

Tesis de título

Trabajar en uno mismo.

La Casa Wittgenstein: Un manifiesto del correcto habitar.

Gabriel Fuenzalida Fernández

Profesor guía: Mauricio Baros T.



”No me interesa erigir un edificio, sino representarme a mi mismo los fundamentos de toda edificación posible”

Ludwig Wittgenstein
1930

Índice general

1. Introducción	7
2. El quiebre entre el arte y la arquitectura	19
2.1. La crítica loosiana al eclecticismo histórico	25
3. La Casa de la hermana de Wittgenstein	41
3.1. Una infusión moral	48
3.2. Hacia el monumento Wittgensteniano	53
3.3. El sentido histórico de la casa.	61
4. Conclusiones	67

Índice de figuras

1.1.	Casa Wittgenstein. <i>Fuente: rosfile.wordpress.com</i>	8
1.2.	Casa Wittgenstein, Fotografías interiores.. <i>Fuente: pinterest.com</i>	13
1.3.	Libros publicados sobre la Casa.. <i>Fuente: Amazon.com</i>	14
2.1.	Plano de la Ringstrasse. Se puede ver al norte como el anillo no cierra el oeste debido al cruce del río Danubio.. <i>Fuente:gehlpeople.com</i>	20
2.2.	Vista general de la Ringstrasse en el año 2016. <i>Fuente:wien.info</i> . . .	21
2.3.	Primeras reformas de Haussmann en París entre los años 1855 y 1889. <i>Fuente:reddit.com</i>	22
2.4.	Quai des Orfevres y Pont Saint-Michel antes y después de las refor- mas de Haussmann. <i>Fuente:lefigaro.fr</i>	23
2.5.	Edificio de la Ópera estatal de Viena. <i>Fuente:wien.info</i>	24
3.1.	Salón musical del Palais Wittgenstein <i>Fuente:Wikimedia commons</i> .	43
3.2.	Hijos de la familia Wittgenstein. De derecha a izquierda: Leopoldine, Paul, Hermine, Margaret y Ludwig. <i>Fuente:bom.org.uk</i>	44
3.3.	Detalle del retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein de Gus- tav Klimt. <i>Fuente:wikipedia.org</i>	46
3.4.	Planta de la casa en 1926, firmado por Wittgenstein y Engelmann. <i>Fuente:wikipedia.org</i>	48
3.5.	Casa vista desde el exterior. <i>Fuente:wikipedia.org</i>	49
4.1.	Vista aérea de la Wittgensteinhaus. <i>Fuente:pinterest.com</i>	68

- 4.2. Esquema de relaciones proporcionales entre los espacios de la casa. *Fuente: Juan López-Arquillo, «Proyectar la verdad: La Casa Wittgenstein» (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2012), 368.* 70
- 4.3. Corte de la Casa de Tristan Tzara. Arquitecto: Adolf Loos. *Fuente: pinterest.com* 72

Introducción

Las concepciones tradicionales de la historiografía de la arquitectura nos permiten entender que de cierta forma, este proceso histórico puede ser predicho. Sin embargo, ante la luz de elementos tan característicos como la Modernidad y la actual condición hiperinformática de la arquitectura, no podemos sino rehusar esta creencia. Todos los días nos encontramos con pequeñas piezas de la historia que no conocíamos, y redescubrimos nuevos sentidos en las que ya conocíamos mediante la interdisciplinaredad que trajo consigo la revolución informática del siglo XX. No es de extrañar, entonces, que nazca una curiosidad natural sobre ciertos objetos en la historia que representan este intersticio entre las disciplinas.

El título de esta tesis nace debido a que busca estudiar la Casa Wittgenstein (figura 1), como elemento representativo de las discusiones modernas que se originaron a comienzos del siglo XX entre la arquitectura, la cultura y la filosofía.

Esta casa es obra del filósofo Ludwig Wittgenstein y el arquitecto - discípulo de Adolf Loos- Paul Engelmann, y fue proyectada entre los años 1926 y 1928, en un momento intermedio del desarrollo intelectual de Wittgenstein. Había, hacía algunos años, finalizado su primera obra, el *Tractatus Logico-philosophicus*, donde establece una visión de mun-



Figura 1.1: Casa Wittgenstein. *Fuente: rosfile.wordpress.com*

do estructural y alienante de cualquier elemento metafísico, y con este estudio, según él, había "solucionado, en esencia, los problemas."¹ No tenía como imaginar el cambio que generaría el proyecto de la Casa en su vida, pues antes de comenzar lo buscaba una vida ascética, alejada de cualquier pretensión material y por sobre todo de lo que había enunciado en el *Tractatus*, mientras que cuando terminó el proyecto, volvió a Cambridge a una vida académica, desarrollando dos publicaciones de carácter mucho más laxo que el primero, sus *Cuadernos azul y marrón* y las póstumamente publicadas *Investigaciones filosóficas*.

Así, el principal objetivo de esta investigación será *localizar* el proyecto de arquitectura de la Casa dentro del corpus filosófico y la biografía de Wittgenstein, en un intento de *comprender* algunos elementos teóricos que Wittgenstein, por las propias reglas de su *Tractatus* estaba incapaci-

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus* (1979); 6

tado para incluir, además de *entender* las bases conceptuales del lenguaje arquitectónico *protorracionalista* empleado por Wittgenstein para lo que considero es uno más de sus proyectos filosóficos además de un proyecto arquitectónico.

La idea de proyecto arquitectónico como un campo de ampliación de la realidad ² permite desde el principio aterrizar el centro del estudio en el enfrentamiento característico entre razón humana (lenguaje) y materia que define la idea de proyecto de arquitectura, siguiendo una línea de desarrollo desde el siglo XIII.

Es posible, gracias a esta idea, entender la historia de la arquitectura como un proceso donde la idea de proyecto marca las tendencias históricas: durante el siglo XIII, intentó dar un lenguaje material a los elementos que no existen en el mundo natural, comenzando a edificar, en cierto sentido el hábitat cultural humano. Así, este proyecto es metafísico, hasta el punto en que domina la relación intrínseca entre palabra y materia. Esto comienza a ocurrir en el siglo XV, donde la noción comienza a orientarse a la adaptación cultural, y desde el siglo XVI, se comienzan a estudiar las capacidades plásticas que posee esta materialización de la cultura, constituyendo la serie de reglas, o *estilos* y configurando lo que se conoce como el *ancient regime*. Este último elemento colapsó en el siglo XX tras la introducción de problemas de carácter social y urbano a la complejidad del proyecto de arquitectura, y la idea de proyecto comienza a tomar por fin una noción política en los sentidos contemporáneos, debido a que aterriza los problemas a resolver de la arquitectura a los problemas encasilladamente humanos.³

2. López-Arquillo realizó una tesis doctoral (Juan López-Arquillo, «Proyectar la verdad: La Casa Wittgenstein» (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2012), 368) sobre esto, sin embargo comienza su análisis desde un punto de vista diametralmente opuesto al de este proyecto. A diferencia de este autor, partiré desde la base de que es imposible una traducción directa entre palabra y elemento construido, por lo cual la tarea de encontrar los postulados, a nivel directo del *Tractatus Logico-Philosophicus* en la Casa Wittgenstein no será considerada.

3. Aquí es necesario establecer la aclaración de qué es lo encasilladamente humano. Para Wittgenstein, la capacidad de figurar el mundo a través del lenguaje como regla principal del comportamiento de la razón establece también que los elementos metafísicos, o no representables a través del lenguaje queden fuera de la discusión. Si consideramos esto como lo humano, es posible entender, desde Arendt, cómo el problema arquitectónico comenzó a ser político, eliminando de su discurso las preten-

Es en este punto histórico donde Ludwig Wittgenstein diseña y construye, entre los años 1928 y 1929 una Mansión residencial para su hermana Margaret Stonborough-Wittgenstein. Este objeto construido, que más que cosa puede ser leído como una representación material de un modo de pensamiento, se presenta como objeto de estudio para una tesis de arquitectura principalmente porque cumple con dos requisitos académicos básicos: ser, como afirma López-Arquillo, *concreta en su objetivo y compleja en su argumentación*. Es concreta en su objetivo debido a que su autor lo dejó explícito en su correspondencia: buscaba, *"no construir un edificio, sino representarse perspicuamente a sí mismo los fundamentos de toda edificación posible"*, manteniéndose estricto a la búsqueda de su proceso filosófico: encontrar el fundamento debido al cual el lenguaje es el elemento que figura los límites del mundo percibido, o, como puede ser entendido por algunos autores, lo real.

Sin embargo, al compararla con cualquier otro edificio icónico⁴ de esta época de cambio entre las ideas academicistas y las ideas modernas, nos encontramos con una fundamentación infinitamente más complicada que la que nos encontramos en tratados como *Ornamento y delito* o *Arquitectura*⁵: el *Tractatus Logico-Philosophicus*, que intenta explicar cómo accedemos a la realidad a través del lenguaje, y, por tanto, determinar qué es real o enunciable para este.

Considerando que no podemos entender esta casa como un elemento aislado de la filosofía wittgensteniana o una traducción directa de los enunciados del *Tractatus*, sólo nos queda entenderla como una pieza del desarrollo intelectual del filósofo, clave en su progreso sistémico y entendimiento del mundo. Esta idea nos permite, por fin, acceder a una casa que aparenta ser un libro disfrazado de piedra edificada a un elemento clave en la historia de la arquitectura. Así como las ideas del texto de Wittgenstein intentan generar una visión estructurada de la realidad que aislaba toda posibilidad metafísica para la discusión, también lo hizo el movimiento moderno en la arquitectura eliminando toda expresión no

siones metafísicas y ornamentales. Es posible relacionar esto también con el ejercicio político de Adolf Loos y lo tajante de sus escritos con respecto a la eliminación del ornamento en la arquitectura.

4. Como por ejemplo, la Casa Steiner o la Looshaus de Adolf Loos

5. Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos* (Gustavo y Gili. Barcelona, 1972)

racional de la obra construida.

Me acercaré al concepto de *tesis* entonces desde una perspectiva algo alejada de la tradicional, una metodológica, relacionada a las ideas del *topoanálisis* y la literatura expresadas en *La poética del espacio* de Gastón Bachelard y su relevancia al análisis histórico-arquitectónico, y una teórica, sobre la relación entre el proyecto arquitectónico de la Casa, la biografía de Wittgenstein, su corpus filosófico y la premodernidad arquitectónica que se vivió en Viena a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Ya de por sí la casa como objeto de estudio es un elemento interesante. Bachelard afirma que es *nuestro rincón en el mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos*⁶, y en términos Heideggerianos es el espacio en el cual el ser se constituye como tal de una forma lingüística, de cierta forma autorizando la existencia de su ser social. Más allá de esto, es interesante el hecho de que la *casa* como elemento de estudio nació junto con la modernidad, llevando el centro de la discusión académica al concepto residencial del habitar. La Casa Wittgenstein, en su condición clásica de palacio, contiene contra las catedrales barrocas y las unidades habitacionales lecorbusianas en una narrativa histórica donde, a diferencia de visualización de los puntos culmines del hombre (característica de la historiografía del *ancient regime*) la cotidianeidad del ser comenzaba a ser importante.

Además, en una época donde al parecer se agota el valor de los análisis tradicionales, explorar el intersticio entre las disciplinas parece la opción correcta para profundizar en el conocimiento. La labor del arquitecto, en cierto sentido secreta para otras disciplinas, es abierta en este momento a un filósofo, que había tomado el mismo paso que la historia de la arquitectura tomaría en unos años: negarse a las posibilidades metafísicas como elementos prácticos de la discusión. Es interesante la reflexión del mismo Wittgenstein sobre su actuar en la arquitectura, no interesándole el oficio propio del arquitecto sino que referenciándolo desde su objetivo de entender los fundamentos de lo que existe. Sin embargo, el proyecto de arquitectura realiza en cierto sentido el proceso inverso del filósofo, configurando palabras en materia en lugar de desarrollando juicios sobre esta, y es esta experiencia recíproca, entre actuar arquitectónico y actuar

6. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Fondo de cultura económica, 2012)

filosófico, la que no se encontrará en otro caso de estudio, y considero un buen punto para acceder al intersticio entre filosofía y arquitectura.

El periodo histórico a estudiar comienza, teóricamente a finales del siglo XIX, con el desarrollo del Art Nouveau en Viena bajo el nombre de Secesión y sus primeras críticas -manifestada por escrito por Adolf Loos entre 1908 y 1910- hasta el cierre de la Bauhaus en 1933 y la disolución del círculo de Viena en 1936. El proyecto de arquitectura de la Casa Wittgenstein, se desarrolla específicamente desde 1925, cuando Margaret Wittgenstein invitó a su hermano al proyecto, hasta 1928, con la inauguración de la Casa. Se espera contemplar con esto un periodo que permita entender la aparición del racionalismo como fundamento teórico para el desarrollo de muchas disciplinas, entre ellas la arquitectura y la filosofía.

En una primera instancia, las similitudes entre la expresión arquitectónica de Wittgenstein y el movimiento moderno en la arquitectura son claras (fig. 2): ambas abogan por una eliminación de lo ornamental. Sin embargo, la Casa Wittgenstein posee otros puntos importantes de desarrollo, como por ejemplo su relación con la proporcionalidad seriada entre sus espacios o el juego de escalas que se genera al ubicar a una persona de tamaño regular dentro de ellos. Sin embargo, en las bases teóricas es posible encontrar relaciones más fuertes: Wittgenstein, en su primera filosofía desarrolla una especie de economicismo del lenguaje, sellando esto con su última frase: *"De lo que no se puede hablar, es mejor callar"* ⁷. En este sello se realiza, en cierto sentido la misma acción que Adolf Loos cuando asume que el *"ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado"*, asociando los elementos metafísicos en el lenguaje con la ornamentación arquitectónica. Una relación en base suficiente para comenzar a trabajar sobre este tema.

Desde el momento de su construcción, la casa no ha sido gran objeto de estudio sino en relación con la filosofía de Wittgenstein, y fue desconocida hasta la muerte del filósofo, donde aparece la mansión nombrada en un obituario escrito por su amigo Ludwig Hänsel en 1951: *Es significativo que durante los años entre su enseñanza en las escuelas públicas de*

7. Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*; 7.

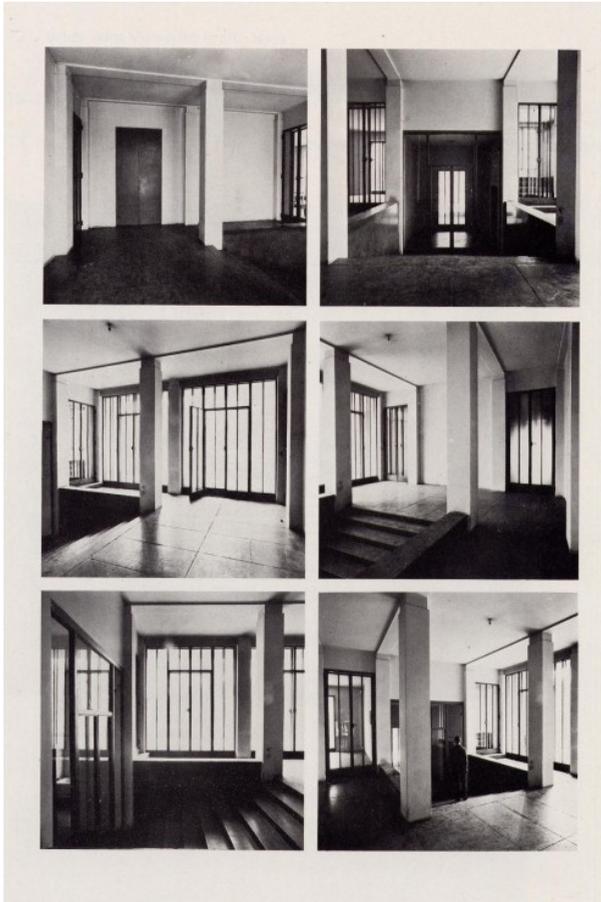


Figura 1.2: Casa Wittgenstein, Fotografías interiores.. *Fuente: pinterest.com*

Tirol y la llegada a su cátedra de Cambridge, construyera la villa Kundmannngasse 19, en el tercer distrito de Viena, para su hermana Margaret Sonborough. Es una casa de gran belleza espiritual, austera, noble y sin

*ningún ornamento.*⁸ Posteriormente, en 1964, aparece la casa dentro de una guía arquitectónica: *Edificios de Viena desde 1900 hasta hoy*.

Más adelante, ocurren diversos estudios de carácter más orientado a la multidisciplinariedad, que comienzan a nacer en 1971.

Aquí, aparece el libro "The Wittgenstein House", de Bernard Leitner, que recoge fotografías sobre la casa en un estudio original, y desde 1972 este autor comenzará a publicar sobre la casa y generar una segunda edición de su libro con un aumento de la documentación recolectada. Este libro se volvió a reeditar, esta vez en 2000 por Princeton Architectural Press. Otro autor que refiere a la idea de de *Wittgenstein arquitecto* es Paul Wijdeveld, con un análisis histórico de la casa que intenta leerla como una traducción literal de la filosofía wittgensteniana. Sin embargo, este tema a nivel filosófico entra en una tensión con la academia. Cuando *The journal of aesthetics and art criticism* critica este libro, su mayor discusión sobre el rol del filósofo como arquitecto es si el autor del libro realmente entendió la concepción de estética en Wittgenstein. Investigaciones posteriores intentan romper esta noción de la estética como manifestación filosófica de la arquitectura, como por ejemplo Nana Last, en 1999 que articula en torno al concepto de *práctica espacial wittgensteniana* y López-Arquillo, en el 2012 que desarrolla el concepto de *ampliación de la noción de la realidad* a través del estudio de la casa.



