



ARQ

ISSN: 0716-0852

revista.arq@gmail.com

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Crispiani Enríquez, Alejandro
Adolf Loos: contra el proyecto
ARQ, núm. 48, julio, 2001, pp. 38-41
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37504816>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Alejandro Crispiani Enríquez

Adolf Loos: contra el proyecto¹

Pocas figuras de la arquitectura contemporánea han permanecido tan irreductibles como Adolf Loos a cualquier intento de asimilación a las líneas principales de ésta. Cuando se considera la totalidad de su producción teórica, que no consta propiamente de ningún libro sino de algunos ensayos, en su mayoría célebres pero esporádicos, y de una infinidad de artículos y conferencias aparecidos en los más diversos medios periodísticos, aparece con nitidez hasta qué punto las formulaciones de Loos fueron ajena y en gran medida contrapuestas, por ejemplo, a los postulados formativos de la arquitectura moderna haciendo incomprendible su papel de precursor. En tal sentido, lo que resalta como más evidente es su frontal rechazo, expresado en comentarios como agujones, de las intenciones y del mundo de valores de las vanguardias históricas y de algunos de sus principales representantes. Pero aún aquella crítica que, como la *Tendenza italiana* con Aldo Rossi a la cabeza, ha considerado esta alienación de Loos al ideario de la arquitectura moderna y ha hecho de ella, casi podría pensarse, su gran atractivo, no ha podido evitar una cierta incomodidad frente al pensamiento del arquitecto vienes. Incomodidad en gran medida cultivada por él, pero no por ello menos efectiva.

Parte de esta incomodidad, entiendo, se debe al constante desmontaje y anulación de una categoría central para la arquitectura moderna: la idea de proyecto, en todas las acepciones que ésta palabra tiene dentro del campo de la arquitectura. Efectivamente, a lo largo de toda su producción escrita y cualquiera sea su interlocutor, Loos realiza una operación que va a llevar hasta sus últimas consecuencias su intención de concebir a la arquitectura y al diseño moderno extirpando de ellos casi por completo toda noción de proyecto. Esta crítica radical a la idea de proyecto no reconoce en su obra una formulación precisa, no se encuentra desarrollada en su especificidad, sino que su eficacia reside justamente en su punzante dispersión, apareciendo y reapareciendo en sus escritos una y otra vez, desplegándose en múltiples facetas.

Cultura versus proyecto

Cultura versus proyecto
La crítica de Loos a la idea de proyecto se inscribe, en principio, dentro de uno de los temas

Notas: 1 Trabajo presentado en el seminario "El diseño y las encrucijadas de la modernidad", Escuela de Diseño, Universidad Diego Portales, enero del 2000.

² Adolf Loos: "Arquitectura" (1910), op. cit., pág. 24.

³ Adolf Loos: "Arquitectura" (1910), op. cit., pág. 24.

4 Ibidem.

5 La crítica a las vanguardias en Loos adquiere principalmente la forma del comentario mordaz, eficazmente distribuido en su producción de los años veinte. Puede verse, entre otros artículos suyos, "Adolf Loos sobre Josef Hoffmann" (1931), op. cit. pág. 282; "La supresión de los muebles" (1931), op. cit. pág. 195; "Joseph Veillich" (1929), op. cit. pág. 264.

7 En las propias palabras de Loos: "Hace veintisiete años afirmaba yo que, con el progreso de la humanidad, el ornamento desaparecería de los objetos de uso, un progreso que avanzó 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". En: "Ornamento y educación" (1924), op. cit., pág. 217.

8 M áng
introd
Ed.
9 Ib
10 Ib
pág.

desarrollo y sin duda “razones encauzadas por ningún acierto” “corriente perfectamente recta de la que habla Loos³ es demasiado para poder ser modificada o su interior. Se puede prever una cultura pero ninguna acción puede modificar su rumbo. Justamente desenrolle “sin mirar hacia atrás”, es en lo sustancial, en el presente, con lo concreto, lo contingente. Es por eso que cualquier noción de “proyecto” en términos de acción genera una cultura. Aunque nunca se plantea la posibilidad de previsión y sobre el futuro que supone implicaría una demora y un desarrollo.

