipolino de Eubea del zócalo debería ser suficiente.

one of his many attacks against Josef Hoffmann, he wrote: “When, after an absence of three years (in America), I appeared in Vienna in 1896 and saw my colleagues again, I had to rub my eyes: all the architects were dressed like ‘artists’. Not like other people, but —according to American concepts—like buffoons.”³¹ (What would he say today about the so many architects wearing black exclusively as a brand image?) His analytic capacity took him to see that ornament should stay inside the field of art, that its improper use would mean an economic waste and that its production is amoral from a social and ethic point of view. His conviction on removing every non-necessary element took him even to criticise the use of capital letters in German language, because people speak without thinking about capital letters. ³² The criticism of ornament is, in fact, a criticism of its inappropriate use. As history had been getting rid of ornament generation after generation, in order to be truly modern, it was necessary to follow that path.³³ Adolf Loos criticises those who are unable to adapt to their time and continued creating an old-fashioned ornament.³⁴ For him, the fact that ornament is disappearing in the industrial age is a sign of a more civilized society.³⁵ It was a criticism which he was not only capturing in his acid texts, but also materializing through his works regardless of the battles he was forced to face due to his positioning. His most famous example of this fight is his building in Michaelerplatz (Fig. 5). In 1909, Leopold Goldman and Emanuel Aufricht announced a contest to build a six-floor building in that empty plot in Michaelerplatz, which should be home to the shop “Goldman & Saltsch” along with its offices and the tailor’s workroom, as well as Mr. Goldman’s private house. Adolf Loos was among the nine invited architects to that contest, but he rejected the invitation because, according to the architect, “The world of competitions is nothing but a gangrene to our current architecture; I know that the best architect is never awarded but, instead, the closest project to the moment’s sensibility is built.”³⁶ Finally, Adolf Loos got the job directly because the clients did not like any of the other proposals. Fearful of the Viennese architect’s personality, they wrote a thorough contract in which it was established that the functional decisions on the floor should be taken together with the master builder, while the aesthetic decisions about the façade will be the architect’s exclusive responsibility. And precisely, the façade generated great controversy. Adolf Loos made numerous proposals for the façade and the last one which was accepted was a façade lacking from ornamental forms, but with a horizontal waving texture. The construction permit of the façade was given in 1910 on condition that some cushiony stucco imitating ashlar was added to the façade. In September that year, the finished façade did not show any of these elements and it was simpler than the original project instead. It was just a smooth surface. Adolf Loos argued in his defence that only once the base was finished it could be known if it was necessary or not to add ornament to the façade because, according to the Viennese master, the inhabitant lives the bottom of the building and does not walk looking up, so Cipollino marble from Euboea classical nobleness at the base should be enough. The result of this battle against the authorities was the cessation of works. This huge controversy even reached the newspapers. On January 1, 1911, a caricature in which Loos façade was compared with a manhole cover was published and it said: “Get rid of architecture”, making a pun (“Los” means “get rid of” in German, although it seems that it also refers to the Viennese architect’s surname). Months later, on May 6, 1911 a contest of new proposals for the façade is called. Otto Wagner declined the offer of being part of the jury and mobilised the Austrian Society of Architects to boycotting the contest. Only a week later, the contest was cancelled and only a year later, on May 4, 1912 the judges’ final resolution was received. In this resolution, a commitment proposal by Adolf Loos was accepted in which a series of flowerpot stands was incorporated to the windows.