Figura 1.3: Libros publicados sobre la Casa.. Fuente: Amazon.com

Desde la filosofía, por el otro lado, también nos encontramos con intentos de entender la acción arquitectónica de Wittgenstein, aunque la mayoría son de carácter biográfico. Dentro de estos, el más importante

8. Nota necrológica encontrada en "The Times", Londres, el 2 de mayo de 1951 citada por Lopez-Arquillo (2012).

es el de Jan Turnovsky en 1987, que estudia la dimensión metafísica del actuar de Wittgenstein en el proyecto ⁹. Sin embargo, el autor no lo considera como el arquitecto de la casa, sino que entiende su corrección del proyecto de Engelmann como un complemento a este. Entre Viena, Oxford y Cambridge se han redactado más de mil tesis doctorales sobre el análisis de la casa, sin embargo, muy pocos intentos se han hecho desde el español, siendo el único publicado en el TESEO (Base de datos de Tesis Doctorales) del gobierno español el de López-Arquillo que ya hemos mencionado para la Universidad Politécnica de Madrid.

El último proyecto necesario a mencionar es el libro de Nana Last, autora mencionada, publicado por Princeton Architectural Press¹⁰, donde la autora explora uno de los puntos importantes a estudiar durante esta tesis: La relación intrínseca entre el proyecto arquitectónico wittgensteiniano y su proyecto filosófico, intentando explicar como el desarrollo de la casa articula sus dos filosofías.

Bachelard afirma que el topanálisis corresponde al *estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima*¹¹, elemento configurado principalmente desde lo que Janik y Toulmin denominan *imago mundi* o forma de ver el mundo. Esta intimidad que nace de nuestro ser cultural, se configura en el primer encuentro social entre el yo y el otro, donde aparecen las similitudes y diferencias entre nosotros y se establece, desde la diferencia, la idea del *correcto actuar* o lo moral. Así, si lo moral aparece en la intimidad pero se performa fuera de esta, la intimidad -como elemento arquitectónico- se configurará como una manifestación o traducción material de nuestro sistema moral. Sin embargo, al ser una disciplina y no un simple actuar, la figura del arquitecto, o el productor de arquitectura toma un valor fundamental: **El proyecto arquitectónico aparece como una herramienta que permite producir modelos de intimidad o, en otras palabras, sistemas morales en representación**¹²

9. Jan Turnovsky, *The poetics of a wall projection* (Architectural Association, 2009)

10. Nana Last, *Wittgenstein's House: Language, Space, & Architecture* (Fordham Univ Press, 2008)

11. Bachelard, *La poética del espacio*

12. Desde la idea de que un modelo arquitectónico es un modelo representacional de la moral, nos podemos acercar políticamente a la relación entre el concepto mo-

Esta hipótesis sobre el rol del proyecto de arquitectura se funde con una segunda hipótesis específica al caso de estudio. Como afirmamos antes, será necesario entender la Casa Wittgenstein como un elemento que **aparece para completar u articular el sistema filosófico que propone se propone en el *Tractatus* hacia las ideas expresadas en su filosofía tardía**

Se buscará, entonces en un nivel teórico *establecer el proyecto arquitectónico como un sitio analizable desde el topoanálisis*, haciendo énfasis en la relación entre moralidad y la proposición de los modelos del habitar característica de este. Aquí, mi primera hipótesis se comprobará en primer lugar de forma metodológica, en el momento en que se asocie la biografía de Wittgenstein a la forma¹³ de su proyecto de Arquitectura, y la segunda de forma metodológica y biográfica. En el caso específico de que la Casa Wittgenstein sea una parte de su corpus filosófico, no me queda otra que entenderla como una expresión material de su moral tractatiana. Sin embargo, aparece aquí también la idea de *relato* del proyecto arquitectónico, puesto que no solo la forma del edificio sino que la forma de actuar de Wittgenstein durante el proyecto son importantes para el análisis de este periodo.

Un segundo objetivo de esta tesis será, naturalmente, *localizar teóricamente el proyecto de la Casa Wittgenstein dentro del corpus filosófico del autor*, donde será posible comprobar mi primera hipótesis de una forma documental: La relación entre el proyecto de arquitectura como un elemento de reproducción de sistemas morales aparece, en el caso específico de la Casa al establecer un relato del proyecto arquitectónico que se integre a la idea de *biografía filosófica* -por lo menos hasta el año 1928, año en que se inaugura la casa- del autor, considerando que, toda su obra temprana, corresponde a una declaración moral de como debiese funcionar nuestro lenguaje. Mi segunda hipótesis jugará un papel fundamental dentro de esto, puesto que su comprobación con respecto a este

derno arquitectónico de *tipología* y su relación con el concepto político de *ideología*. Esta dialéctica aparecerá muy fuertemente más avanzada la historia, sin embargo dentro de esta tesis será necesario leerla entre las líneas de la idea de reproducción de sistemas morales. Manfredo Tafuri explora profundamente la idea entre proyecto de arquitectura y política, ver Manfredo Tafuri, *Architecture and utopia: design and capitalist development* (MIT press, 1976).

13. En términos wittgenstenianos, *posibilidad de una estructura*.

objetivo depende del análisis del modelo moral propuesto en el *Tractatus* y la contraposición de este con el análisis histórico-arquitectónico a realizar de la casa.

Será necesario para establecer este análisis histórico arquitectónico, en un tercer nivel *fundamentar el lenguaje arquitectónico que utiliza Wittgenstein en el proyecto, tanto como una muestra de la filosofía que manifiesta en el Tractatus como una respuesta a la condición de cambio cultural que configuró su manera de ver el mundo*. La idea de que un lenguaje arquitectónico forme parte por lo menos de estos *sistemas de reproducción moral* se comprueba metodológicamente para este caso de estudio, mediante un análisis teórico de los fundamentos de esta expresión arquitectónica, recogida en los escritos del arquitecto secesionista Adolf Loos. Tras el análisis tanto de las ideas de Loos como las de Wittgenstein, mi segunda hipótesis se comprobará mediante una indagación bibliográfica sobre los fundamentos intelectuales de la crítica a la vida moderna que establecen estos autores, principalmente localizados dentro del idealismo alemán con Inmanuel Kant y en el voluntarismo metafísico de Arthur Schopenhauer.

Me encuentro, sin embargo, frente a algunos límites al trabajar con dos elementos en cierto sentido *intraducibles*. Las decisiones de diseño tomadas al construir la Casa tienen la misma problemática que afirma Wittgenstein de su *Tractatus* al comienzo de este: *"Posiblemente sólo entienda este libro quien ya haya pensado alguna vez por si mismo los pensamientos que en el se expresan o pensamientos parecidos"*, por lo que será imposible referirse a conceptos que encajen completamente dentro de la categoría de "verdad". El mismo autor afirma que la estética está encerrada dentro de los elementos a los cuales se puede acceder desde el diálogo, y por ende no es posible entenderlos como verdad. Es por eso, que, como cualquier estudio de un proyecto de arquitectura, los postulados se discutirán dentro del intento de un sistema teórico que compela hacia la verosimilitud más que hacia la realidad explicable.

El quiebre entre el arte y la arquitectura

Hacia finales de 1857, el emperador Francisco José I de Austria decretó que la demolición los muros que rodeaban y protegían la ciudad de Viena y un pequeño radio circundante fuesen la puerta para que la ciudad accediese al desarrollo urbano moderno: Se generó una comisión que, rápidamente aprobó una planta en la que sobre los muros aparecerían una serie de calles, llamadas *Ringstrasse*, que rodearían toda la parte antigua de la ciudad (excepto la parte dominada por el Río Danubio) y, junto a los nuevos edificios que se proyectarían en ella, darían a Viena una nueva forma *moderna*.

Esta forma difiere en muchos aspectos con la forma que había tomado París tras las reformas del barón de Haussmann que habían comenzado en 1852. Pinkney¹ asume que esta modernidad parisina tiene una forma *barroca*, mientras que el urbanismo que se había desarrollado en Viena era completamente distinto: Si bien ambos mejoraron considerablemente la infraestructura de sus ciudades, los proyectos son diferentes en casi

1. David H Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, volumen 78 (JSTOR, 1958)



Figura 2.1: Plano de la Ringstrasse. Se puede ver al norte como el anillo no cierra el oeste debido al cruce del río Danubio..*Fuente:gehpeople.com*

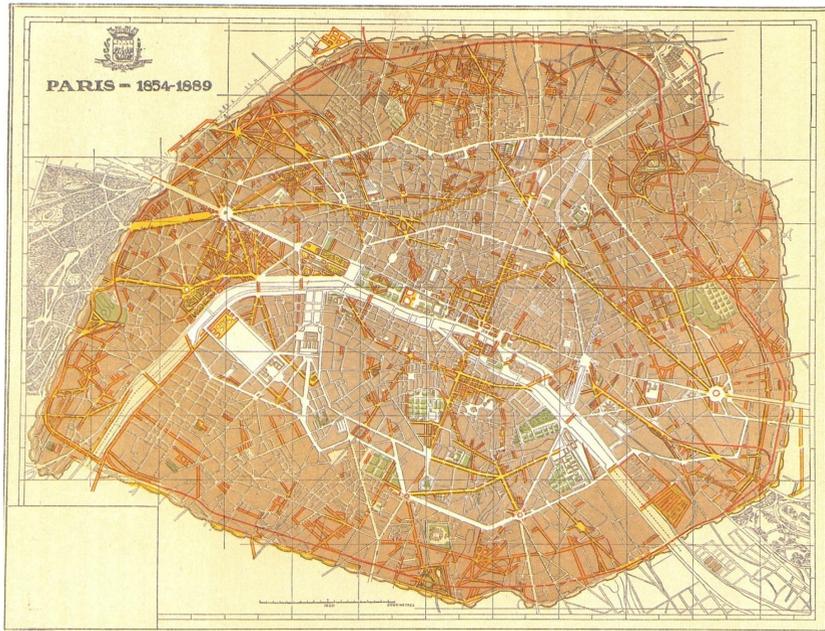
todo otro ámbito. La primera y más obvia diferencia está en la escala: el plan de Haussmann abarcaba todo París, mientras que el área de trabajo en Viena era mucho más pequeña, incluso caminable tranquilamente en una hora. Desde esta diferencia principal, ambos proyectos se muestran de manera completamente diferente: En París, las largas, anchas y rectas calles remataban en edificios importantes, creando puntos fijos que son



Figura 2.2: Vista general de la Ringstrasse en el año 2016. Fuente: *wien.info*

visibles desde largas distancias. En Viena, al contrario, las calles principales son más cortas, finalizando de manera abrupta en intersecciones, y revelando más calles secundarias que terminan de completar el anillo. Al contrario de la situación francesa, estas calles no trataban de tensionar la vista hacia algún edificio en específico, sino que los edificios delinean las calles, desapareciendo entre las curvas del anillo. Viena, en lugar de una ciudad de vistas, se convirtió en una ciudad poco espaciosa, introvertida y por sobre todo compleja.

Otra diferencia importante nos habla sobre el efecto de la reforma urbana en las relaciones de clase: las largas calles de Haussmann cortaban gran parte de la ciudad, atravesando muchos vecindarios habitados por diversas clases sociales, haciendo aparecer un tránsito fácil entre estos. Al contrario, en Viena el anillo rodeó un barrio socioeconómicamente alto, aislando el suburbio pobre a las afueras del casco histórico de la ciudad. Así, la *Ringstrasse* no tuvo como resultado una combinación espacial de las clases sociales, sino que sirvió para remarcar las diferencias y establecer una suerte de teatro en el cual sólo a la nueva burguesía o la antigua nobleza se les permitía aparecer. Carl Schorske cita a uno de los miembros de la comisión organizadora que afirmaba:



XVII. THE TRANSFORMATION OF PARIS UNDER HAUSSMANN: PLAN SHOWING THE PORTION EXECUTED FROM 1854 TO 1889.
The new boulevards and streets are shown in yellow outlined with red.

Figura 2.3: Primeras reformas de Haussmann en París entre los años 1855 y 1889. Fuente: reddit.com

The inner city acquired a closed and regular form... as a seven-sided figure around which one of the most lordly promenades... could run... [This promenade] separated the inner city from the outer suburbs².

y, como resultado de este aislamiento deliberado, el casco antiguo de la ciudad fue reducido a una condición de museo.

2. Ludwig von Foster, citado en Carl E Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and culture* (Vintage, 2012); 30-32. [El centro de la ciudad obtuvo una forma cerrada y regular; una figura de siete lados que se convirtió en uno de los paseos más señoriales. Este paseo separó el centro de la ciudad de los suburbios exteriores.]

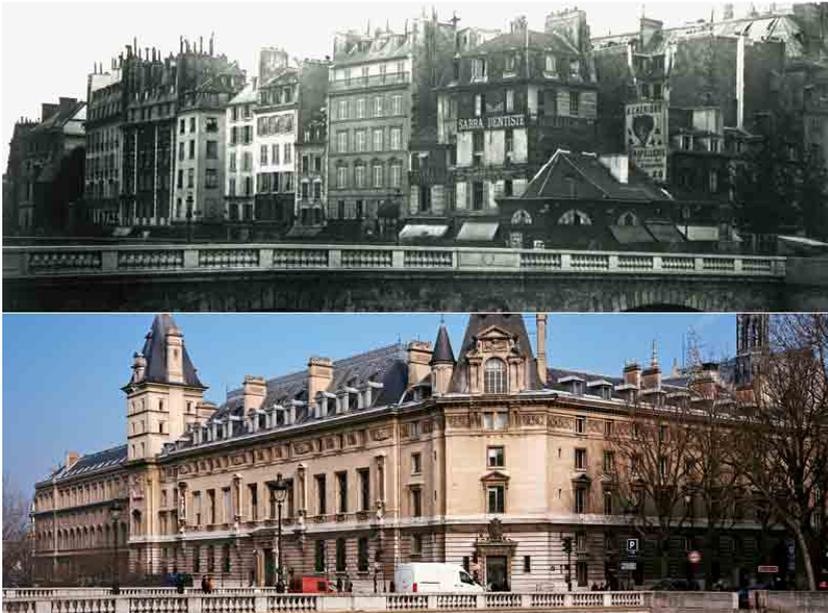


Figura 2.4: Quai des Orfèvres y Pont Saint-Michel antes y después de las reformas de Haussmann. *Fuente:lefigaro.fr*

En 1860 el partido liberal, que representaba a la burguesía emergente de la época asume el poder. Al tomar el control tanto del gobierno nacional como del de la ciudad, este partido se hizo cargo del proyecto de la *Ringstrasse*, y de manera rápida se decidió construir una serie de edificios públicos dentro de sus calles, representando las diversas funciones estatales -educación, cultura, política- de lo que ellos esperaban fuese el nuevo orden social del país. Estos edificios buscaban simbolizar la nueva era, moderna, progresista y liberal.

Sin embargo, al ser una representación política nueva que obtuvo el poder de forma bastante rápida, no poseían ni estilos ni héroes propios en los cuales basarse para el trabajo arquitectónico. Como resultado de esto, fijaron su vista en otras eras y culturas para encontrar los símbolos

y estilos apropiados. Como cita Schorske:



Figura 2.5: Edificio de la Ópera estatal de Viena. Fuente: *wien.info*

*"The... genius of the nineteenth century is unable to proceed on its own road... The century has no decisive color. Hence it expressed itself in the visual idiom of the past, borrowing that style whose historical associations were most appropriate to the representational purpose of a given building... Thus to evoke its origins as a free medieval commune, now reborn after a long night of absolutist rule, liberal Vienna built its Rathaus in massive Gothic. The Burgtheater was conceived in early Baroque style, commemorating the era in which theater first joined together cleric, courtier and commoner in a shared aesthetic enthusiasm"*³

3. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and culture*; 36. [El genio del siglo XIX es incapaz de continuar en su camino. El siglo no tiene un color decisivo, por lo que se expresó en el idioma visual del pasado, tomando prestado el estilo donde las asociaciones históricas fueran las más apropiadas para el fin representacional del edificio en específico. Así, para evocar sus orígenes como una comuna medieval libre, ahora renacida después de una larga noche de dominio absolutista, la Viena liberal

Además de esto, la Universidad fue construida en un estilo renacentista para simbolizar su conexión con las humanidades y las ciencias, mientras que el Reichstrat, el Parlamento, fue construido en griego clásico para hacer honor al lugar de nacimiento de la democracia.

La parte antigua de la ciudad al interior de la *Ringstrasse* se encontraba en una gran crisis de viviendas, por lo que la comisión permitió la construcción de bastantes edificios habitacionales de entre cuatro y seis plantas. El exterior de estos edificios se parecía estilísticamente a las *Adelspalais*, las mansiones barrocas de la aristocracia, (muchas de las cuales en este momento eran ocupadas por la nueva burguesía) y recibieron el nombre de *Meitpalast*, o edificios de renta. Aquí se albergaba gente de muy diferentes niveles socioeconómicos, aunque siempre partiendo del nivel medio. Los niveles inferiores poseían menos departamentos, más espaciosos para las clases más acomodadas, mientras que los niveles superiores tenían apartamentos y habitaciones cada vez más pequeñas, albergando cada vez a gente más pobre. Sin embargo, desde afuera, cada edificio era un monumental *Adelspalais* monofamiliar, sin ningún intento de marcar estas importantes diferencias sociales en su fachada.