En este punto es necesaria la premisa del pensamiento de Loos, que abarca al arte sino que se le considera simplemente separada de él. Algunas veces, la cultura, para ser conocida, es necesario, aunque no es necesario, hacer referencia a lo que establece. El arte, para Loos, es contraria a la cultura, que trae consigo en su seno. Sería una fuerza que intentaría sacudir los fundamentos de la cultura, fundamentalmente conservadores de la cultura, introduciendo valores que la misma no puede asimilar en el futuro. Esta oposición de valores futuros que podrían ser producto de la individualidad absoluta y aislada, dotada del don de la creación, en medida los postulados de la cultura. Para Loos, el genio, para Loos, crea esto que proponerlo, inocentemente, en relación a Turner, el genio es la meta cuando no se propone romper la cultura, simplemente no pue-
dirige al futuro, oponiéndose a la cultura, que constituye

porción del quehacer humano escapa al ámbito de la cultura, aquella que tiene que ver justamente con lo que escapa a la contingencia y a lo concreto de la vida cotidiana: las construcciones que celebran valores que exceden al presente, básicamente la arquitectura funeraria y los monumentos, los hechos físicos en los que encarnan los valores cívicos y religiosos de una sociedad y su idea de la muerte. Como es bien sabido, éstos entrarían para Loos en la esfera del arte, constituyendo el único segmento de la actividad constructiva del hombre del que se podría hablar con propiedad de Arquitectura. El resto es cultura, no arquitectura⁴.

El proyecto moderno o la apariencia de lo nuevo

Como parte de la cultura, entonces, todo lo relacionado con la edificación y la producción de objetos de uso no puede ser sometido a un proyecto, por más que éste se presente en nombre de lo moderno. De ahí su rechazo a todos los movimientos modernistas en el ámbito de la arquitectura: en un primer momento a la Secesión y los Talleres Estatales Vieneses, posteriormente, a todas las vanguardias de los años veinte: el purismo francés, la Escuela Bauhaus, la Nueva Objetividad, el Constructivismo ruso⁵. Todas estas corrientes tuvieron entre sus objetivos implantar una nueva forma de hacer y de construir, basada en principios estéticos o técnicos que suponían una fractura con el presente y una proyección hacia el futuro.

Pero para Loos no es posible inventar lo nuevo. Lo nuevo sólo puede irse produciendo dentro de una determinada tradición, dentro de un determinado rumbo marcado de manera natural por la cultura. Nadie debe proponerse crear algo nuevo en lo que a los objetos del hombre se refiere. La novedad surgirá espontáneamente donde las necesidades la llamen a actuar y donde las condiciones de la cultura sean las propicias para aceptar y desarrollar esa novedad dentro de una cadena constante. Un pequeño, infinitesimal cambio en esta cadena, puede tener consecuencias más profundas que cualquier intento, por impresionante que sea, de actuar desde fuera de ella. Como lo señala el mismo Loos: “*Es bien sabido que todas las frenéticas elucubraciones sobre la manera de vivir; en cualquier país, no han logrado mover al perro del calor de la estufa, que todo el tráfico de Asociaciones, Escuelas, Profesorados, periódicos y exhibiciones no han logrado dar a luz nada nuevo*”⁶.

Lo moderno consiste justamente en saber detectar con precisión dónde y cómo se produce lo nuevo, en esperar que se desarrolle “naturalmente” y según su propia lógica. Por ejemplo, lo verdaderamente nuevo del siglo XIX en relación con el espacio doméstico son los nuevos avances técnicos, la luz eléctrica, los sistemas de cañerías, la calefacción, etc. Ahora bien, sería inútil forzar su imposición inventando una

más lenta o más rápida, pero en realidad el margen es estrecho, su evolución es irreversible e incontenible.