El resultado de esta batalla con las autoridades fue la paralización de las obras. Fue una gran polémica que llegó a los periódicos. El 1 de enero de 1911, se publicó una caricatura en la que comparaban la fachada de Loos con una tapa de alcantarilla y en la que se puede leer: "Librémonos de la arquitectura", haciendo un juego de palabras ("Los" significa "librémonos" en alemán, aunque parece que también hace referencia al apellido del arquitecto vienés). Meses más tarde, el 6 de mayo de 1911, se convoca un concurso de nuevas propuestas para la fachada. Otto Wagner declinó la oferta de formar parte del jurado y movilizó a la Sociedad de Arquitectos Austriacos para boicotear el concurso. Sólo una semana más tarde se cancela el concurso y un año más tarde, el 4 de mayo de 1912, se recibe la resolución final del magistrado, en la que se acepta una propuesta de compromiso realizada por Adolf Loos en la que incorporaba una serie de maceteros con flores a las ventanas. Lo que censura es el uso inadecuado del ornamento. En una época en la que el individuo se debía desarrollar en la intimidad, no había lugar para fachadas *decoradas*. Como dice Bruno Zevi: "[...]las cuatro fachadas de una casa, de una iglesia, de un palacio, por bellas que sean, no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica."³⁷ Por lo tanto, la cara social debe permanecer muda y proteger al individuo en su interior. El ornamento entendido como un *añadido* representa los *engaños y mentiras* en la arquitectura y, por lo tanto, es innecesario, se aleja de la línea del progreso histórico y ya no tiene cabida.

Adolf Loos utiliza argumentos, tanto sociales, como éticos y económicos para defender su posición. El maestro vienés está buscando la esencia en la arquitectura, y para ello hay que entender la época en la que se vive. Una época donde los falsos *añadidos* ya no tenían cabida y, por lo tanto, ya no es lícito el uso del ornamento en dicha época. El ornamento superfluo es, desde el punto de vista económico, un despilfarro de material y tiempo y, por lo tanto, embrutece al obrero, que tendrá que trabajar más horas por menos dinero. Las modas reducen su ciclo de vida. El ornamento, en cuanto pierde su valor representativo, se dirige sólo a sí mismo y, por lo tanto, entra únicamente en el ámbito de la estética.³⁸ Se trata únicamente de una mentira, pues no deja al material expresarse con sinceridad e intenta ser algo que en realidad no es. A esto se suma la consideración de que, al aplicarlo sin ningún valor representativo en el edificio, está menospreciando el arte, pues el arte es demasiado noble como para reducirlo a la vida útil de una fachada. Tras la crisis de la modernidad (del Movimiento Moderno) –fruto, tal vez, de una exaltación desmesurada– no han faltado tendencias, a menudo más cercanas a un cierto estilismo formal o puro visual que a concepciones de fundamento. Normalmente caracterizadas por el prefijo "post", estas tendencias han cursado desde la recuperación de lo clásico, lo popular, lo regional o lo local, hasta llegar incluso a un post-racionalismo de extraña factura y más difícil justificación. Con un componente común que las aproxima a la generalmente denominada "arquitectura del espectáculo". Comúnmente efímeras, han caracterizado la evolución de la arquitectura producida desde los tiempos del vienés hasta nuestros días.

El *laissez faire* en el mundo de la arquitectura se ha ceñido tradicionalmente a las formas libres, pero ahora también se extiende a una *decoración libre*. Donde el ornamento no es la expresión óptica del contenido o donde carece de sentido representacional, allí su mejor argumento es que se trata de un tipo de *branding*, lo cual es insuficiente. En una sociedad cargada de *significados*, el ornamento no debe transmitir falsos mensajes o servir simplemente para enmascarar ridículas realidades. Esto no significa que la arquitectura deba ser despojada del uso del ornamento, sino que su uso debe ser meditado y acorde con lo que se quiera transmitir. Adolf Loos supo leer de la historia, tomar distancia dentro de la sociedad vienesa y reconocer que el uso inadecuado del ornamento, es decir, el ornamento superfluo, debía desaparecer, al igual que a lo largo de los años había ido desapareciendo todo aquello que era innecesario. La

What he censors is the improper use of ornament. During a time in which the individual should develop himself in intimacy, there was no space for *decorated* façades. As Bruno Zevi says: "[...]the four sides of the façade of a house, a church, a palace, however beautiful they might be, are not more than the box in which the architectural jewel is comprised"³⁷ Therefore, the social side should remain silent and protect the individual inside. Ornament, understood as an *addition*, represents *tricks and lies* in architecture and, thus, it is not necessary, it moves away from historical progress and has no place.