2.1. La crítica loosiana al eclecticismo histórico

Dentro de este contexto urbano y arquitectónico aparece el arquitecto vienés Adolf Loos, que comenzó su carrera en el año 1897 como un crítico de este eclecticismo histórico, a través de una serie de artículos publicados en el principal periódico de Viena, *Neue Freie Presse*. Su trabajo después fue publicado por Karl Krauss en su revista *Die Fackel*, desde donde Wittgenstein seguiría tanto el trabajo de Loos como las discusiones que este inspiraría. Ambos se conocieron personalmente en 1914, mismo año en que Wittgenstein donó anónimamente la herencia de su padre, entregando una pequeña parte a Loos para patrocinar su trabajo. Al parecer podían conversar fluidamente sobre arquitectura, cultura, filosofía y, en base a opiniones comunes sobre estos temas, se

construye su Rathaus [Ayuntamiento] en un gótico masivo. El Burgtheater [Teatro de la corte] fue concebido en un estilo barroco temprano...]

mantuvieron como amigos hasta la muerte de Loos en 1933. Hubo un intermedio en el año 1919 en que publicó *Guías para un Ministerio de las Artes*, que Wittgenstein pensó era filosóficamente *ingenuo*⁴, que se acrecentó cuando en 1928, aparentemente tras visitar la Casa Wittgenstein, Loos afirmó que el trabajo arquitectónico de Wittgenstein era, en su mejor opinión, de segunda categoría⁵. Sin embargo, siempre que cada uno trabajase en su área, la similitud de sus ideas, por lo menos a primera lectura, es impresionante, tanto que en una misiva, Loos le afirmó a Wittgenstein, quizás desde una posición de admiración propia, *tú eres yo*⁶.

Las teorías arquitectónicas de Loos se desarrollaron dentro del marco de discusión artística de Viena durante la Secesión, y estos se basaban en una mezcla de las teorías estéticas de Kant y Schopenhauer. Si bien ambos se enfrentaban en diversos puntos, una de las ideas comunes, que sería uno de los orígenes de la respuesta de Loos, era que la arquitectura debía ser considerada como un *arte menor*. Si bien la lectura de Loos como una respuesta a estas consideraciones no es la lectura más común de sus escritos, esta visión nos permite ignorar la violencia inherente de su pluma y los ataques personales que realiza a arquitectos como Wagner. Loos no consideraba, como muchos piensan, que la arquitectura es una disciplina artesanal, completamente técnica. Al contrario, Loos consideraba que la arquitectura podía ser una de las artes más importantes, y criticó a arquitectos contemporáneos, efectivamente desde la base de lo que él consideraba era la lectura errada sobre la arquitectura de Kant y Schopenhauer. Loos nunca criticó la tradición arquitectónica occidental ni a los arquitectos que contribuyeron a su desarrollo. En su crítica nos encontramos con que los ataques a varios de sus contemporáneos, a quienes consideraba meros intentos de artista obsesionados con la diversidad de estilos, nacían de lo que él considera que han acabado con esta gran tradición. Desde aquí, se entiende no que Loos no buscaba enterrar la arquitectura en lo técnico y artesanal, sino que reivindicarla mostrando que, por lo menos en los tiempos en que se desarrolla de manera *correcta*,

4. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect* (Thames / Hudson London, 1994); 36.

5. *ibídem*; 36.

6. *ibídem*; 34-36.

es capaz de producir obras de arte de tanto o mayor valor que otras artes. Sin embargo, para desarrollar este argumento es necesario negociar una serie de movimientos conceptuales bastante complejos, asimilando una reconceptualización radical de la arquitectura -contraria a la clásica, la lectura de las *bellas artes*- con una defensa de esta nueva visión que no pudiese recibir ataques en su condición de arte desde ningún campo filosófico. Para esto, se enfrentan una serie de argumentos presentados por Kant y Schopenhauer sobre la arquitectura para discutir su evaluación banal de este arte.

La consideración kantiana de la arquitectura como un arte menor aparece en su tercera crítica, la *Crítica del juicio*, donde busca analizar y defender la existencia de los juicios estéticos en general, y los juicios de belleza en particular. Estos juicios que, según Kant, podrían en principio ser válidos, son juicios bastante peculiares porque, en primer lugar son juicios sobre objetos *particulares* que tenían una forma *universal y objetiva*, pero que sin embargo se hacen sin la ayuda de *conceptos*. Esta combinación resulta bastante problemática, puesto que, según la teoría de Kant, los conceptos son la fuente de la objetividad de los juicios. Entonces, puesto que los juicios estéticos se realizan desde fuera de los conceptos, estos no pueden ser objetivos, mucho menos universales, y, puesto que aspiran como categoría a ambas posiciones, al parecer son un principio paradójico. La búsqueda central de la *Crítica del juicio* será entonces articular la existencia de estos juicios definiendo las condiciones en las cuales son válidos, a pesar de su naturaleza problemática.

Para hacer esto, Kant comienza afirmando que los juicios estéticos son juicios de valor basados en experiencias estéticas que nacen de una contemplación *desinteresada* de sus objetos. Este tipo de juicios se diferencia de los juicios de valor *prácticos* debido a que estos están siempre basados en algún tipo de interés para el individuo que los emite. Kant pensaba que el afirmar que los juicios estéticos son universales podría ser la base de que estos sean desinteresados. Sin embargo, según sus mismas reglas, el hecho de que estos sean universales no implica necesariamente que también sean objetivos. Para ser objetivos, es necesario que involucren la aplicación de los conceptos de la experiencia completamente desarrollados y, sin embargo, los juicios estéticos no involucran los conceptos de la experiencia de esta forma. Esto queda claro porque los

juicios estéticos, por ejemplo *Este florero es bello*, solo pueden ser formulados por alguien que esté experimentando el florero de manera directa, mientras que un juicio científico puede ser emitido sin la experiencia del objeto, solo a través del proceso de raciocinio. Además de esto, los juicios estéticos no pueden ser objetivos debido a que están basados en una experiencia subjetiva de gusto, una experiencia que Kant denominaría de *gozo desinteresado*, que nace desde la contemplación desinteresada del objeto.

Para apoyar la idea de que la experiencia estética está basada en un gusto desinteresado, Kant necesitaba demostrar como la contemplación estética podría ser placentera incluso cuando esta no esté conectada a ninguna satisfacción de intereses prácticos. Esto se logró a través del argumento de que, en la contemplación estética, el placer se encuentra en el libre correr de la imaginación con respecto al objeto. Para Kant, la imaginación es la facultad de la mente que conecta conceptos a través de la experiencia. En este libre correr, sin embargo, la imaginación utiliza conceptos que son o indeterminados en si mismos o no pueden ser completamente aplicados. A pesar de esta deficiencia, el libre correr de la imaginación nos permite encontrar patrones de significancia en las obras de arte que no se encuentran objetivamente ahí. Por ejemplo, a través de este libre correr, es posible experimentar una *unicidad* en una pieza musical, a pesar de que es objetivamente una serie de tonos discretos tocados uno seguido del otro. Debido a que esta unicidad tiene un origen no en el objeto en sí, sino que en las facultades de la mente, en la experiencia estética la mente experimenta una *armonía* entre el mundo y si misma. Es esta la experiencia de armonía que para Kant se conforma como la fuente del gusto estético. Incluso más allá de esto, podemos considerar que este gozo es desinteresado, debido a que se encuentra conectado no a intereses individuales, sino a la naturaleza esencial de la conciencia.

Esta teoría implica bastantes cosas para las diferentes artes. Desde su análisis, Kant argumentó que, en la experiencia estética, una obra de arte tiene que configurarse como una suerte de *propósito sin propósito*. No tiene propósito debido a que no es posible percibir una obra de arte como un fin, sea este objetivo o subjetivo. En lugar de esto, la experimentamos a través de una serie de *marcas indeterminadas de un fin*. Como resultado

nos encontramos con una obra de arte que consta de orden, unidad y un propósito que no pueden ser articulados desde la razón.

Esta idea llevó a Kant a distinguir entre dos tipos de belleza, la *libre* y la *condicionada*. Mientras que la primera no presupone ningún concepto de lo que el objeto *debiera* ser, la segunda presupone estos conceptos y juzga la belleza del objeto en términos de qué tan perfecto es el objeto en tanto su perfección con respecto al concepto ⁷. Así, los juicios sobre la belleza libre son hechos sobre objetos sin considerar su fin, sea este objetivo o subjetivo, mientras que los sobre la belleza condicionada son sobre objetos cuyo propósito es conocido, y son hechos siempre en relación a este propósito. Kant ejemplifica esto afirmando que alguien que no sabe sobre botánica es capaz de experimentar una flor como belleza libre, mientras que un botánico que entiende los propósitos detrás de la estructura de la flor la experimentaría como una belleza condicionada. Se entiende entonces que la belleza libre es más *pura* que la dependiente, debido a que los juicios de belleza dependiente presuponen y se subordinan a un juicio teleológico aparte, sobre qué tanto el objeto cumple con su cometido. El juicio sobre la belleza condicionada está basado en experiencias que involucran el uso de un concepto y, como resultado, se le ponen límites al correr libre de la imaginación:

En la apreciación de una belleza libre (considerada relativamente a su sola forma), el juicio de gusto es puro; éste no supone el concepto de fin alguno, al cual puedan referirse los diversos elementos del objeto dado y todo lo comprendido en la representación de este objeto, por la que sería limitada la libertad de la imaginación, que se goza en cierto modo en la contemplación de la figura.

Mas la belleza de un hombre (y en la misma especie, la de una mujer, la de un niño), la belleza de un caballo, de un edificio (como una iglesia, un palacio, un arsenal, una casa de campo), suponen un concepto de fin que determina lo que debe ser la cosa, y, por consiguiente, un concepto de su perfección; esta no es más que una belleza adherente.

7. Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (2007); 65.

Por donde del mismo modo que la mezcla de lo agradable (de la sensación) con la belleza (la cual no concierne propiamente más que a la forma), alteraría la pureza del juicio del gusto, la mezcla de lo bueno (o de lo que hace buenos los diversos elementos de la cosa misma considerada relativamente a su fin) con la belleza, daña también la pureza de este juicio⁸.

Debido a que este juicio es más *puro*, la belleza libre es, para Kant, superior estéticamente que la belleza condicional.

Esta teoría Kantiana puede ser aplicada a la arquitectura en diversos momentos. Primero, queda implícito en la cita recién expuesta que, debido a que la arquitectura se encuentra intrínsecamente amarrada a la construcción y la necesidad, la naturaleza de sus obras es siempre tener un fin. Desde aquí, aplicando la distinción kantiana de belleza, nos encontramos con que, en el mejor de los casos, una obra arquitectónica podrá ser bella de una forma siempre *dependiente*, mas nunca libre. La arquitectura, al ser incapaz de producir belleza libre, debe ser considerada según Kant como un arte menor. En segundo lugar, la concepción Kantiana de belleza condicional o adherente limita la *práctica de la arquitectura*:

*Se podría agregar a un edificio muchas cosas que agradarán inmediatamente a la vista, si este edificio no debiera ser una iglesia; o embellecer una figura humana con toda especie de dibujos y rasgos trazadas a la ligera pero con regularidad (como lo hacen los habitantes de Nueva Zelanda con su picadura), si esta figura no debiera ser la de un hombre, y tal figura podría tener trazos muy finos y una perspectiva más graciosa y dulce, si no debiera representar un hombre de guerra.*⁹

El argumento de Kant es que la belleza de un objeto con fin es una belleza que marca la preasunción de la perfección teleológica del objeto con respecto a su concepto. Si un artista diseña un objeto con un fin y este falla desde su diseño, no será posible juzgarlo como bello de una manera

8. Kant, *Critica del juicio*; 65-66.

9. *ibídem* ; 66.

libre como si no hubiese fallado con su cometido. La belleza condicional está condicionada a una perfección teleológica, y, consecuentemente, los arquitectos deben subordinar su actuar a las necesidades y propósitos del edificio que están diseñando. Esto se refleja en los juicios estéticos que se hacen sobre los edificios: si las adiciones artísticas de un arquitecto a su edificio interfieren con la funcionalidad propia de este, será imposible de manera consciente desde el campo arquitectónico considerarlo como bello. Así, carente de libertad, para Kant la arquitectura será por su propio objeto, un arte menor.

Dentro de la misma tradición que conecta la experiencia estética con una contemplación desinteresada nos encontramos a Arthur Schopenhauer. Sin embargo, en este autor la psicología de la experiencia estética es completamente diferente a la que encontramos en Kant. Para Schopenhauer, el sujeto no experimenta el libre correr de la imaginación, sino que se hace consciente de la idea platónica que rebela el objeto, y es esta consciencia la que transporta al sujeto fuera de su mundo tradicional de deseo hacia un estado completamente diferente. Como afirma el autor:

*let our whole consciousness be filled by the calm contemplation of the... object actually present.. and continue to exist only as pure subject, as clear mirror of the object, so that it is as though the object alone existed without anyone to perceive it, and thus we are no longer able to separate the perceiver from the perception... What is thus unknown is no longer the individual thing as such, but the Idea, the eternal form... At the same time, the person who is involved in this perception is no longer an individual, for in such perception the individual has lost himself; he is pure will-less, painless, timeless subject of knowledge*¹⁰

10. Arthur Schopenhauer, *The world as will and representation*, volumen 1 (Courier Corporation, 2012); 178-179. [...llena toda su conciencia con la tranquila contemplación del objeto natural que en ese momento se presenta, ..., y queda únicamente como puro sujeto, como claro espejo del objeto, de modo que es como si solo existiera el objeto sin nadie que lo percibiera y no se puede ya separar al que intuye de la intuición ... entonces los así conocido no es ya la cosa individual en cuanto tal sino la idea, la forma eterna ... precisamente por eso, el que está sumido en esta intuición no es ya un individuo, pues el individuo se ha perdido en ella: es un puro, involuntario, exento de dolor e intemporal sujeto de conocimiento.]

Contrario a Kant, quien afirmaba que las experiencias estéticas no refieren a una aplicación rigurosa de conceptos a la experiencia y por ende no se puede llegar a través de ella al conocimiento objetivo, para Schopenhauer, debido a que nos hacemos conscientes de Ideas a través de experiencias estéticas, estas experiencias entregan detalles particularmente interesantes sobre la naturaleza de la realidad. Más allá de esto, además de entregar este tipo particular de conocimiento, la experiencia estética puede tener otro efecto sobre el sujeto: en la teoría de Schopenhauer, la contemplación de objetos bellos puede *transformar* al espectador, incluso de forma momentánea. El contemplador de obras de arte se convierte en un *espejo claro*, un *sujeto puro* y esto lo transporta a otro reino, liberándolo temporalmente de sus deseos particulares. Mientras que para Schopenhauer el arte no produce ese deleite desinteresado que nos encontramos en Kant, sí produce un observador desinteresado, y este observador es capaz de escapar del sufrimiento que Schopenhauer consideraba un acompañante permanente de la vida.

Schopenhauer afirmaba que las Ideas forman una jerarquía dependiendo de su contenido, desde el más bajo, como las ideas de las fuerzas naturales, hasta el más alto, como las ideas de la humanidad y la Voluntad misma. Como resultado de esto, es posible también establecer una jerarquía de las varias artes, basándose en la posición del tipo de Idea que revelan en la jerarquía general de las Ideas. Para Schopenhauer, la arquitectura es un arte que se ocupa de Ideas más banales, como la materialidad, gravedad, cohesión, rigidez y dureza, ubicándola, al igual que Kant, dentro de las artes menores. Incluso considerando que la obra de arquitectura es un edificio, cualquier elemento de este que no se oriente a estas categorías mermará su pureza artística y, debido a que los edificios deben servir a una multiplicidad de elementos *prácticos*, resultará imposible crear una obra de arte pura desde la edificación. Así, además de ser un arte menor, la mayoría de las obras arquitectónicas estarán contenidas y artísticamente desfiguradas por necesidades prácticas y, por ende sus obras de arte muy raramente tendrán los efectos transformativos que Schopenhauer le atribuía a las obras de arte más puras.

A pesar de las dificultades inherentes a la disciplina Schopenhauer creía que algunos arquitectos habían triunfado en diseñar grandes obras de arte, a través de diseñar desde las Ideas estructurales, que Schopen-

hauer pensaba eran las más importantes de la arquitectura. Para él, los arquitectos griegos que habían desarrollado el uso de columnas eran una de las fases superiores de la arquitectura como arte, puesto que este mostraba las ideas más fundamentales de la arquitectura. En sí, Schopenhauer se mostraba reacio al cambio en la historia, por lo menos de la arquitectura, deseando que este arte se hubiese estancado en el estilo griego.

Loos comenzó su defensa de la arquitectura contra los argumentos de Kant y Schopenhauer catalogando diversos tipos de edificios, y describiendo cada categoría para elaborar una serie de distinciones entre los distintos tipos de edificios. Estas distinciones sirvieron para afinar la mirada en la crítica kantiana de la arquitectura, para que esta se enfoque en un tipo particular de edificio de una parte específica de la disciplina, mientras que transformó esta crítica en una crítica al ornamento arquitectónico y a la variedad de estilos. Al hacer esto, creó el espacio necesario para un argumento que transformó de Schopenhauer, que eleva el resto de los productos de la disciplina al mismo nivel que el arte más puro.