En consecuencia, lo que la cultura ha dejado atrás no podría revivirse, como tampoco sería posible matar prematuramente lo que sabemos que va a morir de todas formas en términos de fenómenos culturales. Tal es el caso, por ejemplo, del ornamento. En su famoso ensayo “Ornamento y delito”, escrito en 1908 y publicado en 1913, Loos denuncia al ornamento como una práctica cultural permitida, que ya no estaría “orgánicamente vinculado” a la cultura propia del siglo XIX y que sería, por lo tanto, una perdida y un despilfarro de trabajo humano, condenando a quienes lo exigieran en cualquier ámbito de la producción material como inmorales. Cuando en los años veinte las vanguardias arquitectónicas asumen esta posición y postulan la supresión radical, programática y voluntaria de todo ornamento, Loos reacciona negativamente contra ellas y en especial contra este intento. Contradicidiéndose en algún grado, pero sólo en algún grado, con su posición anterior, sus argumentos contra los puristas modernos son que no es posible eliminar al ornamento por la sola decisión de un grupo de personas, arquitectos o no. Su desaparición tiene que ser tan espontánea como su aparición; agotadas las fuerzas culturales que le dieron origen, y sólo en ese momento, desaparecerá. Es posible exponer su improductividad presente, pero forzar su desaparición es igualmente improductivo. A lo que se opone Loos es que al ornamento, entendido como una intrusión del arte dentro del campo de la cultura que resultaría insoportable para el hombre moderno, se lo combatía en nombre de otra operación estética, basada en este caso en la supresión del ornamento, como es la propugnada por la Bauhaus o los puristas franceses⁷. La abstracción moderna no sería, por lo tanto, para Loos, distinta del ornamento histórico. Ambas implican una intromisión de carácter artístico en la vida, ambas atentan contra la cultura. La diferencia es que la segunda, justamente, se hace en nombre de lo moderno y se funda en una idea de proyecto, vale decir, de radical transformación del presente con los ojos puestos en el futuro.

Como ya se ha visto, esto supondría, en la lógica de pensamiento de Loos, una contradicción: no se puede ser moderno desentendiéndose del presente y de la cadena de acontecimientos que llevaron hacia él. Para Loos, la idea misma de un “proyecto moderno” resulta inviable; no es posible postular un proyecto, sea cual fuere su envergadura, y ser moderno a la vez. Lo moderno no puede ser impuesto. Existe una tradición, vale decir, una cadena de graduales pero decisivos progresos y existe una situación moderna. De la adecuada y natural simbiosis entre ellas surgirá la arquitectura como parte de una cultura. No

de finales del siglo XIX, momento la Secesión y el Werkbund, los Talleres o las teorías de Henri Van de Velde, las vanguardias arquitectónicas, el perro del calor de la estufa, lo que conseguirían, pese a su impacto, esencialmente nuevo, sin embargo, lo nuevo. El proyecto de las vanguardias arrastraría otro fatal atentado contra la cultura, en el que ya habrían incurado las finiseculares: su aspiración a una programática conquista del mundo, vinculadas al entorno físico y al hombre contemporáneo, justamente, de todo el espacio y la desprendería de los posibles de lo moderno”, guiado ya no por los modernismos del siglo XIX, sino por un dogma técnico-productivo que esencialmente es un acto de incultura. Así lo señalado Massimo Cacciari: “*concibe al espacio como una superficie, una pura ausencia, una carencia, una potencialidad a disposición de la ciencia y el científico. Precisamente este concepto es el que define la propia del Arkitekt: el espacio es una superficie que medir-delimitar, es una superficie que define las propias formas nuevas*”. La idea del “proyecto” está, en efecto, en las cualidades y a disposición de la cultura. Está también cerrado a la cultura, que busca, en última instancia, la realización. Contrariamente, para Loos, el espacio es por excelencia un lugar para los objetos de la más variada naturaleza, una colección de cosas, y a menudo heterogéneas, dentro de un marco arquitectónico determinado. Como ha dicho Loos, el espacio es definido por la “copresencia de la arquitectura”⁸. Es un espacio incompleto, abierto a los cambios, a los pequeños cambios de la cultura moderna. Como él mismo dice: “*el espacio es un pedazo de la vida sensible, es un espacio loosiano*”, entonces, el espacio se cristaliza en un ordenamiento que responde a una unidad, la propia Unidad que no puede ser comprendida ni por los artistas ni por los técnicos. En este punto se pone de manifiesto la visión de Loos, el de lo natural, que es la gran parte de la teoría de la cultura del siglo XIX, especialmente al final del mismo. Loos posiblemente no produce o construye *corrientes* como la Naturaleza crea las corrientes, pero produce o construye *corrientes* como la Naturaleza crea las corrientes. Los objetos y las construcciones

11 Ver Adolf Loos: "Arquitectura", op. cit., pág. 23.

12 Ver Adolf Loos "Directrices para una institución de arte" (1919), op. cit., pág. 110 y "Ornamento y Educación" (1924), op. cit., pág. 214.