Adolf Loos uses different social, ethical and economic arguments to defend his position. The Viennese master is looking for the essence in architecture and, for that reason, the time when someone lives should be understood. A time when false additions have no place and, therefore, the use of ornament is not fair at that time. Superfluous ornament is, from the economic point of view, a squandering of material and time and, because of this, sullies the worker, who will have to work more time and get less money. Fashions reduce their life cycle. Ornament, when it loses its representative value, is addressed only to itself and, then, it only fits into the scope of aesthetics.³⁸ It is only a lie, because it does not allow the material to express sincerely and tries to be something which is not. The consideration of underestimating art through its valueless application on the building should be added, because art is too fine to be reduced to the useful life of a façade. After the modernity crisis (the Modern Movement) –product, maybe, of an excessive glorification– there has been no lack of trends, sometimes closer to some formal styling or pure visual than to concepts of foundation. Those trends, normally characterized by the prefix "post", have been through the recovery of the classics, the popular, the regional or the local, until even reaching a post-rationalism with a rare bill and even more difficult justification. With a common component which goes towards the generally known as "architecture as spectacle", commonly brief, they have marked the evolution of architecture produced since the times of the Viennese master up to our days.

The *laissez faire* in the world of architecture has been traditionally constrained to the free shapes, but now it also spreads to a *free decoration*, where ornament is not the optical expression of content or where it lacks representative sense, his best argument there is that it involves a kind of *branding*, which is not enough. In a society full of *meanings*, ornament must not transmit false messages or be useful only to mask ridiculous realities. This does not mean that architecture should be deprived of the use of ornament, but that its use must be meditated and agreed with what wants to be transmitted. Adolf Loos knew how to read history, take distance inside the Viennese society and recognise that the improper use of ornament, that is, superfluous ornament, had to disappear, as well as every unnecessary element had been disappearing over the years. Architecture must be honest and, in that sense, the modern architect must not accept superfluous ornament. The fight against inequality and against climate change, the emergency on genre perspective, sustainable development and ecological positioning, lead us to the field of ethics. Maybe, in this field is where Loos' deep thought lies and, maybe, in this context, value and ornament importance should be reconsidered permanently.

Prudencia Inés Arnau Orenga

Castellón 1981. Architect from the Architecture University of Valencia. From 2006 to 2011, she was Project Manager for the Valencia studio 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 the 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. inesarnau@outlook.com

arquitectura debe ser honesta y, en ese sentido, el arquitecto moderno no debe aceptar el ornamento superfluo. La lucha contra la desigualdad y contra el cambio climático, la emergencia de la perspectiva de género, el desarrollo sostenible y el posicionamiento ecológico en su conjunto, nos dirigen al terreno de la ética. Tal vez en ese terreno subyace el pensamiento profundo de Loos y, tal vez también en ese contexto, cabe replantear permanentemente el valor y la importancia del ornamento.

Fotografías / Illustrations

FIG. 1: *Café Museum, Elisabethstrasse 6, Viena, Austria. 1899. Vista exterior / Outside view.*

Credit: Anonymous, "Cafe Museum," in Tri-College Omeka Site, Item #202.
Source: <http://triomeka.brynmawr.edu/exhibits/show/coffeehouse-culture/coffee-houses--then--now/item/202>

FIG. 2: *Café Museum, Elisabethstrasse 6, Viena, Austria. 1899. Vista interior / Interior view.*

Credit: Anonymous, "Cafe Museum interior," in Tri-College Omeka Site, Item #279.
Source: <http://triomeka.brynmawr.edu/exhibits/show/coffeehouse-culture/coffee-houses--then--now/item/279>

FIG. 3: *Postsparkasse, Georg-Coch-Platz 2, Viena, Austria. 2014. Vista exterior / Outside view.*

License: Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0
Credit: © Bwag/CC-BY-SA-4.0
Source: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Wien_-_%C3%96sterreichische_Postsparkasse,_Georg-Coch-Platz.JPG