Loos elaboró esta discusión a través de una serie de ensayos¹¹ entre los cuales se encuentra su texto más conocido, *Ornamento y delito*. En este artículo critica a los arquitectos que tratan de embellecer sus edificios a través del desarrollo de varios estilos y el uso de ornamentaciones que de otra manera serían los edificios prácticos más ordinarios. Loos atacó el uso de ornamento con ejemplos tomados de la crítica kantiana de la belleza dependiente:

The urge to decorate one's face or anything else within reach is the origin of the fine arts. It is the childish babble of painting... art is erotic... a person of our times who gives away to the urge to daub the walls with erotic symbols is a criminal or a degenerate. What is natural in the Papuan or the child is a sign of degeneracy in a modern adult... the evolution

11. Para este trabajo se utilizó la edición en Inglés Adolf Loos y Adolf Opel, *Ornament and crime: selected essays* (Ariadne Press (CA), 1998). La versión en español se encuentra editada, sin la totalidad de ensayos disponibles en la primera, en Loos Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos* (Gustavo y Gili. Barcelona, 1972)

of culture is synonymous with the removal of ornamentation from objects of everyday use¹²

Como Loos consideraba que el eclecticismo histórico del *Ringstrasse* no era nada más que una aplicación arbitraria de ornamento en muchos edificios prácticos, tachó el proyecto de degeneración. Sin embargo, al contrario que muchos otros críticos de la época del eclecticismo histórico, Loos también criticó el *Jugendstil* de la Secesión Vienesa dentro la misma categoría¹³. Afirmaba también que el uso generalizado de estos diferentes estilos habían convertido Viena en una ciudad cínica, donde fachadas elaboradas escondían vertederos espirituales detrás de ellas¹⁴.

De manera más superficial, sin embargo, Loos basa su crítica en argumentos económicos y morales, pero, interesantemente, en estas áreas no critica específicamente el ornamento. En lugar de esto, genera la distinción entre objetos duraderos y perecederos y permitió que algunos objetos perecederos más baratos, como ropa y alfombrajes, pudiesen estar ornamentados como una forma de autoexpresión según las líneas de la *moda*. Por otro lado, afirmó que los objetos duraderos, como los edificios, que sobrepasarán en el tiempo a cualquier estilo y moda, no deberían estar ornamentados, debido a que este proceso solo aumenta su costo de forma innecesaria, además de devaluarlos en cuanto la moda cambia. El ornamento le agrega muy poco valor a los bienes duraderos, por lo que se desperdicia el trabajo invertido en él y por ende se le paga al trabajador mal. Así, la ornamentación hace que estos objetos sean innecesariamente caros, lo cual hace a los trabajadores innecesaria e injustamente pobres. Loos concluye que si bien es aceptable adornar bienes perecederos que no se verán afectados cuando la moda cambie, es un crimen económico

12. Loos y Opel, *Ornament and crime: selected essays*; 167. [El impulso de decorar el rostro o cualquier cosa que esté al alcance es el primer origen de las Artes plásticas, el balbuceo de la pintura... todo arte es erótico... Pero el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior pintarraja las paredes con símbolos eróticos es o un criminal o un degenerado. Lo que es natural para el papúa o el niño es un signo de degeneración en un adulto moderno... *la evolución cultural significa remover la ornamentación de los objetos de uso cotidiano.*]

13. Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism* (Routledge, 2013); 137.

14. Adolf Loos, en *Potemkin City*, Loos y Opel, *Ornament and crime: selected essays*; 26-28.

y social ornamentar bienes duraderos¹⁵.

Loos no se detuvo aquí, sino que extendió su argumento a distinciones dentro de los bienes duraderos, entre obras de arte y objetos prácticos de uso cotidiano y, en el reino de lo arquitectónico, entre *monumentos* y todos los otros tipos de edificios:

A house should please everyone, unlike a work of art, which does not have to please anyone... A work of art is brought into the world without there being a need for it, a house meets a need. A work of art has no responsibility to anyone, a house to everyone. The aim of a work of art is revolutionary, a house conservative. A work of art is concerned with the future and directs us along new paths, a house is concerned with the present. We love anything that adds to our comfort, we hate anything that tries to pester us into abandoning our established and secure positions. We love houses and hate art. *So a house has nothing to do with art and architecture is not one of the arts? That is so.* Only a tiny part of architecture comes under art: monuments. Everything else, everything that serves some practical purpose, should be ejected from the realm of art¹⁶

En esta cita, nos encontramos con una reminiscencia kantiana en la diferenciación entre casas prácticas que solo pueden aspirar a una belleza dependiente y monumentos que, al no tener propósito, pueden aspirar a la belleza libre denominada por Kant. Sin embargo, la distinción de Loos en realidad diferencia dos tipos de propósito, característicos de dos

15. *ibidem*; 169-173.

16. *ibidem*; 82-83. [Un edificio debe complacer a todos, a diferencia de una obra de arte, que no tiene que dar gusto a nadie... La obra de arte viene al mundo sin ser necesaria, sin que haga falta, pero el edificio, en cambio responde a una necesidad. La obra de arte no tiene ninguna responsabilidad ante nadie, el edificio responde ante todos. El objetivo de la obra de arte es hacernos sentir incómodos, el edificio existe para nuestra comodidad. La obra de arte es revolucionaria, el edificio conservador. La obra de arte tiene que ver con el futuro y nos lleva por nuevos caminos, el edificio tiene que ver con el presente. Nos gusta cualquier cosa que contribuya a nuestro bienestar, no nos gusta todo aquello que nos lleve a abandonar nuestra posición estable y segura. Nos encantan los edificios y odiamos el arte.]

tipos diferentes de edificio. De acuerdo a sus distinciones, edificios definitivamente prácticos y útiles sirven a diversos propósitos al satisfacer las necesidades comunes de la gente. Por otro lado, de acuerdo a Loos los monumentos, como cualquier otra obra de arte, no están libres de propósito, sino que en realidad buscan propósito *mayor*, un tipo de propósito que no puede ser articulado mediante el diseño y que de alguna forma se conecta con lo que Loos considera es el propósito de la cultura. Si bien Loos nunca desarrolló completamente ni su teoría cultural ni la artística, afirmaba que la cultura era un conjunto de actividades que *balancean nuestro ser espiritual, mental y físico para garantizar tanto acción como pensamiento sensatos*¹⁷, y sugiere que el máximo objetivo de los objetos culturales es ayudar a promover un cierto tipo de pensamiento y acción crítica, uno que pueda impulsar desarrollo cultural y artístico, y, más importante, crecimiento y desarrollo individual¹⁸. Así, una obra de arte, desde el punto de vista de Loos (que aquí toma un paralelismo con el de Schopenhauer) tiene un potencial transformador, e incluso trascendental. Esto es por lo que hacen que la gente sienta displacer, debido a que la obra de arte es revolucionaria, y enfocada en un futuro cualitativo aún indefinido¹⁹.

Loos hizo una distinción entre artesanos y artistas que ayuda a explicar estas ideas. De acuerdo a esta distinción los artesanos buscan producir satisfactoriamente objetos prácticos de belleza dependiente, mientras que los artistas buscan crear obras de arte de belleza libre con una profunda capacidad transformadora. Para esto, Loos consideraba que los artistas necesitaban entender la tradición artística en la que estaban viviendo como un ente vivo, y afirmó (sin dar mucha evidencia para respaldar) que en la tradición arquitectónica occidental, el ornamento juega un papel cada vez más insignificante, mientras que los factores puramente espaciales como la proporción geométrica, la simetría axial o la pureza de la forma se han hecho cada vez más importantes²⁰.

Es posible leer de manera implícita en sus textos que la cultura es necesariamente dinámica: una cultura no consiste en una colección de

17. Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*; 14.

18. Loos y Opel, *Ornament and crime: selected essays*; 74.

19. *ibídem*; 82.

20. Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*; 163.

objetos, sino que es motivada por un ente dinámico interno que avanza hacia formas de expresión cada vez más sofisticadas y expresivas. En terminología loosiana, un buen artista o un *genio* entienden intuitivamente este dinamismo y crean nuevas obras que transforman la cultura y, a través de esto, a la sociedad y sus miembros. Loos expresó estas ideas en un lenguaje religioso que Wittgenstein habría considerado bastante reprochable:

*The holy spirit reveals itself to mankind in the man of genius. He belongs to mankind, not to a nation. He is the leader, the sage, the signpost for coming generations... His function... is to make man more godlike... men are hostile to... this creative spirit*²¹.

Los verdaderos artistas, al contrario que los artesanos, no están interesados en crear objetos funcionales, sino que en avanzar la cultura y, por ende, transformar la vida.

Estas ideas complejas requieren una aplicación más compleja aún a la práctica arquitectónica, y es necesario mencionar que Loos no siempre aplicó sus teorías a sus proyectos de forma consistente. Desde el punto de vista de Loos, los arquitectos deben trabajar de acuerdo a diferentes reglas dependiendo del tipo de edificio en el que estén trabajando, y, más allá de esto, diferenciar el tipo de belleza que buscan. Cuando trabajan como artesanos, los arquitectos se deben fijar en que la función de sus edificios es servir a la multiplicidad de necesidades físicas de sus habitantes, satisfaciendo estas de la forma más eficiente posible. Claramente, diferentes edificios prácticos tienen diferentes funciones sociales y por ende deben ser diseñados de forma diferente, pero en todos los casos el objetivo de los arquitectos debe ser diseñar un edificio funcionalmente eficiente. En efecto, al diseñar edificios prácticos, el arquitecto profesional debería buscar producir edificios de gran belleza dependiente, donde la belleza del edificio está íntimamente ligada a su propósito social. Esto

21. Loos y Opel, *Ornament and crime: selected essays*; 162. [El espíritu santo se revela a la humanidad en el cuerpo de un genio. Este pertenece a la humanidad, no a una nación. El es el líder, el sabio, el guía para las próximas generaciones... Su función... es hacer al hombre más cercano a Dios... pero los hombres son hostiles a este espíritu creativo.]

implica que los arquitectos deberían evitar aplicar cualquier ornamento arbitrario a estos edificios, especialmente si estos ornamentos entran en conflicto de cualquier modo con el propósito del edificio. Entendiendo esto desde aquí, su teoría no prohíbe la decoración en los edificios prácticos, sino que solo ataca al ornamento arbitrario que interfiere con la función.

Por el otro lado, en los raros casos en los que la arquitectura se eleva a la condición de arte, los arquitectos son libres de diseñar un edificio de gran belleza dependiente debido a que, en estos edificios, la belleza no se subordinaba a ninguna función utilitaria. Al diseñar estos edificios, ellos diseñarían obras de alto potencial transformacional. Sin embargo, solo lograrían esto si diseñan un edificio que está de alguna forma conectado con aquel momento de desarrollo de la tradición arquitectónica occidental.

De acuerdo con Loos, esta es una tradición en la que el ornamento pierde importancia con el tiempo, por lo que cuando trabajan como artistas, los arquitectos deberían evitar ornamentar sus edificios y enfocarse, en lugar de eso, en aspectos puramente espaciales. En particular, nunca se deberían aplicar los ornamentos de estilos pasados a las superficies de sus edificios, ni menos buscar el desarrollo de un nuevo estilo solo en pos de la belleza, sino que deberían desarrollar y purificar las formas clásicas, expresar formas geométricas simples y mostrar proporciones armónicas de una manera consistente con la tradición arquitectónica occidental. Solo de esta forma se podría, según Loos, hacer avanzar la cultura y ayudar a la gente a través de las experiencias que les entregan los edificios, manteniendo el balance y haciendo la vida humana posible.

Esto define el centro de la crítica loosiana a la ornamentación: Los arquitectos contemporáneos a Loos que aplicaban el ornamento de manera arbitraria, ya sea tomándolo de los estilos pasados o desarrollando uno nuevo tanto para edificios prácticos como para monumentos, fallaron en entender el propósito de la arquitectura y su rol en la cultura occidental. Como resultado de esto su trabajo había ayudado a devalorar la cultura. Como afirmaba Loos:

there is no longer any organic connection between architecture and our culture, architecture is no longer an expression of

*our culture. The architecture being created now bears no relationship to us, nor to any human being... It has no potential for development*²².

Como resultado de este proceso, al igual que el proceso de las otras artes en paralelo, Loos afirmó que vivimos en un tiempo sin cultura²³:

*the urban society of the second half of the nineteenth century... culture developed in a steady flow. People responded to the demands of the moment and looked neither forward or back*²⁴.

Sin embargo, en la época de Loos, con el desarrollo de la no-cultura, la gente había perdido el balance espiritual característico de una sociedad con un sistema cultural funcional y por ende, habían perdido el acceso a pensamientos y acciones racionales. Esto, en el punto de vista de Loos es el real crimen del ornamento arquitectónico: ser cómplice del asesinato de nuestra cultura, poniendo un fin a nuestro desarrollo artístico y espiritual y fijándonos en nuestras necesidades prácticas, condenándonos al momento presente. De acuerdo con la idea de Schopenhauer de que el rol del arte es ayudar a liberarnos de nuestra existencia, confinando y limitando deseos, Loos asumió que la muerte de la cultura devino materialismo y esclavización hacia nuestras necesidades y, como última consecuencia, produjo un tipo de alienación espiritual que Loos considera característico de la época moderna.

Para ayudar a escapar de este desastre, Loos afirmó que los arquitectos debían reformar la disciplina. Esto debía comenzar con un correcto entendimiento del proceso a través del cual la arquitectura hace efecto sobre sus espectadores. Lo hace (separándose completamente de Kant y

22. Loos y Opel, *Ornament and crime: selected essays*; 171. [ya no existe alguna conexión orgánica entre la arquitectura y nuestra cultura, la arquitectura ya no es una expresión de nuestra cultura. La arquitectura que se está creando ahora no tiene relación con nosotros, ni con ningún ser humano... No tiene potencial alguno de desarrollo.]

23. *ibídem*; 74.

24. *ibídem*; 74. [En la sociedad urbana de la segunda mitad del siglo XIX... la sociedad se desarrolló en un flujo constante. La gente responde a las necesidades del momento, sin mirar hacia el futuro o hacia atrás.]

Schopenhauer) a través de una forma muy directa, haciendo efecto sobre la emoción y no sobre el intelecto:

Architecture arouses moods in people. so the task of the architect is to give these most concrete expression. A room must look cozy, a house comfortable to live in. To suppress vice law courts must seem to make a threatening gesture and a bank must say "Here your money is safe in the hands of honest people..An architect can only achieve this by understanding the architectural tradition. In the case of works of art, say a tomb, if we were to come across a mound in the woods, six feet long by three feet wide, with the soil piled up in a pyramid, a somber mood would come over us and a voice inside us would say "there is someone buried here". That is architecture²⁵.

25. Loos y Opel, *Ornament and crime: selected essays*; 84. [La arquitectura despierta estados de ánimo en las personas, por lo que es tarea del arquitecto dar a esos estados de ánimo una expresión concreta. Una habitación debe parecer agradable, confortable para vivir. Un vicio secreto debe parecer un gesto de amenaza para los tribunales de justicia... Un banco está obligado a decir: "aquí su dinero está seguro, en manos de la gente honesta". Un arquitecto sólo puede conseguirlo volviendo una vez más a esos edificios del pasado que despertaron estados de ánimo en la gente ... Si nos encontráramos con una elevación de tierra de dos metros de largo por uno de ancho en un bosque, amontonada en forma de pirámide, nos invadiría un sombrío estado de ánimo y una voz dentro de nosotros nos diría, "aquí hay alguien enterrado". Eso es la arquitectura.]

La Casa de la hermana de Wittgenstein

En 1926, habiendo terminado su vida en la filosofía, Wittgenstein se encontraba atravesando una profunda crisis psicológica. Había vivido entre 1912 y 1914 en Cambridge, donde estudió filosofía bajo la dirección de Bertrand Russell y George Moore, y hacia 1912 comenzaba a trabajar en el borrador de su primer libro, el *Tractatus logico-philosophicus*, que sería terminado en 1918, durante la Primera Guerra Mundial, y publicado en 1922. En la introducción de este libro el afirma haber *solucionado definitivamente, en lo esencial, los problemas*¹, por lo cual decidió retirarse, donar anónimamente la sustancial fortuna que le había heredado su padre, y comenzar una carrera como profesor en una escuela, en la localidad de *Trattenbach*. Aquí Wittgenstein intentó poner en práctica la serie de pensamientos sobre la ética que se manifiestan en el *Tractatus*, a través de lo que él consideraba su deber moral de servir a los más pobres. Su carrera duró hasta 1926, año en que fue amenazado con una demanda debido a sus estrictos métodos disciplinarios, por lo que volvió a Viena, donde encontró trabajo como jardinero en un monasterio. Su

1. Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*;6

hermana Margaret, preocupada por la condición mental de su hermano, decidió incluirlo en el proyecto de su amigo, el arquitecto Paul Engelmann, para diseñar y construir una mansión en Viena donde ella y su familia vivirían.

Wittgenstein se volcó a sí mismo en el proyecto, con el mismo nivel de dedicación que entregaba a todo lo demás que realizaba en su vida. En 1927, alentado por su éxito en este proyecto, Margaret consigue otra vez presentar a su hermano, esta vez con Moritz Schlick, el fundador del *Círculo de Viena*, un grupo de filósofos y científicos que se defendían una forma radical de positivismo, denominada *Positivismo lógico*. Este encuentro llevó a muchos otros, con algunos miembros del círculo mismo. Wittgenstein no se dedicaba a discutir sobre filosofía; una vez, por ejemplo, realizó una lectura de poesía al grupo, mientras miraba hacia el muro, dándoles la espalda. Sin embargo, estas dos experiencias -el diseño de la casa y el círculo de Viena- al parecer influenciaron al filósofo retirado: Al terminar la casa, en 1929, Wittgenstein volvería a Cambridge. Aquí comienza no solo su vuelta a la filosofía, sino que un cambio radical en su forma de pensar y problematizar sobre el lenguaje. Este segundo estilo eventualmente se manifestaría en su segunda obra, publicada póstumamente, *Investigaciones filosóficas*.