13 Ver Aldo Rossi: "The architecture of Adolf Loos", prefacio a Benedetto Gravagnuolo: *Adolf Loos*, Rizzoli, New York, 1988.

un orden previo, desplegándose cada una de acuerdo a una determinada necesidad interna y externa, respondiendo cada una a sus propios tiempos y durando lo que dura su materia. El orden del entorno del hombre debe ser un reflejo del orden natural. En el ensayo "Arquitectura" expone claramente esta idea: un entorno natural cualquiera, un lago rodeado de montañas, no se ve alterado por la presencia de la obra del hombre. Ni una construcción como las casas de los campesinos, ni un hecho técnico como un puente, ni un artefacto como un barco, producen en él ninguna perturbación. Son productos "naturales" de una cultura y entran en sintonía con la obra de la Naturaleza. Sólo la casa *proyectada* por el arquitecto, según Loos, rompe esta armonía y escapa a la cultura y a la naturaleza¹¹.

El espacio *loosiano* quiere ser como un paisaje del que se excluya cualquier objeto nacido de un proyecto. Como los grandes hechos geográficos, el marco estable de la arquitectura tendría como finalidad darle una armónica acogida a los dispares productos del trabajo humano, cada uno surgido de una irremediable necesidad, siguiendo su propia lógica de constitución y sus ritmos de perduración. Por eso es que el espacio habitable tiene que hacer presente la diversidad de saberes y oficios humanos, en ella encuentra su naturalidad, su sentido estético profundo. En los términos del pensamiento de Loos, es terriblemente mezquino y empobecedor postular que todos los objetos, los artefactos y los elementos arquitectónicos de un espacio habitable puedan ser creados por una sola persona o siguiendo un único principio en la producción de los distintos objetos.

A lo largo de sus escritos, Loos no sólo se refiere, en este punto, a los intentos de la Secesión vienesa y los otros modernismos de fin de siglo XIX por hacer de la arquitectura una "obra de arte total", sino también a las distintas escuelas alemanas vinculadas al área de la producción, como el Deutscher Werkbund o la Bauhaus. En estos casos no se trataría de hacer artísticos los objetos de uso, sino de buscar un conjunto de normas referidas a la economía de los materiales, la funcionalidad, la simplicidad formal, la corrección técnica, etc., a ser impuestas a toda la producción. También esto es un error para Loos. También estos intentos buscarían el dominio o

la forma, que son inocentes y que no intentan inventarla, son los encargados, en su diversidad y multiplicidad, de producir la forma moderna, que en realidad no es más que una actualización de una forma ya trabajada por la tradición.

En este contexto de ideas, la arquitectura es, o debería ser, para Loos, como un oficio más, sin prerrogativas sobre los otros. Como bien ha señalado Aldo Rossi¹³ la lógica del pensamiento *loosiano* termina por quitarle a la arquitectura su status de profesión, para regenerarla en el fértil suelo de los oficios. Así como el fontanero no interfiere con el ebanista, de la misma manera la arquitectura tampoco debería interferir con los restantes oficios, sino que debería buscar cuidadosamente su propia especificidad y convertirse en oficio. Por esto Loos rechaza el título de arquitecto y prefiere llamarse, simplemente, Baumeister, maestro constructor. El maestro constructor no crea sino que repite o innova mínimamente sobre lo que recibe de la tradición; no tiene una teoría sobre cómo debe ser la casa, pero conoce a su cliente; sabe pensar en términos de espacio pero no sabe dibujar; piensa primero en los materiales y luego en la forma; no puede proponer nuevas formas de vida, solamente aplicar los nuevos avances técnicos donde sean absolutamente necesarios; ama las formas simples pero no profesa la simplicidad; puede incluso colocar ornamentos si su cliente así se lo exige. Trabaja inocentemente, no forma parte de ningún proyecto. Como cualquier oficio. La imbricación de la arquitectura, considerada como oficio, con los otros saberes y prácticas que intervienen en la construcción del entorno humano se vuelve, justamente, natural. Al volverse oficio la arquitectura se naturaliza, se vincula orgánicamente con las restantes fuerzas de la cultura, sus tiempos y sus productos: los automóviles, los zapatos, las estufas y los saleros del hombre moderno. Se restablece de esta forma la armonía de la cultura.