FIG. 4: *Millard House, 645 Prospect Crescent, Pasadena, California, EE. UU. 2008. Vista exterior / Outside view.*

License: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0
Credit: © Los Angeles/CC-BY-SA-3.0
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millard_House,_Pasadena.JPG#filehistory

FIG. 5: *Looshaus, Michaelerplatz 3, Viena, Austria. 2015. Vista exterior / Outside view.*

License: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0
Credit: © Thomas Led/CC-BY-SA-4.0
Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Looshaus_Michaelerplatz.JPG

Notas y referencias bibliográficas

- Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*. Conferencia de 1908. En: *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 de octubre de 1929.
- Adolf Loos, "Ornament und Erziehung." *Wohnungskultur*, n.º 2/3 (1924). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila [Madrid: El Croquis Editorial, 1993].
- "Si, por un lado, somos al fin lo suficientemente posmodernos como para aceptar la contradicción entre estructura y forma, sabemos, por otro, ser aun "modernos" en el rechazo de cualquier "deshonestidad" formal o estructural." Venturi, Robert. "Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato a favor del motivo repetitivo en arquitectura..." en *Venturi, Rauch & Scott Brown* [Barcelona: Gustavo Gili, 1986], 7-17.
- Michael Walzer, *Spheres of Justice. A defense of pluralism and equality* [Basic Books, 1983].
- "This estrangement partly manifests itself in the fact that the refinement of needs and of the means of fulfilling them gives rise to a bestial degeneration and a complete, crude and abstract simplicity of need;" Karl Marx, *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*, trans. by Rodney Livingstone and Gregor Benton (London: Penguin Books, 1975).
- Adolf Loos, "Ornament und Erziehung." *Wohnungskultur*, n.º 2/3 (1924). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila [Madrid: El Croquis Editorial, 1993].
- Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*, trans. by C.H. Evans (London: Art Data, 1995).
- Elisabethstrasse, 6, Viena, Austria. El Café Museum fue radicalmente alterado a principios de los años treinta por el arquitecto Josef Zotti.
- "Era hace doce años: el café Museum en Viena. Los arquitectos lo llamaban el *café nihilismus*. Pero el café Museum existe todavía hoy, mientras que todos los trabajos modernos de ebanistería de los miles restantes han sido lanzados al cuarto de los trastos hace ya mucho tiempo. O bien tienen que avergonzarse de esos trabajos. Y que el café Museum haya tenido más influencia sobre nuestro trabajo de ebanistería de hoy que todos los trabajos anteriores juntos, puede demostrarse con una ojeada al año 1899 de la revista de Múnich *Dekorative Kunst*, donde se reprodujo ese interior -creo que entró por descuido de la redacción. Pero no fueron esas dos reproducciones fotográficas lo que entonces provocó la influencia -permanecieron completamente inadvertidas. Sólo ha tenido influencia la fuerza del ejemplo. Aquella fuerza con la que también los viejos maestros causaron efecto, más rápidamente y más lejos, hasta los más alejados rincones de la tierra, a pesar o, mejor, porque todavía no

Sergio Bruns Banegas

Valencia 1980. Doctor Architect from the Architecture University of Valencia and Master of Science in Advanced Architectural Design from Columbia University, New York. From 2005 to 2010, he led the Valencia studio for 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. sergiobrunsgmail.com

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 Echeverría 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 generation, while directing several PhD candidates, of whom many have already been published. He also serves as External Evaluator of the Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca Italiano. jmlozano@pra.upv.es