La casa es el producto de tres personalidades distintas: Wittgenstein, su hermana Margaret, y su amigo Paul Engelmann. Wittgenstein y su hermana provenían de una de las familias más adineradas de Europa. Su padre, Karl Wittgenstein había logrado una de las mayores fortunas en el imperio Habsburgo, y, en 1898 se retiró de los negocios y se dedicó a patrocinar diferentes artistas. El *Palacio Wittgenstein*, donde crecieron Margaret y Ludwig, sería una guarida para esto, siendo visitado por diferentes figuras del mundo de la cultura, como Johannes Brahms, Gustav Mahler, Bruno Walter, Pablo Casals y Gustav Klimt.

Casi todos los hijos de la familia Wittgenstein demostraron talento artístico desde pequeños. Paul Wittgenstein, por ejemplo, se convertiría en un excelente pianista, que, incluso después de perder un brazo en la Primera Guerra Mundial, continuaría tocando; Maurice Ravel compuso su *Concierto para la mano izquierda* para él. Si bien el joven Ludwig se interesaba más por la mecánica que por el arte, la música jugó un papel importante durante su vida, y, aunque era capaz de acompañar



Figura 3.1: Salón musical del Palais Wittgenstein *Fuente: Wikimedia commons*

mediante el silbido música clásica en el piano, era el menos talentoso artísticamente de los hermanos Wittgenstein.

Fue este interés por la mecánica el que lo llevaría, en 1908 a estudiar Ingeniería Aeronáutica en Manchester. Fue aquí, trabajando sobre el proyecto de una hélice que se interesó por los fundamentos de la matemática. En 1911 visitó a Gottlob Frege para discutir sus planes sobre un libro, y este le recomendó estudiar filosofía con Rusell en Cambridge. El cambio ocurrió en 1912, y, aunque nominalmente Wittgenstein era el pupilo de Rusell, su entendimiento de la lógica era bastante avanzado. Le resultaba difícil trabajar con otros, o incluso trabajar productivamente mientras habían otros en la habitación. Es por esto que en 1914 se mudaría a la cabaña en Skjölden, Noruega, para poder *hacer lógica* sin ser molestado. La cabaña era virtualmente inaccesible, en la cima de una colina al borde de un acantilado, mirando un lago. Estaba construida en un estilo local, con formas rudimentarias que soportaban los fuertes vientos, bajas temperaturas y grandes nevazones. Para Wittgenstein, su



Figura 3.2: Hijos de la familia Wittgenstein. De derecha a izquierda: Leopoldine, Paul, Hermine, Margaret y Ludwig. Fuente: *bom.org.uk*

cuales más importante era la ubicación, lo suficientemente aislado del mundo para lograr trabajar. Al estallar la Primera Guerra Mundial deberá romper su exilio silente, llamado por el deber moral ir al frente de batalla.

Aquí Wittgenstein se encontraría con un libro que marcaría mucho de su futura filosofía: *Los Evangelios*, de Tolstoi. Si la preocupación inicial de Wittgenstein eran los fundamentos de la matemática y la lógica, ahora serían los de la existencia. Ray Monk afirma que *lo llevaba consigo a donde quiera fuese, y lo leía tan seguido que sabía pasajes completos de memoria*². Wittgenstein afirmaba que este libro le había salvado la vida, entregándole una perspectiva que no solo le permitiría enfrentar la

2. Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein: The duty of genius* (London: Jonathan Cape, 1990); 116.

muerte con calma, sino que cristalizó sus posturas morales.

Monk afirma que, desde su infancia, Wittgenstein consideraba su deber moral decir la verdad³, y más adelante esta deber se expandiría hacia la eliminación de cualquier forma de pretensión, en una búsqueda incansable por el concepto de *verdad*. Sus conocidos lo recordarían como una persona cruelmente honesta, que condenaba toda forma de adorno a la verdad. Exigía los más altos estándares éticos del mundo, en especial de sí mismo. El libro de Tolstoi maximizaría esto, y llevaría a Wittgenstein a añadir el altruismo a su idea de integridad, y, a nivel filosófico, comenzaría a reconocer que estas dos características fundan el corazón de lo que entendemos como *moral*. Russell recordaría al Wittgenstein pre-tolstoiano como alguien incluso más severo que él con los cristianos, sin embargo, tras su encuentro con la religión, esta comenzaría a tener un papel central en su vida⁴.

Posiblemente Margaret fue la hermana más cercana a Ludwig, su influencia se notaba desde la infancia de su hermano menor. Lamentablemente, desde su matrimonio con Jerome Stonborough, a quien Ludwig percibiría como una persona superficial y egolatra. La misma Margaret en un punto reconoció esto en su esposo, y, para 1923 ya vivían de forma separada. El proyecto de la mansión serviría tanto para apalear la tristeza de la separación como para volver a reunirse con su hermano.

Al igual que en el caso de Ludwig, la familia Wittgenstein consideraba que Margaret tenía poco o nulo talento artístico o musical, y si para su hermano el refugio consistió en la mecánica y en la ingeniería, ella se convirtió en la intelectual de la familia. Habría sido ella quien introdujo a Ludwig a la filosofía, a través de lecturas de Schopenhauer, Mach y Weininger, además del mundo cultural de la Viena de fin de siglo. Desde su posición como paciente de Sigmund Freud, también introdujo a su familia al psicoanálisis.

Al igual que su padre, Margaret se convirtió en una mecenas, y, por lo menos a través de la lectura de su correspondencia, queda claro que esperaba esta nueva casa se convirtiese en un sitio donde la élite cultural de Viena se pudiese reunir, exponer e intercambiar ideas del mismo modo en que se hacía en el *Palacio Wittgenstein* cuando eran jóvenes. Incluso

3. *ibidem*;3-4.

4. Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*;196.



Figura 3.3: Detalle del retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein de Gustav Klimt. *Fuente:wikimedia.org*

planeaba llenar la casa con su colección de arte, que incluía un retrato de ella pintado por Gustav Klimt. Margaret esperaba que su casa se convirtiese en el equivalente Vienés del salón ilustrado francés.

Antes de que Wittgenstein ingresase al proyecto, Paul Engelmann había producido una serie de dibujos para la casa, definiendo gran parte de sus principales características estilísticas. Su acercamiento a la arquitectura estaba fuertemente influenciado por Loos, su antiguo profesor. Sin embargo, si bien Margaret contrató a Engelmann debido a que era una cliente con fuertes ideas sobre el proyecto y este podría llevarlas a cabo, la casa era muy diferente a las villas loosianas. Estas diferencias se acrecentarían con la entrada de Wittgenstein al proyecto. Recuerda la hermana de Wittgenstein, Hermine:

Engelmann had to give away to the much stronger personality, and the house was then built, down to the smallest detail, according to Ludwig's plans and under his supervision. Ludwig designed every window, door, window-bar and radiator in the noblest proportions and with such exactitude that they might have been precision instruments⁵

El mismo Engelmann, más adelante, reconocería que tuvo muy poco que ver con el producto final en una carta dirigida a Hermine. Los primeros planos se encuentran firmados tanto por Ludwig como por Paul, sin embargo, en los últimos solo se encuentra la firma del filósofo.⁶ Esto, según Wijdeveld muestra cómo, si bien aceptó muchas de las ideas de Engelmann y Margaret, Wittgenstein impondría su visión en el diseño, haciendo la casa suya.⁷

La casa trajo poca atención de la prensa al ser construida en 1928. Margaret, muy contenta con el producto final, se mudó y residió ahí hasta 1940. Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, debido a la herencia judía de la familia, se vio forzada a emigrar del país. Inmedia-

5. [Engelmann tuvo que ceder ante una personalidad mucho más fuerte, y entonces la casa fue construida hasta el más pequeño de los detalles de acuerdo a los planes de Ludwig y bajo su supervisión. Ludwig diseñó cada ventana, puerta, persiana y radiador en las proporciones más nobles y con tal exactitud que bien podrían haber sido instrumentos de precisión.] Hermine Wittgenstein, citada en Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*; 84.

6. Bernhard Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein a Documentation* (1973); 9.

7. Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*; 196.

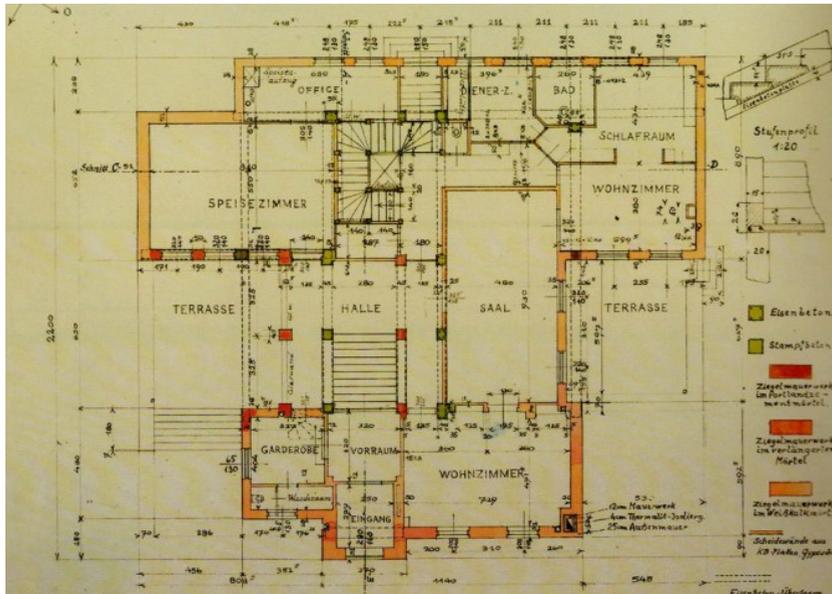


Figura 3.4: Planta de la casa en 1926, firmado por Wittgenstein y Engelmann.
Fuente: wikimedia.org

tamente después de la guerra, sin embargo, volvió a Viena, y residió en la casa hasta su muerte en 1958.

3.1. Una infusión moral

Para efectos prácticos, me acercaré a la casa desde las dos vertientes que se han develado poco a poco a lo largo de esta tesis: el contexto filosófico/biográfico de Wittgenstein y la historia de la arquitectura. Desde la filosofía propia de Wittgenstein es posible comenzar a desarrollar una lectura teórica de la casa, mientras que de su comparación con la arquitectura protorracionalista nos permite acceder a su contextualización histórica.

Como se ha dicho, tanto la filosofía de Wittgenstein como sus postu-

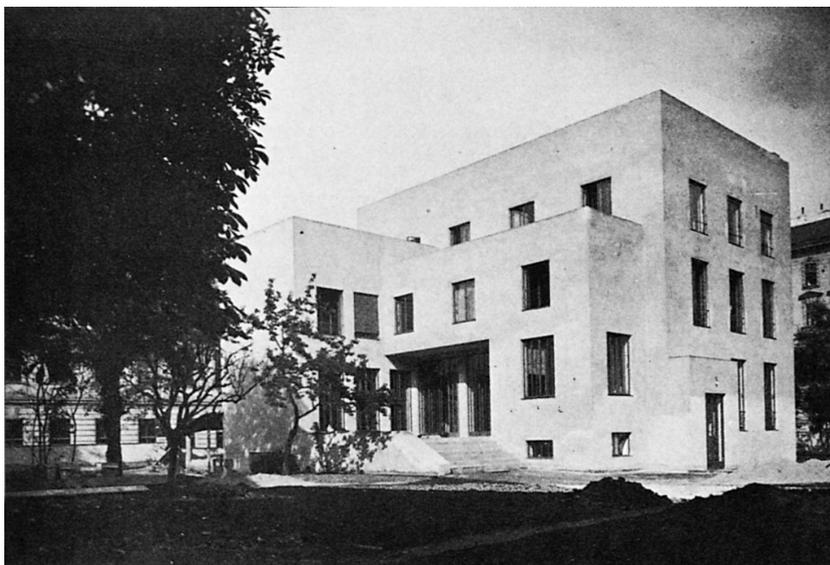


Figura 3.5: Casa vista desde el exterior. Fuente: [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef_Hoffmann_-_Casa_de_la_Familia.jpg)

ras sobre la arquitectura fueron definidas por lo que llamaremos el *imago mundi* de la Viena de fin de siglo. Ideas presentadas por personajes como Karl Krauss o Adolf Loos, que podemos localizar en la filosofía dentro del marco del pensamiento de Inmanuel Kant y Arthur Schopenhauer. Parte de este *imago mundi* se encuentra caracterizada por, según Janik y Toulmin, por la falla de la implementación del liberalismo en Austria⁸, generando una desconfianza naturalizada de sus valores en la sociedad. Wittgenstein compartía esta desconfianza; en su obra, nos encontramos con un profundo escepticismo con respecto al proceso tecnológico y material, progreso que para el autor apoyaba un estilo de vida profundamente egocéntrico que desvaloraba a la persona y la encajaba en un esquema de falsa felicidad. Esto era tan profundo en el mundo moderno, que para Wittgenstein el progreso había afectado a todo, incluyendo su cultura,

8. Allan Janik, Stephen Edelston Toulmin e Ignacio Gómez de Liaño, *La Viena de Wittgenstein* (Taurus Madrid, 1974); 24.

y la habilidad de esta para ayudar a la gente a vivir *mejor* había sido destruida. Para Wittgenstein, el punto más álgido de este colapso se mostraba en la carencia de esta cultura de una estructura ética o religiosa dura. Por lo menos desde Kant, la sociedad moderna había reconceptualizado estas ideas en forma de prácticas cuasi científicas, dejándolas incapaces de resistir la decadencia social y personal característica del mundo moderno occidental.

El hecho de que las ideas de Wittgenstein se encuentren formadas por este *imago mundi* de la Viena de fin de siglo también puede explicar muchas otras características de otro modo algo misteriosas de su obra filosófica. Por ejemplo, la profunda insistencia en el hecho de que su filosofía tenía un propósito ético, o su desconfianza en el diálogo, o su marcada diferencia entre *decir* y *mostrar*, que devenía su disgusto al explicar su proyecto. Incluso puede explicar la aparición del concepto de *lo místico*, y, por lo menos desde la forma en la que he leído la casa, su relación con la arquitectura.

A nivel estilístico, la Wittgensteinhaus se encuentra amarrada al imago mundi de la Viena de fin de siglo por la teoría arquitectónica de Adolf Loos, compartiendo con sus villas, por ejemplo la ausencia de ornamentación exterior o la composición volumétrica asimétrica. Estos puntos en común entre la arquitectura loosiana y la arquitectura wittgensteniana descansan sobre el hecho de que ambos personajes se oponían tajantemente a la concepción ecléctica de la arquitectura, y ambos optaban por lo que Roger Paden llamará *funcionalismo social*⁹. Sin embargo, si bien es posible a primera vista afirmar que ambas casas comparten la noción de estilo, la Casa Wittgenstein difiere de las villas loosianas en, por lo menos tres puntos: Primero, la Kundmangasse no posee ningún tipo de ornamentación, ni interior ni exterior, mientras que la teoría anterior-ornamentalista de Loos solo se aplicaba al exterior. Segundo, en la Casa no aparece la noción loosiana de los desniveles [*Raumplan*], sino que se muestra como una composición de características mucho más clásicas. Tercero, la composición que realiza Wittgenstein sobre la planta de la Casa busca, a diferencia de la composición loosiana, una relación armónica entre las medidas de sus espacios. Sin embargo, esto no desplaza comple-

9. Roger Paden, *Mysticism and architecture: Wittgenstein and the meanings of the Palais Stonborough* (Lexington Books, 2007); 154.

tamente la Casa de la arquitectura loosiana, sino que la encaja dentro de lo que Loos llamaría un *monumento*. Desde aquí, podemos considerar el Palacio Stonborough como un monumento loosiano, en lugar de una casa loosiana.

Esta distinción entre monumento y otros edificios es aparente en algunos escritos de Wittgenstein, sobre todo en los breves comentarios que hace sobre la arquitectura. Al igual que Loos, diferenció entre los objetos prácticos y las obras de arte, extrapolando la separación entre edificios prácticos creados por artesanos y verdadera arquitectura, creada por artistas. Escribe en 1942:

Architecture is a [gesture]. Not every purposive movement of the human body is a gesture. And no more is every building designed for a purpose architecture¹⁰.

Este comentario acepta la distinción loosiana entre *buena arquitectura* (que Loos creía solo podía ser diseñada por verdaderos arquitectos) y los edificios prácticos. Más allá, al parecer Wittgenstein creía que la verdadera arquitectura, como otras obras de arte, podía tener un efecto emocional en su audiencia:

Remember the impression one gets from good architecture. . .
It makes one want to respond¹¹

Considero que Wittgenstein estaba de acuerdo con Loos en que las sensibilidades que produce la arquitectura en una persona podrían haber sido tan poderosas que causarían un cambio en ella, incluso al nivel de una transformación espiritual. A pesar de estas similitudes, Wittgenstein no siguió ciegamente a Loos en cada detalle de esta idea sobre la arquitectura.

10. Ludwig Wittgenstein, *Culture and value* (University of Chicago Press, 1984); 42. [La arquitectura es un gesto. No todo movimiento con propósito del cuerpo humano es un gesto, de la misma forma en que no todo edificio diseñado para un propósito es arquitectura.]

11. *ibidem*; 22. [Recordando la impresión que a uno le da la buena arquitectura... hace que uno se sensibilice.]

Loos afirmaba que los monumentos conectan a un pueblo con su cultura, y como el objetivo de la cultura es ayudar a sus miembros a establecer un balance en sus vidas que les permite interactuar con el mundo de una manera sensata (podemos decir que a través del ritmo - el hábito y la repetición). Así, los monumentos pueden ayudar a promover cierto tipo de interacción crítica con el mundo, dejando como consecuencia el crecimiento personal. Esto puede llevar a la producción de más trabajo creativo¹². Así, para Loos, la obra de arte puede tener un efecto transformador, que se asegura de perpetuarla [Arte - Autopoiesis]. Sin embargo, no queda claro a qué se refiere Loos con este “balance”, ni qué es interactuar sensatamente con el mundo. Tampoco nos encontramos claros sobre el rol de la cultura en este objetivo, o sobre cómo los monumentos amarran a las personas con su cultura.