Escritura, materia

Oficio, naturaleza, cultura: cada una de estas categorías se apoya, para Loos, la una en la otra. La manifestación más característica de esta concordia sería la unidad del entorno físico humano. La idea de proyecto, entendido como programa, como acción transformadora con

ciones. Contra esta noción de oficio, como ya hemos visto, Loos considera que el oficio que desagregaría al profesional de su propia obra construida es la ejemplificación. Pero también se opone Loos a la idea de que el oficio sea la realización de las llamadas "técnicas del proyecto". En su lugar, en sí de idear una construcción, se cristalizado dentro la profesión, se centra en las artes aplicadas durante el Renacimiento: el dibujo. Efectivamente, el dibujo como forma de ideación, como resultado de un estudio y como técnica que representa la autonomía y una destreza personal. Para Loos una distancia demasiado grande entre lo que se representa y lo que se hace es la que existe en el presente (el dibujo mismo) y en la obra de arquitectura). El dibujo tiene que prefigurar adecuadamente las necesidades de una obra de arquitectura y las impondría, por lo tanto, con las cualidades (las del dibujo), que permiten representar la obra en cuanto técnica, pero que no son la cosa misma.

La creación de obras de arquitectura se basa en la idea de que el oficio se realiza básicamente con el dominio de la materia que se trabaja. Ni la materia ni el espacio son cosas cognoscibles, en su especificidad y concreta, por medio del dibujo. Solo el dibujo de Loos, sólo permite figurar la relación entre la materia y la forma y de la materia. Y la figura es un conjunto de líneas y colores que responde, debido a ello, a otra cosa que no son los del objeto en sí. Podría decirse que para Loos el dibujo, parte, no es nunca lo suficiente, porque como para expresar una idea, no interfiere en uno u otro grado de forma a asumir por esa idea. El dibujo es demasiado abstracto con respecto a la materia con la que se va a construir la obra, o se va a producir el objeto. La materia y el material son siempre traicioneros, o más radicalmente, el dibujo es la negación de su propia naturaleza, a la que

¹⁴ "Yo no necesito dibujar mis proyectos. Una buena arquitectura que debía ser construida puede ser escrita. El Partenón puede ser escrito". Adolf Loos: "Acerca del ahorro" (1924), op. cit., pág. 208.

¹⁵ Ver Adolf Loos: "La colonia moderna" (1927), op. cit., pág. 230.

¹⁶ Adolf Loos: "Hands off!" (1917), op. cit., pág. 87.

¹⁷ Ibidem, pág. 207.

¿Cuáles serían para Loos las herramientas alternativas al dibujo como instancia de ideación previa?

En términos generales, se desprenden de sus artículos dos vías posibles de acción. Ellas serían la palabra escrita y la identificación con la materia. Para Loos, una obra de arquitectura que no puede describirse con palabras no es una obra de arquitectura¹⁴. Los interiores de Ollbrich, por ejemplo, no pueden ser contados, no es posible ponerlos en palabras y que esto dé como resultado un discurso coherente o razonable, porque sólo serían el producto de un dibujo, de un conjunto de intenciones que sólo tienen razón de ser sobre el plano, pero que pierden su sentido en la realidad. Si existe una idea que determina verdaderamente la razón de ser de un objeto o de una construcción, esta construcción o este objeto tienen que poder ser puestos en palabras razonables. La lengua sería un instrumento más fiel para idear los objetos de la cultura que el dibujo, demasiado cercano a las prácticas artísticas. Se trata, sin duda, de una proposición con un fin claramente provocativo, pero que da una clave decisiva para comprender gran parte de la producción de arquitectura de Loos. Su proyecto para el edificio del Chicago Tribune, por ejemplo, no podría comprenderse, ni haber sido pensado, sin esta premisa. Que Loos intentara, en algunos casos, llevarla hasta sus últimas consecuencias, lo demuestra su presentación a la exposición Weissenhof en Stuttgart de 1927, uno de los hitos de la arquitectura moderna dedicado a la vivienda colectiva, a la que envía un proyecto para una colonia agrícola¹⁵. Exceptuando unos croquis casi infantiles, Loos confía para dar a conocer su proyecto sólo en la palabra, en la minuciosa descripción y explicación de cada una de las partes de su vivienda, de las futuras acciones de sus habitantes y de las consecuencias que este nuevo hábitat tendría para ellos. No suministra ninguna imagen. Sólo palabras. Lo moderno, parece decir su presentación, es sólo lo que puede ser descrito. La segunda herramienta de ideación y de prefiguración que surge del pensamiento de Loos es el conocimiento vital, si cabe la contradicción, de la materia. No se trata, como postulaba la escuela Bauhaus, de conocer la materia a partir de la experimentación, sino de identificarse con ella por medio del trabajo concreto, de saber