Bibliografía / Bibliography

- Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 1974.
- Davies, Stephen. "Is Architecture Art?" In: Mitias, Michael. *Philosophy and Architecture*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1994.
- Gombricht, Ernst. *The sense of order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1979.
- Gravagnuolo, Benedetto. *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*. Translated by C.H. Evans. Milan: Idea Books, 1982.
- Harries, Karsten. *The Broken Frame*. Washington: The Catholic University of America Press, 1989.
- Lloyd Wright, Frank. *Writings and Buildings*. Nueva York: Meridian Books, The World Publishing Company, 1960.
- 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 Editorial, 1993.
- Loos, Adolf. *Ins Leere gesprochen. 1897 - 1900*. Viena: Georg Prachner Verlag, 1987.
- Loos, Adolf. *Trotzdem. 1900-1930*. Viena: Georg Prachner Verlag, 1988.
- Maeterlinck, Maurice, y Ezra Pound, y Georg Trakl, et.al. *Adolf Loos, Zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930*. Viena: Im Verlag der Buchhandlung Richard Lany, 1930.
- Marx, Karl. *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*. Translated by Rodney Livingstone and Gregor Benton. London: Penguin Books, 1975.
- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1860.
- Simmel, Georg. *Untersuchungen über die formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot, 1908.
- Veblen, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York: Macmillan Company, 1899.
- Venturi, Robert. "Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato a favor del motivo repetitivo en arquitectura..." In *Venturi, Rauch & Scott Brown*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- Wagner, Otto. *Die Baukunst unserer Zeit: dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete*. Viena: A. Schroll, 1914.
- Walzer, Michael. *Spheres of Justice. A defense of pluralism and equality*. USA: Basic Books Inc, 1983.
- Zevi, Bruno. *Sapere vedere l'architettura*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1948.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Translated by Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday. Barcelona: Poseidon, 1976.

Notes and bibliography references

- Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*. 1908 Lecture. In: *Cahiers d'aujourd'hui*, 1913; *Frankfurter Zeitung*, 24 October 1929.
- Adolf Loos, "Ornament und Erziehung." *Wohnungskultur*, no. 2/3 (1924). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, trans. by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila [Madrid: El Croquis Editorial, 1993].
- "If, on the one hand, we are finally postmodern enough to accept the contradiction between structure and shape, we know, on the other hand, how to be yet "modern" in the rejection of any formal or structural "dishonesty." [Own translation.] Venturi, Robert. "Diversidad,