Puede ser que a Wittgenstein le atrajera la idea del monumento como un ente que *transforma*. Sin embargo, el resto de la teoría loosiana sobre los monumentos se encuentra algo ausente en el proyecto: primero, para Wittgenstein, los problemas a los que se enfrenta el hombre moderno son más profundos y más complejos que los que considera Loos: El arquitecto intenta formar un plano de pensamiento dirigido hacia interpretar el gusto del *hombre moderno*, superior a sus predecesores históricos, mientras que para el filósofo, la problemática que desea cambiar mediante su arquitectura es una problemática no ligada a la condición moderna del hombre, sino que a la condición humana en sí; la época moderna no habría hecho nada más que llevar estas problemáticas a un punto cúlmine. Segundo, Wittgenstein creía que la condición pútrida de la vida moderna había corrompido tanto a la cultura occidental que no sería productivo volver a conectarlos a su cultura, y tercero, el cambio que busca Wittgenstein sería, al contrario de la versión estilística, cultural y artística de Loos, una transformación *espiritual*. Si consideramos que el objetivo de todo el proyecto wittgensteniano es la *transformación* (en el *Tractatus*, de la forma de hablar y en las *Investigaciones*, de la forma de filosofar¹³), hasta este punto en la historia Wittgenstein había desarrollado bastantes *estrategias* para hacer que esta transformación apareciese,

12. Adolf Loos, citado en Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*; 84.

13. Ambas transformaciones que consideraré *espirituales*

y, si mi interpretación de la casa y sus visiones sobre la arquitectura son correctas, algunas de estas permearían hacia su labor arquitectónica.

3.2. Hacia el monumento Wittgensteniano

Como se afirmó, Wittgenstein estaba de acuerdo con la distinción loosiana entre los edificios prácticos y los monumentos (que caerían en la categoría de arte). Bajo esta idea, se revisó la posibilidad de entender la Mansión Stonborough como un monumento loosiano. La historia de este proyecto nos cuenta como Wittgenstein, durante repetidas veces durante el periodo, se refirió a si mismo como Arquitecto. Como afirma Monk, los primeros planos de la casa se encontraban firmados por "P. Engelmann y L. Wittgenstein, Arquitectos.". Si bien podemos considerar esto como un mero resultado de la burocracia. Sin embargo, es necesario también mencionar el hecho de que, durante el mismo periodo, Wittgenstein mandó a hacer papel con el encabezado "Paul Engelmann y Ludwig Wittgenstein Arquitectos, Wein III Parkgasse 18." Junto a esto, nos encontramos también con que hasta incluso un tiempo después de la construcción de la casa, Wittgenstein figuraba en la guía telefónica de Viena como un Arquitecto profesional¹⁴.

Podría decirse que todo esto ocurrió en un afán de comenzar una nueva carrera. Después de todo, Wittgenstein no era ajeno a los cambios y se encontraba en este momento desempleado, además de que se encontraba falto de dinero después de regalar toda su herencia. Sin embargo, considerando que el conocía, e incluso creía en la distinción de Loos entre monumentos y edificios prácticos y, consecuentemente en la distinción entre verdaderos arquitectos y meros artesanos, parece razonable pensar que Wittgenstein se estaba identificando como *Arquitecto* en el sentido loosiano de la palabra: un diseñador de *verdadera arquitectura*, en lugar de un artesano, constructor de los edificios prácticos. Incluso considerando sus fuertes opiniones sobre la integridad personal, el sólo habría tomado el título si de verdad creyese que lo merecía, *si la Mansión Stonborough fuese verdadera arquitectura*. Si esto es correcto, también debe haber pensado que el palacio no era simple arquitectura,

14. Monk, *Ludwig Wittgenstein: The duty of genius*;236.

sino que era un monumento, hablando en terminología loosiana.

Y al decir que esta casa es un monumento, estamos diciendo que su función es una función *transformacional*. Sin embargo, como este edificio fue diseñado por Wittgenstein, y no por Loos, es necesario entender la noción Wittgensteniana de *transformación*; que el objetivo de la Casa debe haber estado guiado hacia algún tipo de transformación ética o espiritual, relacionada con el objetivo del trabajo filosófico de Wittgenstein. Si esto es correcto, este será también el propósito de lo que Wittgenstein consideraría *buena arquitectura*. Así, practicadas de manera *correcta*, ambas disciplinas tienen un objetivo en común. Wittgenstein explicita esto en una nota escrita unos años después de terminar la casa:

Working in philosophy -like work in architecture in many respects- is really more a working on oneself. On one's own interpretation. On one's way of seeing things¹⁵.

Siguiendo lo que he argumentado, podríamos agregar .^{en} la manera en la que *otros* (quizás solo quienes entienden el trabajo producido por un verdadero arquitecto o filósofo) ven las cosas. Esto podría implicar que la meta de la verdadera arquitectura, al igual que la meta de la filosofía es empujar a la gente hacia la claridad, para que *vean el mundo bien*, o de manera *correcta*, y, haciendo esto, guiar una transformación moral. Considerando esto, y el uso de Wittgenstein del título de arquitecto, es correcto pensar que debe existir alguna intención determinante que formó el diseño de la Wittgensteinhaus.

Si esto es correcto, entonces la conexión entre la Casa Wittgenstein y la filosofía de Wittgenstein es más profunda que la que se asume comúnmente. No es que simplemente compartan una naturaleza estilística, o que la experiencia de la construcción de la casa haya ayudado a Wittgenstein a desarrollar su segunda etapa filosófica¹⁶, sino que su proyecto filosófico y su proyecto arquitectónico se encuentran amarrados hasta el punto en que comparten el mismo "*significado expresivo*". Si el

15. Wittgenstein, *Culture and value*; 16. [Trabajar en filosofía -al igual que trabajar en arquitectura en muchos aspectos- es trabajar en uno mismo. En la interpretación de uno mismo, y en la forma en que uno ve las cosas.]

16. Ver Last, *Wittgenstein's House: Language, Space, & Architecture*

Tractatus va a ser considerado como una acción ética, como lo afirman Janik y Toulmin, esta es también la manera correcta de entender la casa. De la misma manera que el *Tractatus* y las *Investigaciones*, todas las partes de este proyecto están enfocadas en *transformar* a su audiencia. Así, encontramos este significado expresivo de la Casa Wittgenstein en el rol que esta posee en transformar una forma de vida.

Sin embargo, esta función transformacional no es la función principal de los edificios. Ni siquiera los monumentos, en el mayor sentido posible, logran una transformación espiritual tan profunda como la que Wittgenstein buscaba. Los edificios como obra construida¹⁷ nos afectan de formas mucho más banales, quizás solo hasta un punto incluso biológico. Sin embargo, la *idea* de que un edificio pueda tener un efecto transformacional no era completamente ajena a Wittgenstein, puesto que Loos llevaba argumentando esto desde hacía años. Si bien Wittgenstein rechazó muchos de los puntos de la teoría loosiana sobre los monumentos, el conocimiento de esta implicaba el conocimiento de la capacidad transformacional de estos edificios. La idea de la transformación ya estaba presente en el Wittgenstein del *Tractatus*, con dos estrategias prácticas para generar este buscado cambio espiritual. Sería natural entonces construir un monumento en lugar de una simple casa para hacer uso otra vez de estas estrategias. Si vemos la casa desde este punto, aparecen tres estrategias claras, que pueden ser asimiladas con las diferencias de diseño que se revisaron entre la arquitectura loosiana y la wittgensteniana.

La primera estrategia está conectada con la estrategia central del *Tractatus*. Si entendemos que el objetivo de Wittgenstein al escribirlo era producir una transformación espiritual al mostrar el mundo como un *todo limitado*, sus lectores entenderían que este mundo existe dentro de los límites establecidos por el lenguaje, y que es posible acceder a él a través de la composición del *sentido* del lenguaje, o el estudio de sus bases lógicas. Específicamente, al estudiar el libro, se entiende que el estudio del lenguaje revela un *espacio lógico* en el cual el mundo aparece y, por ende, es debido a estas limitaciones del conocimiento que el mundo es posible. Entender estos límites significa entonces llegar

17. Y no el discurso que se genera en torno o para los edificios, como las reglas de un monasterio.

a la conclusión axiomática de que el mundo es un ente limitado, una conclusión que Wittgenstein entendía tenía un potencial transformativo. En la Casa, esta visión aparece bajo efectos similares. Muchas de sus características arquitectónicas singulares -la falta de detalles definiendo los límites superiores e inferiores de la fachada y sus lados, la progresiva disminución del alto de las ventanas al subir los niveles, la falta de molduras interiores- fueron diseñadas para apuntar el espacio físico en el cual un mundo limitado, en particular las varias habitaciones de la casa existen. Mientras que la fachada de una iglesia asciende hasta trascender el mundo material para llegar a Dios, la Casa Wittgenstein refiere a esta infinitud como algo horizontal, puramente en el mundo físico, donde todo lo que existe puede ser encontrado. Estos detalles apuntan al todo limitado que se encuentra contenido dentro del espacio físico de la casa. Al igual que el *Tractatus*, la Casa muestra el mundo como un *todo limitado* apuntando al espacio físico que contiene. Habitar la casa puede llevar a contemplar el mundo como un todo que esta muestra. Esto puede, según la primera parte de la obra de Wittgenstein, tener un efecto transformativo.

En segundo lugar, Wittgenstein deseaba lograr esta transformación a través de la relación de la casa con el arte. Esta estrategia tiene dos caras. La primera es que Wittgenstein diseñó la casa tanto para ser una galería de arte como un escenario en el cual el arte pudiese ser presentado. En parte, esta cara de esta estrategia dependía del hecho de que Margaret tenía la intención de crear en su casa el equivalente moderno del *salón* ilustrado francés. Desde esto, Wittgenstein estaba consciente de que la casa debería servir como un espacio en el cual la colección de arte de su hermana sería exhibida y que a la vez pudiese enmarcar una serie de eventos culturales como conciertos, recitales de poesía y discusiones literarias. Así, la casa fue diseñada tanto como un museo como un *espacio de performance*¹⁸ Esto explica una de las diferencias mencionadas entre la casa y las villas loosianas: la falta de ornamento interior muestra el objetivo de la exhibición, permitiendo al ojo concentrarse solo en la obra en lugar de los detalles en los muros. Explica también la diferencia de tamaño entre las habitaciones del primer nivel y de los otros -las

18. Tanto de las mismas obras que los artistas y literatos exhibían como de sus mismas personalidades como hechos políticos.

habitaciones del primer nivel son entre el doble y el triple en tamaño que en el resto de la casa- permitiendo exhibir obras de carácter dramático con una audiencia media.

La segunda cara se basa en el diseño en sí de la casa. Además de ser una galería de arte, Wittgenstein diseñó la casa como una obra de arte en sí. Desde una postura con respecto al arte de orígenes Schopenhauerianos, esto requería, por sobre toda otra cosa, que la casa estuviese *correctamente proporcionada*. Por esto prestó tanta atención a las proporciones de las ventanas y sus posiciones sistemáticas en los muros, tanto interiores como exteriores, y por qué se preocupó tanto de las proporciones en el primer piso. Al ordenar las tres dimensiones en base a una teoría de proporciones armónicas, Wittgenstein diseñó una obra de arte en la cual todos los aspectos de la casa se unirían como un todo. Como resultado, aparecerían todos estos aspectos expresando la idea de la casa como un todo, un objeto singular perfectamente armónico.

Así, la casa se encuentra íntimamente ligada al arte. Se diseñó tanto para ser una obra de arte por sí misma como para albergar otras obras. Esta relación sería completamente favorable para Margaret, debido a sus planes para el futuro de la casa, sin embargo, para Wittgenstein esta ejercía un rol central en elevar a la casa a la categoría espiritual a la cual pertenecía la verdadera arquitectura. La teoría que funda este aspecto de la casa, que Wittgenstein basó en Schopenhauer, era que el contemplar determinadas obras de arte podría producir la misma experiencia trascendental y atemporal que produce la contemplación filosófica del mundo como un todo. Puesto que el arte puede producir la transformación que Wittgenstein deseaba, la Casa Wittgenstein fué diseñada tanto para ser una obra de arte como para albergar y presentar otras obras, o quizás incluso la obra de arte más trascendental de todas, la experiencia humana del correcto habitar.

La tercera estrategia involucra el hecho de que Wittgenstein diseñó la casa tanto como un escenario para obras de arte como un escenario que presente la vida de Margaret. Al aceptar el concepto loosiano de *buena arquitectura*, Wittgenstein afirmaba que los monumentos bien diseñados, o que la arquitectura bien diseñada *inmortaliza* algo:

architecture immortalizes and glorifies something. Hence the-

re can be no architecture where there is nothing to glorify¹⁹

Si es que esto es así, considerando que quería erigir un monumento, podemos asumir que debe de haber encontrado algo que era digno de glorificación. Considerando que el proyecto es una casa, creo correcto afirmar que este algo es el habitar, personificado, por alguna razón en su hermana.

Como vimos, Margaret tuvo un profundo efecto, tanto en su infancia como en su adultez, en la vida de Wittgenstein. Hacía poco, lo había ayudado cuando había sido expulsado de la escuela en su intento de convertirse en maestro, sacándolo de su depresión. Antes de esto, en su adolescencia, había ayudado a formar a Wittgenstein, introduciéndolo a la filosofía. Tanto la admiraba, que dedicó las *Investigaciones filosóficas* a ella. Considerando esta gran deuda que el sentía con su hermana, y su profunda exigencia moral, resultaría natural la oportunidad de concebir un monumento loosiano, que celebre a quien le había hecho posible vivir su vida otra vez.

Otra de las hermanas de Wittgenstein, Hermine, se dió cuenta del hecho de que la casa estaba diseñada para ser un escenario de la vida de Margaret, quien menciona como la casa había sido hecha para encajar con Margaret:

even though I admired the house very much, I always knew that I neither wanted to, nor could live in it myself. It seemed indeed to be much more a dwelling for the gods than for a small mortal like me, and at first I even had to overcome a faint inner opposition to this "house turned logic." as I called it, to its perfection and monumental size. However, the house fit my sister Gretl like a glove... The house was simply an extension of her personality, a subtle emanation from her²⁰.

19. Wittgenstein, *Culture and value*; 69. [La arquitectura immortaliza y glorifica algo. Por ende no puede haber arquitectura donde no hay nada que glorificar]

20. Hermine Wittgenstein, citada en Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein a Documentation*; 23. [aunque admiraba mucho la casa, siempre supe que ni quería ni podra haber vivido en ella. Pareca mucho mas una morada para los dioses que para una pequeña mortal para mi, y al principio incluso tuve que sobreponerme ante esta *casa vuelta logica*, debido a su perfeccion y tamaño monumental. Sin em-

En este comentario se hacen patentes las conexiones entre la casa, Margaret, la idea de monumento y la necesidad de immortalizar algo. Considero dos explicaciones al por qué Wittgenstein quería glorificar a su hermana: La primera, es simplemente que Wittgenstein sentía una deuda personal hacia su hermana, considerando todo lo que esta había hecho para ayudarlo. Podríamos considerar también que, tras muchos años de separación tanto psicológica y geográfica, y con la muerte de sus padres en 1926 que Wittgenstein querría haber vuelto a reunirse con su familia. Mientras más se daba cuenta de la influencia de la ciencia y la cultura en este mundo, se acercaba más al arte como un intento de contrarrestar esta influencia. Esta apreciación por el arte podría haberlo llevado fácilmente a valorar el rol de su familia como mecenas de diversos artistas. Quizás fue esto mismo lo que lo llevó a mantener la planta original de Margaret y Engelmann para la casa, reservado casi exclusivamente para salones musicales y habitaciones semi públicas donde se pudiese mostrar alguna obra. Al mantener esta distribución, reproducía a cierto nivel la planta de una mansión vienesa tradicional, y, por ende, la de su casa de la infancia, el *palacio Wittgenstein*. Así, al diseñar la casa con esta base, no solo generó un edificio en el cual Margaret pudiese exhibir su colección de arte, sino que también generó un edificio en el cual su hermana pudiese reclamar el rol de su padre como Patrón de las Artes de la ciudad²¹. Aparecen entonces dos razones por las cuales Wittgenstein diseña de la forma en que diseña: En primer lugar, celebra el habitar general, en específico el de Margaret, y en segundo lugar, celebra el rol de su padre y parcialmente los reconcilia con ellos de manera póstuma²².

Mas allá de cualquier asunto personal, pueden haber existido otras razones para que Wittgenstein deseara glorificar la vida de su hermana. Como hemos visto, Wittgenstein se encontraba profundamente interesado en los conceptos de ética y religión, o, como prefiero reformularlo, las practicas transformativas que ayudan a llegar a una vida moral. Cuando comenzó a trabajar en la casa, posiblemente se dió cuenta de que

bargo, la casa le encajo a mi hermana Gretl [Margaret] como un guante. . . La casa era una simple extension de su personalidad, una emanacion sutil de su ser.]

21. Una gran suma de dinero de Karl Wittgenstein ayudó a construir el *Edificio de la Secesión*, museo que albergaría las principales obras del movimiento modernista en Austria.