años, doce horas diarias en el gremio. No es maravilla que vea el mundo diferente del pintor. Cuando una parte de la vida se pasa trabajando sólo en la piedra, se empieza a pensar pétreamente y a ver pétreamente. El hombre desarrolla un ojo pétreo, que vuelve las cosas de piedra. Al hombre se le ha vuelto una mano de piedra, una mano que lo convierte todo en piedra"¹⁶. Por eso, los oficios, al dividirse según las materias originarias con las que trabajan, terminarán por introducir el orden natural dentro de la cultura y de la sociedad. Al identificarse con el material, quien lo trabaja actúa con él como lo haría la Naturaleza, la forma que produce con él sería análoga a la forma natural. Por eso Loos habla del "soplo de la naturalidad" que evidencian los buenos objetos. Volver a la materia es volver a conectar la cultura con la naturaleza. Según sus propias palabras, "la materia debe ser deificada de nuevo. Los materiales son sustancias misteriosas. Debemos asombrarnos de que algo así exista"¹⁷.

La vida de la arquitectura

Existe una doble operación en el pensamiento de Loos. En primera instancia, separar, identificar lo esencialmente distinto, disolver las falsas similitudes. Esto se logra a partir del retorno a la materia, o más precisamente a las múltiples materias. Sobre cada una de éstas se establece una especie de cadena continua de trabajo humano análogo al hacer natural, en las que se fundan los oficios. Este conjunto de corrientes de trabajo no acepta la imposición de ningún proyecto empujado sólo por la voluntad de un grupo de personas, que lo detenga, ni en nombre del arte (como la Secesión), ni en nombre de los valores del pueblo (como el diseño y la arquitectura vernáculos), ni en nombre de lo técnico funcional (como algunas de las vanguardias históricas en el campo de la arquitectura). Esta separación garantiza-ría el orden de la cultura, su unidad y su modernidad.

Pero también puedan señalarse fenómenos comunes a todas estas corrientes de trabajo. La técnica, correctamente comprendida, separada principalmente de la categoría de lo nuevo como se da en el arte y de toda intencionalidad artística, sería uno de estos fenómenos. El ornamento, en su momento, habría sido otro. Estos fenómenos son producto de la cultura en su conjunto y están sujetos a los cambios que se producen en ella.

como aparece explicado en la producción de Loos y en su libro "Ornamento y delito". Loos habría sentido la importancia de diferenciar sus productos. El ornamento sería justamente la distinción, que convertiría su trabajo en un remo. El tatuaje permitiría al hombre separarse de la tierra por arrastre su propia cultura. El ornamento permitiría la transformación del lo artificial de lo natural. Un trabajo realizado por fuerzas ajenas a la cultura en el hombre esta capacidad de hacerse connatural a la cultura, la necesidad cultural de la cultura caducado. Sería insignificante el hombre con la realidad. La cultura que como práctica va a ser completamente o que tiene significados culturales muy diferentes en sus trabajos finales una vez que el ornamento en el mundo es una pequeña felicidad destrucción del trabajo constructivo del mundo. No debería llamarse ornamento otra palabra. En este punto, la pregunta de Loos conduce resueltamente a los primeros años del siglo XX, cuando también resultó inevitable la transformación en los años setenta: ¿qué había cambiado? ¿También uno de estos fenómenos habrá cumplido su ciclo? La cultura moderna, de la cual el ornamento cumplió el ciclo de las culturas primitivas? Pensar el fin de estos términos no implica la negación de construirse viviendas, oficinas para las corporaciones, líneas; ni que dejará de ser determinado conocimiento, sino que su sentido y su función en la cultura moderna se han transformado drásticamente, un edificio ya no es un edificio y el universo como pudo ser en el Renacimiento y lo edificio es un instrumento de conocimiento de la realidad que fue en definitiva, hacia esta arquitectura.