- había correo, telégrafos ni periódicos.” Adolf Loos, “Architektur”, *Der Sturm*, [15 de diciembre de 1910]. En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 10 “El sucesor del sillón de madera será el sillón Thonet, al que ya hace treinta y un años calificué de único sillón moderno. Jeanneret [Le Corbusier] también lo ha visto y lo ha propagado en sus construcciones; de todos modos, en un modelo equivocado”. Adolf Loos, “Josef Veillich”, *Frankfurter Zeitung* [21 de marzo de 1929]. En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 11 “Pues, ¿no había acuñado yo una vez la frase: viste moderno quien menos llama la atención?” Ibid.
- 12 Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen,” *Cahiers d’aujourd’hui* [1913]; *Frankfurter Zeitung* [24 de octubre de 1929]. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: En: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 13 Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, SA, 1974).
- 14 “Eso no era industria artística, eso era moda. ¡Moda! ¡Qué palabra más horrorosa! Para un verdadero y justo industrial artístico, como el que yo era entonces, el puro insulto.” Adolf Loos, “Der Silberhof und seine Nachbarschaft,” *Neue Freie Presse* [15 de mayo de 1898]. En: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 15 Como decía Thorstein Veblen, estamos dispuestos a atribuirles valores positivos a aquellos objetos que están de moda. Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002).
- 16 Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen,” *Cahiers d’aujourd’hui* [1913]; *Frankfurter Zeitung* [24 de octubre de 1929]. Conferencia de 1908. Primera edición desconocida. En: En: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 17 Adolf Loos, *Das Andere*, Separata de *Kunst* [15 de octubre de 1903].
- 18 “Usted me escribe una carta larga y resignada de la que voy a reproducir un extracto. Veamos: ‘Si le he comprendido bien, usted quiere acabar con la Sezession e introducir un nuevo estilo. Llevo treinta años de matrimonio. He tenido que amueblar mi casa tres veces. Ya sé lo que usted me va a decir: que ésta es la acertada. Que esta vez es para siempre. Pero eso es lo que me han dicho siempre. Del renaissance alemán, del barroco, del empire. Afortunadamente, hemos superado la Sezession. Pero eso ya me lo conozco.” Adolf Loos, *Das Andere* n°2, Separata de *Kunst* [15 de octubre de 1903]. En: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 19 Georg-Coch-Platz, Viena, Austria.
- 20 “Dass solcherart eine Anzahl neuer künstlerischer Motive entsteht.” Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit* [4. Auflage 1914. Viena: Nachdruck Löcker, 1979].
- 21 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* (Frankfurt am Main, 1860).
- 22 Traducción propia. Frank Lloyd Wright, *Writings and Buildings* (Nueva York: Horizon Press, 1960).
- 23 Michaelerplatz, 3, Viena, Austria.
- 24 Kärntnerstrasse, 33, Viena, Austria.
- 25 Robert Venturi, *Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato a favor del motivo repetitivo en arquitectura*.
- 26 “La ornamentación del objeto de uso es el inicio del arte. El negro papúa cubre todos sus utensilios con ornamentos. La historia de la humanidad nos enseña como el arte busca librarse de su profanación, emancipándose del objeto de uso, del producto industrial.” Adolf Loos, “Die Überflüssigen”, *März*, Heft 15 [3 de agosto de 1908]. En: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 27 Adolf Loos, “Architektur”, *Der Sturm*, [15 de diciembre de 1910]. En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 28 “Mit dem Grade der Überflüssigkeit dessen, was unser Haben uns angliedert, steigt die Freiheit und Fürstlichkeit unseres Seins, weil keine gegebene Struktur, wie sich das Notwendige als solches designiert, ihm irgendein begrenzendes Gesetz auferlegt.” Georg Simmel, *Untersuchungen über die formen der Vergesellschaftung* (Berlin: Duncker & Humblot, 1908).
- 29 Stephen Davies, “Is Architecture Art?” En: Michael Mitias, *Philosophy and Architecture* (Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1994).
- adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato a favor del motivo repetitivo en arquitectura...”, in *Venturi, Rauch & Scott Brown* (Barcelona: Gustavo Gili, 1986), 7-17.