22. Monk, *Ludwig Wittgenstein: The duty of genius*; 235.

la estrategia central del *Tractatus*, transformar mediante la presentación del mundo como un todo limitado, podría ser incapaz para lograr los cambios que estaba buscando. Durante este mismo periodo, se encuentra también leyendo las *Confesiones* de San Agustín, libro que utilizaría para presentar en el futuro sus *Investigaciones filosóficas*, y desarrollando una estrategia basada en la *biografía*. De acuerdo con esta estrategia, el cambio ético y religioso que busca Wittgenstein sería posible a través de exponer a la gente a un modelo biográfico de desprendimiento que esté enfocado en un proyecto mayor que él. Considero que en este punto Wittgenstein consideraba que su hermana estaba viviendo este tipo de vida, y, consecuentemente, su vida, en especial su desinteresado patronaje de las artes, podría tener este efecto, de la misma manera en que lo había inspirado directamente a él. Así, a través del diseño del Palacio Stonborough, Wittgenstein buscó mostrar el habitar de su hermana como una vida *buena*: con fuertes valores culturales y espirituales, una vida de altruismo y creatividad espontánea, o, como algunos autores como Monk afirman, la vida de un *genio*. Claramente Wittgenstein estaba consciente del hecho de que su hermana, al igual que San Agustín, no era perfecta -después de todo, se había casado con Jerome Stonborough-, sin embargo, esperaba que su dedicación al arte y la cultura, acompañado de su constante virtud podrían proveer de la guía e inspiración necesaria para transformar la vida de otros. Así, glorificando a Margaret, la casa no solo fue diseñada para que ella viviese ahí, sino que también para *mostrar* esta vida. Podríamos considerar que esta fue la primera aparición de la estrategia biográfica que utilizaría en el futuro en sus *Investigaciones*. Aquellos que viniesen al Palacio Stonborough para ver el arte que exhibe en él, se encontrarían con Margaret en el hall de acceso dando la bienvenida a sus invitados, en el centro exacto del círculo que determinaba las proporciones armónicas de la casa: el yo en el centro del mundo²³, la verdad necesaria para levantarse en el centro sin sustancia, que llena la casa de música y vida²⁴. Así, la Casa Wittgenstein se lee como una obra de arte unificada en el cual cada detalle tensionaba hacia su habitante. La casa, de manera silente, apunta hacia un potencial

23. Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*; 5.64.

24. Ludwig Wittgenstein, *Notebooks, 1914-1916* (University of Chicago Press, 1984); 40, 54.

modelo de transformación: la verdad al centro del mundo, balanceando lo falso que se encuentra afuera.

En términos freudianos, el diseño de la casa estaría *sobredeterminado*²⁵. Al igual que su trabajo filosófico, es un proyecto ético que busca ayudar a la gente a lograr la transformación necesaria para llegar a una vida moral. Como vimos, Wittgenstein esperaba que esto ocurriese de tres formas: señalando al mundo como una totalidad limitada, al ser y mostrar obras de arte potencialmente transformativas y apuntando a la figura desinteresada de un genio. Así, la casa es una expresión más del mismo *imago mundi* que se encuentra detrás de todo su trabajo filosófico: No solo comparten la misma meta, sino que también comparten las mismas estrategias de trabajo. Podríamos considerar a la casa, entonces, como una *gesamkunstwerk*. [Obra de arte total]

Esta lectura de la casa permite responder la pregunta por el rol de la casa en el trabajo filosófico de Wittgenstein: En primer lugar, la casa marca una transición en la metodología de Wittgenstein, pero no en su forma de ver el mundo. Es posible leer en la casa los métodos tanto del *Tractatus* como de las *Investigaciones*. Es, quizás un punto de inflexión en su trabajo, sin embargo la curva se mantiene constante, en el cual incorpora a la forma de trabajo del *Tractatus* las estrategias que utilizará en el futuro. Segundo, debido a que tanto el trabajo arquitectónico como el filosófico de Wittgenstein están basados en la misma visión de mundo y tienen el mismo objetivo, la relación entre estos no es una línea recta, sino que más bien es una constante que *emana* de esta concepción de la realidad.

3.3. El sentido histórico de la casa.

Una vez respondida la pregunta del lugar de la Casa Wittgenstein en la filosofía del mismo, podemos pasar a la pregunta por el lugar de la Casa Wittgenstein en la cultura occidental. Muchos arquitectos e historiadores de la arquitectura dirían en un primer momento que la casa pertenece a los comienzos del movimiento moderno, esto es, diseñado de acuerdo

25. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, volumen 267 (Ediciones Akal, 2013)

a las leyes estructurales y estilísticas de la arquitectura moderna. Esta posición puede parecer razonable debido a su percepción desde el exterior y su similitud tanto con las villas loosianas y lecorbusieranas, además del periodo de construcción del proyecto y el hecho de que Wittgenstein conocía personalmente a Adolf Loos. Junto con esto, debemos considerar además que el boceto inicial de la casa fue hecho por Paul Engelmann, discípulo del último, y, a un nivel más profundo, nos encontramos con el hecho de que la arquitectura moderna está basada en el funcionalismo, y la Casa Wittgenstein parece haber sido diseñada con esos fundamentos en mente.

El funcionalismo, conocido por su eslogan *la forma sigue a la función*. Esto implica, en primer lugar, que los edificios deben ser diseñados exclusivamente en líneas funcionales: su *forma* deberá expresar o facilitar su función. De acuerdo con el funcionalismo arquitectónico, un edificio diseñado de manera puramente funcional, por extensión, estarían diseñando edificios bellos. La belleza de un edificio se definiría entonces en que tanto de su forma sigue a su función. Esta teoría se encuentra profundamente relacionada con el pensamiento Kantiano, donde se desarrolla una *belleza dependiente*, parásito de su funcionalidad.

En esta doctrina general nos encontramos con algunos puntos ambiguos. Muchos arquitectos modernos eran, siguiendo una línea schopenhaueriana, *funcionalistas estructurales*, que creían que la forma de un edificio debería expresar las características funcionales de su estructura, mientras que un número menor de arquitectos seguían una línea kantiana, en pos de un *funcionalismo social*, quienes creían que la forma de un edificio debiese facilitar su función social. A pesar de estas diferencias, todos los arquitectos modernos se consideraban revolucionarios que desarrollaban una práctica de la arquitectura completamente nueva. Debido a que la belleza, desde el punto de vista funcionalista dependía de funciones que dependen de la ciencia, la arquitectura moderna se configuró como una forma única de hacer arquitectura, completamente racional y científica.

Esta conceptualización configuró una de las cualidades más características de la arquitectura moderna: la pregunta por la función del ornamento. Los arquitectos modernos rechazaron el uso de cualquier elemento que consideran innecesario, no científico o superficial, esen-

cialmente bajo el argumento moral de que eran innecesariamente caros, completamente arbitrarios (en el caso del funcionalismo estructural) y evitaban que el edificio satisficiera las necesidades sociales para las que fue diseñado (en el caso del funcionalismo social). Los arquitectos modernos rechazaron la postura de la arquitectura tradicional, debido a que lo que estos estilos se encuentran definidos por el mismo ornamento que reniegan. Así, en lugar de revisar la historia para su proyecto, se centraron en su uso estructural o social.

La arquitectura moderna no es una configuración arquitectónica que funcione solo en base a principios científicos, sino que también tiene una fuerte componente moral en su fundamentación. Especialmente en su rama social, el funcionalismo puede ser entendido como una serie de axiomas éticos en el cual la teoría de *lo bueno* es utilizado para definir los principios de diseño que definen un edificio puramente funcional, o, leído desde esta teoría, bello. Así, la arquitectura moderna fue una forma de hacer arquitectura doblemente revolucionaria, que reemplazó la tradición con ciencia y una forma racional de teoría moral. Era una forma de arquitectura que elevaba estas consideraciones más allá que la búsqueda estética, aunque, sin embargo esperaba resolver esta búsqueda mediante sus postulados iniciales.

Es posible asociar, desde muchos puntos de vista, a Wittgenstein con este movimiento. En particular, su énfasis en la función social de los edificios prácticos nos indicaría que él era una suerte de funcionalista social. Rechazó también el ornamento innecesario, al igual que la idea de que los nuevos edificios debían estar conectados de alguna forma a la tradición. Sin embargo, considero que es imposible catalogarlo como un arquitecto moderno principalmente por dos argumentos:

Primero, al parecer, Wittgenstein rechazó la idea de que la belleza de un edificio es otorgada por la consistencia de la forma a su función. Pareciese incluso, leyendo sus escritos, que él consideraba que la belleza no era una matriz mediante la cual se puede medir la arquitectura²⁶. Sin embargo, no rechazaba las categorías estéticas y, como ya se ha argumentado, él llevó esta búsqueda desde la ansiedad por la proporción armónica. La belleza de la Casa Wittgenstein (si es que existe) no nace

26. Ludwig Wittgenstein, «Lectures & conversations on aesthetics, psychology and religious belief», 1966, 1-11.

desde el hecho de que esta logre su función de una manera eficiente, sino que su belleza, o forma, es el medio mediante el cual lograría su objetivo. Su belleza, entonces, no dependería de su función sino que se daría la relación inversa. Para Wittgenstein, la belleza sería entonces una variable independiente de la obra arquitectónica.

Segundo, Wittgenstein rechazó el acercamiento racionalista a la ética que funda a la arquitectura moderna. No solo rechazaba las teorías morales en general, y las lecturas científicas de estas en particular, sino que también sospechaba de todos los intentos de utilizar la ciencia para lograr el progreso social. Mas importante que esto, es que Wittgenstein rechazaba la idea de que el bien pudiese ser caracterizado en términos de la satisfacción de los deseos humanos, y, en lugar de esto, tomó una ética transformacional desde la base de que el bien es algo inefable. Así, Wittgenstein se comprometió al rechazo de la ética racionalista esencial a la arquitectura moderna. Aunque la Casa Wittgenstein pudiese parecer una obra arquitectónica moderna, e incluso aunque Wittgenstein haya aceptado el funcionalismo social de Loos como la manera correcta de diseñar edificios prácticos, hubiese rechazado el corazón de la teoría arquitectónica moderna, su función moralizante. Es por esto que no considero que Wittgenstein pueda ser leído como un arquitecto moderno, ni la Casa Wittgenstein como arquitectura moderna, puesto que esta no fue formada por las bases que dormaron a la arquitectura moderna.

Si Wittgenstein no fue un arquitecto moderno, quizás entonces la opción es leerlo desde la crítica al modernismo, como un arquitecto que buscaba revivir la tradición²⁷. Wijdeveld afirma que si bien Wittgenstein sentía una gran admiración por muchos edificios clásicos, su aceptación parcial del funcionalismo su imagen del irreversible colapso de la cultura occidental y el diseño no tradicional de la Mansión Stonborough hacen imposible considerar que el buscase volver a alguna tradición premoderna en la arquitectura. Si bien admiró algunos edificios tradicionales, nunca buscó el retorno a una época dorada. Tampoco la casa fue diseñada en base a leyes estructurales de ningún tipo de arquitectura anterior, por lo que nos es imposible encontrar un sentido histórico para este edificio desde la arquitectura moderna.

No tenemos razones para creer que Wittgenstein no estaba de acuer-

27. Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*

do con la teoría funcionalista de Loos aplicada a los edificios prácticos. Al contrario, considerando lo poco que se sabe del diseño de su cabaña en Skjolden, hay muchas razones para considerar que Wittgenstein creía en el funcionalismo social dentro del contexto de los edificios prácticos. Más allá de esto, Wittgenstein no guió su proyecto con ningún referente histórico, o ninguna tradición. La planta clásica de la casa no es un ornamento simbólico, sino que tiene un rol central en el proyecto transformacional de Wittgenstein. La planta no es un significante que flota libremente, sino que tiene un propósito específico (la exposición) trascendental a cualquier tradición arquitectónica. Finalmente, Wittgenstein trabajó en la casa para configurarla como una obra de arte en la cual cada aspecto de la casa contribuía a su unidad.

A pesar del hecho de que podemos encontrar tanto elementos modernistas como premodernistas en la casa, es imposible considerar a Wittgenstein como perteneciente a ninguno de estos movimientos. Aceptó mucho de la teoría que fundó el movimiento moderno, aunque se mantuvo implacablemente crítico a muchas de sus presuposiciones. Y si bien se posicionaba así, también aceptaba muchas de las posturas posmodernas con respecto a la arquitectura, si es que hubiese estado consciente de ellas. Si bien rechazó el reduccionismo moderno de la belleza a la función, resistió también al modernismo esteticista de la secesión vienesa, por lo cual puedo considerar que habría rechazado también el retorno al *arte por el arte* que se ve en el posmodernismo. Para Wittgenstein, los monumentos tenían una función, una función inefable que no se prestaba para la formación funcionalista, sino que entraba en la misma categoría que el manifestó como *lo místico*: su función transformacional. Y al tener una función, la obra no es *en si misma*, sino que se encuentra dirigida. Consecuentemente a esto, también habría resistido la significación irónica que marcó la arquitectura posmoderna.

Wittgenstein se preocupaba sobre su propia originalidad filosófica, si es que era un genio o un mero artesano, que pensaba de manera *reproductiva*²⁸. Dadas las similitudes entre la Mansión Stonborough y las casas de variados arquitectos modernos, además del hecho de que su diseño fue fuertemente influenciado por Loos y Engelmann, no resulta sorprendente que sus preocupaciones se hayan extendido hacia su traba-

28. Wittgenstein, *Culture and value*; 18-19.

jo arquitectónico. Si mi interpretación de la casa es correcta, entonces a pesar de estas similitudes e influencias, su casa es una creación extraordinariamente original que no puede ser entendida como un mero ejemplo más de arquitectura moderna. A pesar de esta originalidad, sin embargo, Wittgenstein tampoco puede ser considerado un *fundador* de alguna arquitectura: Su casa no entra en el movimiento arquitectónico, sino que solo puede ser entendida desde su proyecto filosófico. Al igual que otras casas modernas, la Casa Wittgenstein fue diseñada para ser una máquina, pero no del mismo modo que la máquina para habitar de Le Corbusier. La casa fue diseñada para ser una máquina que genere una transformación espiritual. Es un gesto ético que, de manera silente, apunta hacia la forma en la cual se vive una vida mejor. Así, a pesar de ser una representación del *imago mundi* de la Viena de fin de siglo, y a pesar de que Wittgenstein se basó mucho en otros para realizar el proyecto, fue capaz de implantar su sello personal en la Casa. En efecto, el sentido histórico de la casa no está comprendido entre las leyes estructurales de lo moderno, lo anti moderno o lo posmoderno. Wittgenstein buscaba algo diferente.

Conclusiones

”No one is born ahead of their time”

*Hannah Gadsby, Nanette
2018*

¿Podemos considerar que la casa, en términos simples, fue un acierto? Para responder esto es necesario guiar la respuesta, como lo hemos hecho a lo largo de esta tesis, a través de ciertos canales narrativos. El primero y más obvio para evaluar una casa es la relación de esta con su habitante, y, según los registros analizados, Margaret vivió en la Wittgensteinhaus felizmente, tal y como afirmaba Hermine:

*(...)the house fitted my sister Gretl like a glove as soon as she had furnished it in her own idiosyncratic way and filled it with her personality. The house was simply an extension of her personality, a subtle emanation from her(...)*¹

1. [La casa calzó con mi hermana Gretl (Margaret) como un guante en el segundo en que la amobló en su idiosincrático estilo y la llenó con su personalidad. La casa simplemente era una extensión de su personalidad, una sutil emanación de ella.]

Sin embargo, la relación del arquitecto con su obra siempre es más compleja de analizar. Como hemos visto, es posible entender desde la filosofía Wittgensteniana una suerte de objetivo para este proyecto de arquitectura; la configuración de un(a obra de arte) monument(al) o que *transforme*, en su esencia, a su habitante. Una transformación guiada por los principios éticos propuestos en el *Tractatus*: limitación y figuración, y, si bien en un nivel físico (o constructivo si se desea) estas se cumplen, al pasar al reino de la arquitectura nos encontramos con diversas problemáticas.



Figura 4.1: Vista aérea de la Wittgensteinhaus. *Fuente: pinterest.com*

La limitación aparece con los muros de la casa, cuya única lectura

Hermine Wittgenstein, citada en Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein a Documentation*; 23.

posible es desde el interior. Desde fuera, nos encontramos con un volumen silente e inexpresivo, que ni siquiera alude a los accesos principales de la casa. Al igual que el principio del mundo limitado en el *Tractatus*, aparece la idea de que el todo debe enfrentarse al infinito, al apeiron, a través de sus límites. Aquí hace sentido la sentencia tractatiana, “*Los límites de mi lenguaje figuran los límites de mi mundo*”². El mundo solo es posible de ser entendido al analizar sus límites desde adentro, mediante el metalenguaje, al igual que esta casa solo es posible de ser entendida al analizar sus muros, desde el interior, el marco de lo que Wittgenstein esperaba fuese la correcta habitación.

Si Wittgenstein buscaba la fundamentación de toda edificación posible, nos encontramos con un guiño casi heideggeriano a que esta fundamentación es, simplemente, un marco del habitar. La posición de monumento que apareció en el desarrollo de esta tesis funciona más como un concepto clave para entender las consideraciones de Wittgenstein sobre la arquitectura -su arquitectura, de forma más correcta- que como un objeto del estudio de Wittgenstein. Pareciese que *los fundamentos de toda edificación posible* no están tan al acceso de un filósofo, sino más de un arquitecto, como Loos, quien, si bien no tiene un conocimiento específico de estos fundamentos, si logra, mediante su aplicación, hacer aparecer edificios, en plural, en el mundo³

La figuración aparecerá en el sentido artístico de la casa. El edificio, de naturaleza abstracta y simbólica buscará como vimos, aparecer en el reino del arte en dos sentidos: el primero, albergar sus obras, y configurarse como un punto de reunión de la cultura vienesa, y segundo, aparecer como la máxima obra de arte en sí, un monumento capaz de transformar, en su esencia, a su habitante. Como hemos visto, para que esto ocurra la casa debía de estar proporcionada en un sentido armónico, siguiendo las teorías de Schopenhauer, para que esta se rigiese por los mismos principios que la naturaleza.