- 4 Michael Walzer, *Spheres of Justice. A defence of pluralism and equality* (Basic Books, 1983).
- 5 “This estrangement partly manifests itself in the fact that the refinement of needs and of the means of fulfilling them gives rise to a bestial degeneration and a complete, crude and abstract simplicity of need;” Karl Marx, *Early writings. Introduced by Lucio Colletti*, trans. by Rodney Livingstone and Gregor Benton (London: Penguin Books, 1975).
- 6 Adolf Loos, “Ornament und Erziehung”. *Wohnungskultur*, no. 2/3 (1924). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 7 Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Theory and Works. Preface by Aldo Rossi*, trans. by C.H. Evans (London: Art Data, 1995).
- 8 Elisabethstrasse, 6, Vienna, Austria. The Café Museum was altered radically at the beginning of the thirties by architect Josef Zotti.
- 9 “It was twelve years ago: Café Museum in Vienna. Architects called it ‘Café Nihilismus’. But Café Museum still exists today, while all the modern furnishings of a thousand others have long since been consigned to the rubbish heap. Or they are ashamed of it. That the Café Museum has had more influence on modern joinery work than all previous projects put together can be proved by a quick glance at the 1899 volume of the Munich magazine *Dekorative Kunst*, where this interior was reproduced, presumably that was a mistake by the editor. But these two photographic illustrations had no influence; at that time, they remained completely ignored. It is only the power of the example that has influence. That power that the influence of the old craftsmen spread faster to the most distant corners of the earth despite or, rather, because there was no postal service, no telegraph, or newspapers.” [Own translation.] Adolf Loos, “Architektur”, *Der Sturm*, [15 December 1910]. In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 10 “The successor to the wooden chair will be the Thonet chair, which I already described as the only modern chair thirty-one years ago. Jeanneret [Le Corbusier] has also seen it and he is propagating it in all his works; anyway, in a wrong model”. [Own translation.] Adolf Loos, “Josef Veillich”, *Frankfurter Zeitung* [21 March 1929]. In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 11 “Had I not said once that modern dress is that which draws the least attention to itself?” [Own translation.] Ibid.
- 12 Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen,” *Cahiers d’aujourd’hui* [1913]; *Frankfurter Zeitung* [24 October 1929]. 1908 Lecture. First edition unknown. In: In: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 13 [Own translation.] Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, SA, 1974).
- 14 “That wasn’t art industry, that was fashion. Fashion! What a terrible word! For a true and fair industrial artistic like me at that moment, that was a pure insult.” [Own translation.] Adolf Loos, “Der Silberhof und seine Nachbarschaft” *Neue Freie Presse* [15 May 1898]. In: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 15 As Thorstein Veblen said, we are willing to assign positive values to those fashionable objects. Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, S.L., 2002).
- 16 Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen,” *Cahiers d’aujourd’hui* [1913]; *Frankfurter Zeitung* [24 October 1929]. 1908 Conference. First edition unknown. In: In: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 17 Adolf Loos, *Das Andere*, Separata de *Kunst* [15 October 1903].
- 18 “You are writing a long and resigned letter from which I will reproduce an extract. Let’s see: ‘If I understood you properly, you want to end up with the Sezession and introduce a new style. I have been married for thirty years. I have had to furnish my house three times. I know what you are going to say: this is the good one. This time is forever. But that is what I have always been told. About the German renaissance, the baroque, the empire. Fortunately, we have left the Sezession behind. But I already know about that.” [Own translation.] Adolf Loos, *Das Andere* no. 2, Separata de *Kunst* [15 October 1903]. In: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- 19 Georg-Coch-Platz, Vienna, Austria.

- ³⁰ Maurice Maeterlinck, Ezra Pound, Georg Trakl, et.al, *Adolf Loos, Zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930* (Wien: Im Verlag der Buchhandlung Richard Lanyi, 1930).
- ³¹ Adolf Loos, "Adolf Loos über Josef Hoffmann," *Das neue Frankfurt* (febrero de 1931). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³² "Mantener rígidamente la escritura de sustantivos con mayúsculas tiene como consecuencia el embrutecimiento de la lengua, abriéndose para los alemanes un abismo profundo entre la palabra escrita y la pronunciada. No pueden pronunciarse letras mayúsculas. Se habla sin pensar en letras mayúsculas." Adolf Loos, *Ins leere Gesprochen* (Paris-Zürich: Éditions Georges Crès, 1921). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³³ "Cuando, entonces, por fin, me tocó la tarea de construir una casa, me dije: una casa puede haber cambiado en su aspecto exterior, al máximo, como el frac. Es decir no mucho. Y vi cómo habían construido los antiguos, y vi cómo se emancipaban de siglo en siglo, de año en año, del ornamento. Por ello yo debía contactar con el sitio donde se había roto la cadena de la evolución del desarrollo. Sabía una cosa: para seguir en la línea del desarrollo, tenía que ser todavía notablemente más simple. Tenía que sustituir los botones dorados por los negros. La casa tiene que ser poco llamativa. Pues, ¿no había acuñado yo una vez la frase: viste moderno quien menos llama la atención?" Adolf Loos, "Architektur," *Der Sturm* (15 de diciembre de 1910). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³⁴ "No teníamos ornamento, y ellos lamentaban que no teníamos estilo. Y copiaron durante tanto tiempo ornamentos desaparecidos hasta encontrarlos ridículos ellos mismos y, cuando ya no pudieron más, crearon nuevos ornamentos... Y por fin se alegran de haber encontrado el estilo del siglo Veinte. Pero el estilo del siglo Veinte no es eso." Ibid.
- ³⁵ Ernst Gombrich, *The sense of order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (Ithaca; New York: Cornell University Press, 1979).
- ³⁶ Adolf Loos, *Mein Haus am Michaelerplatz*, Conferencia (11 de diciembre de 1911). En: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³⁷ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* (Barcelona: Poseidon, 1998).
- ³⁸ Karsten Harries, *The Broken Frame* (Washington: The Catholic University of America Press, 1989).
- ²⁰ "Dass solcherart eine Anzahl neuer künstlerischer Motive entsteht." Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit* (4. Auflage 1914, Vienna: Nachdruck Löcker, 1979).
- ²¹ Gottfried Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* (Frankfurt am Main, 1860).
- ²² Frank Lloyd Wright, *Writings and Buildings* (New York: Horizon Press, 1960).
- ²³ Michaelerplatz, 3, Vienna, Austria.
- ²⁴ Kärntnerstrasse, 33, Vienna, Austria.
- ²⁵ [Own translation.] Robert Venturi, *Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato a favor del motivo repetitivo en arquitectura*.
- ²⁶ "Ornamentation of useful objects is the origin of art. The black Papuan covers all his tools with ornament. The history of humankind teaches us how art tries to escape from its profanation, becoming independent from the useful object, of the industrial product." [Own translation.] Adolf Loos, "Die Überflüssigen," *März*, Heft 15 (3 August 1908). In: Adolf Loos, *Escritos I. 1897/1909*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ²⁷ [Own translation.] Adolf Loos, "Architektur," *Der Sturm*, (15 December 1910). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ²⁸ "Mit dem Grade der Überflüssigkeit dessen, was unser Haben uns angliedert, steigt die Freiheit und Fürstlichkeit unseres Seins, weil keine gegebene Struktur, wie sich das Notwendige als solches designiert, ihm irgendein begrenzendes Gesetz auferlegt." Georg Simmel, *Untersuchungen über die formen der Vergesellschaftung* (Berlin: Duncker & Humblot, 1908).
- ²⁹ Stephen Davies, "Is Architecture Art?" In: Michael Mitias, *Philosophy and Architecture* (Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1994).
- ³⁰ [Own translation.] Maurice Maeterlinck, Ezra Pound, Georg Trakl, et.al, *Adolf Loos, Zum 60. Geburtstag am 10. Dezember 1930* (Wien: Im Verlag der Buchhandlung Richard Lanyi, 1930).
- ³¹ [Own translation.] Adolf Loos, "Adolf Loos über Josef Hoffmann," *Das neue Frankfurt* (February 1931). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³² "Keeping the writing of nouns in capital letter results, as a consequence, in the brutalization of language, which opens a deep abyss for Germans between written and spoken word. We cannot speak capital letters. We speak without thinking about capital letters." [Own translation.] Adolf Loos, *Ins leere Gesprochen* (Paris-Zürich: Éditions Georges Crès, 1921). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³³ "When, finally, I was given the task of building a house, I said to myself: a house can only have changed its external appearance, as much as a dress-coat. That is to say, not much. And then I saw how our ancestors built, and I saw how they had become independent from ornament, century by century, year by year. So, I had to go back where the development's evolution chain had broken. I knew one thing: to continue the line of this development, I had to be significantly simpler. I had to replace the golden buttons by black ones. The house had to be less striking. So, had I not said once that modern dress is that which draws the least attention to itself?" [Own translation.] Adolf Loos, "Architektur," *Der Sturm* (15 December 1910). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³⁴ "We did not have ornament, and they regretted that we did not have any style. And they copied disappeared ornaments for so long until they found them ridiculous and, when they could not stand it anymore, they created new ornaments... And finally, they are happy to have found the twentieth century's style. But the twentieth century's style is not that." [Own translation.] Ibid.
- ³⁵ Ernst Gombrich, *The sense of order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (Ithaca; New York: Cornell University Press, 1979).
- ³⁶ [Own translation.] Adolf Loos, *Mein Haus am Michaelerplatz*, Conference (11 December 1911). In: Adolf Loos, *Escritos II. 1910/1932*, Translated by Alberto Estévez, Josep Quetglas, Miquel Vila (Madrid: El Croquis Editorial, 1993).
- ³⁷ [Own translation.] Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* (Barcelona: Poseidón, 1998).
- ³⁸ Karsten Harries, *The Broken Frame* (Washington: The Catholic University of America Press, 1989).