2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*, Primera (Madrid: Gredos, 2009), 968

3. Es notable que ninguno de los dos edificios de Wittgenstein *posea*, en sí, un discurso, como toda obra arquitectónica de la época. Ambas concebidas en un purismo funcional claramente tractatiano han sido completamente silentes a través de la historia, siendo académicos tanto pertenecientes a la arquitectura como a la filosofía quienes han intentado darle uno.



Figura 4.2: Esquema de relaciones proporcionales entre los espacios de la casa. Fuente: Juan López-Arquillo, «Proyectar la verdad: La Casa Wittgenstein» (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2012), 368.

Al figurar el mundo, la casa, al igual que el lenguaje nos muestra su dominio sobre nuestro ser. Afirma Heidegger que el hombre actúa como si fuese maestro del lenguaje, cuando es este quien es su amo y señor. La búsqueda Wittgensteniana por la aparición de los límites de su edificio -los fundamentos de toda edificación posible- se enfrenta aquí al límite

de acción del edificio construido: un elemento natural, guiado por las leyes de la naturaleza que, como carece de aptitudes metalingüísticas, es incapaz de figurarla. Nos encontramos frente a una representación de una ley del mundo más que una figuración de este. El mismo problema ocurre en el *Tractatus*: no existe una diferenciación entre la figuración y lo figurado (hablar sobre el lenguaje mediante el lenguaje), por lo que las proposiciones que Wittgenstein no podría haber realizado dentro de su texto (sobre la sustancia del mundo y la composición de los hechos, por ejemplo) que sirven para dar regla a toda la teoría tractatiana, resultan, al igual que el mundo mismo (y no sus principios matemáticos) infigurables, tanto para la edificación en el caso de la Casa, como para el lenguaje en el caso del *Tractatus*.

Así que, ¿fue un éxito?. Es posible afirmarlo sólo cuando consideramos a su habitante, Margaret, o a su arquitecto, Ludwig. Sin embargo Loos nos enseñó que la arquitectura es un ente que se mueve en el tiempo, y evoluciona gracias a lo que él denomina *arquitectos*. Antes de que existiese la Wittgensteinhaus, los postulados arquitectónicos de Loos ya se encontraban en circulación, y este se encontraba ejerciendo como arquitecto siendo su firma bastante reconocida. Tal era esta importancia, que fue su discípulo y no él quien fue contratado por Margaret para el proyecto, posiblemente debido a que Loos en esta época se encontraba trabajando en siete proyectos distintos, entre ellos la Villa Müller, la villa Moller y la casa de Tristan Tzara, y ya había desarrollado en esta última su *Raumplan*, estrategia de diferenciación de planos en los cuales desaparecen los niveles tradicionales y la casa se comienza a recorrer de forma vertical.

Similarmente, en 1923 Le Corbusier publica *Vers une Architecture*, y hasta 1927 estaría desarrollando los *cinco puntos de una nueva arquitectura*, puntos de quiebre con la arquitectura clásica y protorracional que había aparecido hasta el momento. Las mismas obras tempranas de Le Corbusier comparten, al igual que los interiores de Loos, una semejanza clásica con la Casa Wittgenstein: los recursos lingüísticos de su planimetría se pulen, en un esfuerzo purista, para expresar el mínimo técnico de lleno que podrían hacer aparecer para conformar su proyecto; y sin embargo Loos y Le Corbusier exceden a Wittgenstein en un ámbito que, por lo menos como hemos revisado, no era objetivo de él.

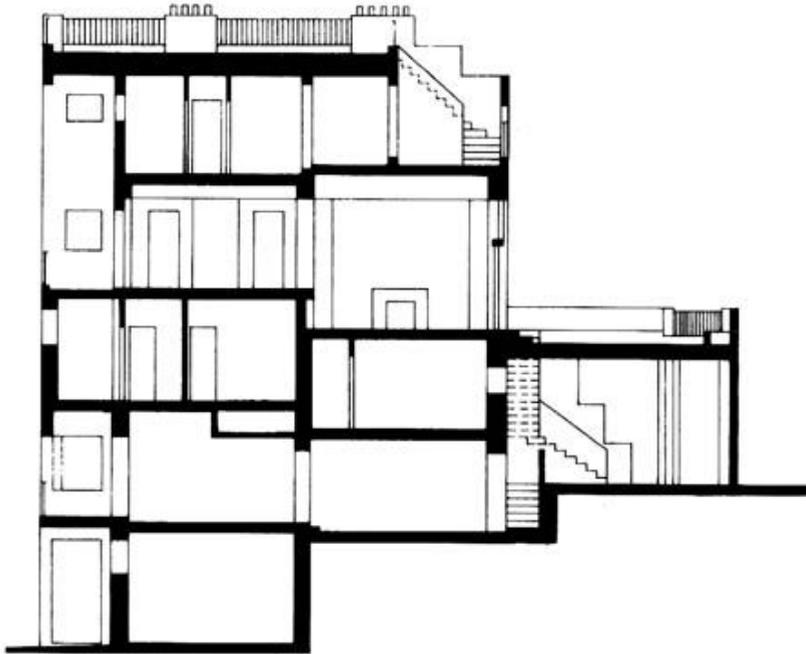


Figura 4.3: Corte de la Casa de Tristan Tzara. Arquitecto: Adolf Loos. Fuente: *pinterest.com*

La Casa Wittgenstein, en su lectura histórica, se acerca al protorracionalismo propuesto por Loos e incluso puede ser una muestra de lo que hubiese sido de este si su interior se hubiese depurado al solemne estilo Wittgensteniano. Sin embargo, el lenguaje loosiano evoluciona, al igual que el de Le Corbusier, y su arquitectura comienza a mover la cultura arquitectónica occidental, haciendo aparecer nuevas formas de hacer y leer arquitectura. Wittgenstein, quien no busca esto y por ende no produce más edificios, se reduce a una expresión de su moral hecha edificio, una entrega completa de su genio y cuerpo en pos de glorificar algo. Este espíritu de artesano, que en Loos se enfrenta al del los grandes arquitec-

tos, nos muestra otra faceta del hacer del arquitecto que aparecerá en la modernidad: la renuncia al arte, y la noción de arquitectura y artesanía tomada por lo que en el futuro será la Bauhaus.

Sin embargo, el gran articulador de esta tesis es la consideración de la casa una paralaje entre la arquitectura y la filosofía, por lo que si bien esta falla como arquitectura, no lo hace en la filosofía necesariamente. De hecho, según lo desarrollado es posible afirmar que si bien la casa no es una traducción del *Tractatus* a la arquitectura, si corresponde a una manifestación de su filosofía; la herramienta de la que Wittgenstein habla cuando afirma que *lo que no se puede hablar, se puede mostrar*⁴

Hannah Gadsby afirma que nadie nace adelantado a su tiempo. Cuando Ray Monk tituló su libro *Ludwig Wittgenstein, el deber de un genio*, nos condenó a todos sus lectores a un modo muy premoderno de concebir la historia: la forma del protagonista, del éxito, de la acumulación y la victoria. Wittgenstein es normalmente más conocido por su historia que por su filosofía; la historia de un gigante intelectual que, al igual que Van Gogh, personaje al cual refiere Gadsby específicamente, sufrió profundamente durante su vida debido a razones psicológicas duramente incrementadas por lo que conocemos como un *genio incomprendido*.

Sin embargo, otra vez al igual que Van Gogh, la idea de *incomprendido* es a nivel histórico profundamente incorrecta: Wittgenstein no podría sino haber sido un pensador comprendido (pese a él mismo insista en que esto es imposible) que utilizó y quizás ayudó a fundar el lenguaje del positivismo lógico, dentro de dos cunas del positivismo lógico (Cambridge y Viena) en una época donde los postulados del positivismo lógico resultaban lo más atrayente para el proyecto de una cultura funcionalista y productivista universal, características que encontraremos en repetidos escritos de la época sobre lo que significaba ser un *hombre moderno*.

La historia también nos dice que estas características y la búsqueda de su generalización no fueron lo mejor para la humanidad. Desde el fundamento de establecer una forma *correcta* de hacer las cosas, o un como debiera ser una persona moderna, aparecieron diversos modelos ideológicos cuyos postulados no puedo sino estar en contra desde mi perspectiva histórica: modelos como la eugenesia en las ciencias biológicas o el lenguaje ideal buscado por Frege y Russel en filosofía, el maquiavelismo

4. Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*; 4.1212.

en la política y el Nacionalismo centrífugo en políticas internacionales, el cubismo en las artes, además de modelos económicos que se aprovechan de dinámicas sociales asimétricas como el racismo, el clasismo o el sexismo para establecer un margen mayor de producción y ganancia. La modernidad nos enseñó como colectivo que si bien todos respondemos a la categoría de persona (aunque muchos de los derechos de algunas minorías sigan siendo descartados), es necesario reconocer la individualidad de cada uno de nosotros y las relaciones políticas entre estas individualidades que dan origen al gran sistema que es la sociedad humana.

Sin embargo, al igual que la historia ha funcionado de forma moderna a través de la idea del protagonista y la victoria, el protagonismo y victoria de Wittgenstein son en gran parte producto del privilegio histórico entre el cual llegó al mundo. Hijo varón de una de las familias más acaudaladas de Europa, sufrió desde pequeño la consecuencia de nacer último en su familia en el *ancient regime*. Con poco reconocimiento de sus padres, fue dirigido hacia labores técnicas en lugar de económicas o artísticas como sus hermanos mayores, guiado a su campo de batalla filosófico gracias a la acción de su hermana mayor Gretl, espacio donde, gracias a un real campo de batalla, encontró una tensión entre su posición natalicia de poder y la realidad del mundo; tensión que se dedicó a explorar y solucionar en su teoría pictórica o estudio de como nuestro lenguaje limita y figura nuestra realidad. Sin embargo, este enfrentamiento histórico entre riqueza y tragedia no fue suficiente para evitar que Wittgenstein cometiese el mismo error que muchos pensadores, artistas, políticos y científicos cometerían durante muchas décadas más: la idea moderna de que una persona es capaz de entender la perspectiva de todo el mundo.

Encontramos muestras de esto en toda la historia del siglo XX. La misma Casa Wittgenstein, siguiendo mi tesis, es un manifiesto de como debe habitar una persona realmente moral, sin considerar el relato, personalidad, habilidades formas o tamaños de quien sea la ocupe. Las unidades habitacionales lecorbusieranas son una tensión de este concepto; la aparición de una tipología de *casa*, espacio que hemos entendido aquí es donde se configura la cotidianeidad misma del ser, que fue repetida infinitas veces como si fuese posible que los infinitos habitantes tuviesen solo una configuración de interioridad. Otro ejemplo es la preva-

lencia de la ciencia por sobre otras formas de conocimiento como idea de *verdad* en la sociedad; apoyando una relación con el mundo repetible en la cotidianidad de cada persona (siguiendo la idea de reproducción del método científico) sin hacer cabida a la idea de experiencia del fenómeno de estudio, la capacidad de reproducción de los experimentos y otras variables más personalizadas al contexto de un *conocimiento universal*.

El *Tractatus* falla como un sistema filosófico cerrado. Sus aportes al conocimiento del funcionamiento del lenguaje son irremplazables, sin embargo, si uno sigue claramente sus reglas se encuentra con una falla fundamental que Wittgenstein *decidió* ignorar: Muchas de las afirmaciones que este realiza dentro del texto, consisten puramente en proposiciones que según su sistema serían inenunciables: la relación entre ética y estética, la posición del yo en el mundo, la existencia del estado de las cosas, entre otras. Sin embargo, la noción de un sistema que permitía reentender nuestra relación con el lenguaje hasta llegar a ser en un punto aparentemente perfecto es una perspectiva de la cual Wittgenstein no pudo alejarse, cayendo en el vicio moderno de creer ser el genio capaz de ponerse en todos los lugares posibles para representar todas las perspectivas necesarias y establecer una teoría de unificación. Sin embargo, Wittgenstein comprende este error, quizás muy ayudado por el proyecto de la Casa para su hermana, y desarrolla un nuevo estudio posteriormente en su vida, enfocado principalmente hacia las sutilezas del lenguaje cotidiano. Es aquí, dirá el posterior Wittgenstein, donde encontraremos el verdadero oficio del filósofo: desenmarañar las infinitas confusiones que ocurren entre nuestros lenguajes cotidianos, o usos del lenguaje, y nuestras manifestaciones culturales o cotidianidades.

Sin embargo, como la historia nos cuenta, el genio nunca es realmente escuchado por la sociedad, por lo que mientras Wittgenstein trabajaba en sus *Investigaciones*, el círculo de Viena y los positivistas ingleses continuaban con su trabajo en torno a la lógica y al lenguaje, con obras que comenzarían a definir el futuro racionalista y funcionalista del desarrollo cultural de occidente. En el libro *La Concepción científica del mundo*, una de las primeras obras del positivismo lógico se manifiesta:

Experimentamos cómo el espíritu de la concepción científica del mundo penetra en creciente medida en las formas de la vida pública y privada, en la enseñanza, en la educación, en

*la arquitectura, y ayuda a guiar la estructuración de la vida social y económica de acuerdo con principios racionales*⁵.

En arquitectura, nos encontramos con un movimiento completamente anacrónico autobautizado como la solución al problema de los estilos. Sin embargo, este centro de gravedad en el funcionalismo dentro de todos los ámbitos del proyecto arquitectónico llevó poco a poco a alejar la disciplina de su intención original -la formación y producción del hábitat humano-, y acercarla a un modelo de producción intelectual que desvaloriza cualquier muestra de conocimiento que no se manifieste dentro de un marco productivista o funcionalista.

Este es un problema sociohistórico del cual en nuestro contexto actual no nos podemos desarticular. El funcionalismo dominó todo proceso de producción material, incluido con esto la arquitectura, y la discusión por el lenguaje, el ornamento y la expresión nunca encontró solución sino que en su lugar fue enterrada dentro de una serie de discusiones arquitectónicas que, a la manera de Wittgenstein, se decidió que era simplemente mejor callar. Actualmente nos enfrentamos a una despersonalización del edificio, y una primacía de un lenguaje abstracto-funcionalista por sobre un lenguaje que podamos considerar cotidiano. Expresión de esto es por ejemplo la actual primacía del parametricismo como lenguaje de producción arquitectónica el cual, al igual que el estilo internacional en su tiempo, redefinió la propia semiótica del edificio en una configuración material e intelectual nueva⁶ orientada puramente a la eficiencia tanto del lenguaje como del material.

Sin embargo, el estudio de la Casa Wittgenstein nos abre la puerta a otras conceptualizaciones. Si bien el ejercicio Wittgensteniano de la arquitectura podemos afirmar tiene mucho más de filosófico que de arquitectónico, la noción de *gesto* mediante la cual Wittgenstein entiende la arquitectura nos da una noción de cómo debe pensar la arquitectura, para Wittgenstein, un correcto arquitecto: *La arquitectura es un gesto. Del mismo modo que no todo movimiento en un cuerpo significa expre-*

5. Carnap Hahn Neurath, *La Concepción científica del mundo* (1929)

6. En un primer momento, la purificación de la forma arquitectónica a su simple expresión material y técnica y en un segundo momento la purificación del diseño arquitectónico a sus parámetros físicos y ambientales elementales.

*sión, tampoco toda construcción significa arquitectura*⁷.

La arquitectura, para Wittgenstein, será en primer lugar más un significado que un objeto. Un significado en el sentido que lo arquitectónico de un edificio descansará, al igual que entre la relación entre movimiento y gesto, en la intención o expresión planeada y sensible de algo. Sin embargo, como cualquier gesticulación, no es un elemento de dos vías que podemos analizar a modo de enfrentamiento conceptual, sino que constituye en si mismo una dirección, un *hacia*. La correcta arquitectura Wittgensteniana, como vimos, gesticula hacia algo, conmemorándolo, transformando materia en palabra al modo de la filosofía. Desde aquí podemos establecer una analogía entre la cabaña donde Wittgenstein decide refugiarse en Skjölden y la casa que diseñó para su hermana: la primera, construcción, no constituía un gesto en tanto no apuntaba hacia nada más que su propia función y se configuraba simplemente como un espacio de habitación -la suya propia-, ignorando la capacidad arquitectónica inherente de configurarse como obra de arte y establecer una transformación en su usuario⁸, en contraste con la Casa de su hermana, que abandona como construcción toda funcionalidad evidente y su materialidad enmudece, sacralizando su espacio interior hacia un objetivo mucho más grande que lo meramente constructivo: un espacio que en si mismo sea una máquina del correcto habitar.

7. Wittgenstein, *Culture and value*; 42.

8. Wittgenstein consideraba esta cabaña su espacio de trabajo intelectual, donde le era permitido refugiarse en la lógica mas no cambiar su paradigma de trabajo

Bibliografía

- Adolf, Loos. *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo y Gili. Barcelona, 1972.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica, 2012.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Volumen 267. Ediciones Akal, 2013.
- Hahn, Carnap, Neurath. *La Concepción científica del mundo*. 1929.
- Janik, Allan, Stephen Edelston Toulmin e Ignacio Gómez de Liaño. *La Viena de Wittgenstein*. Taurus Madrid, 1974.
- Kant, Immanuel. *Critica del juicio*. 2007.
- Last, Nana. *Wittgenstein's House: Language, Space, & Architecture*. Fordham Univ Press, 2008.
- Leitner, Bernhard. *The Architecture of Ludwig Wittgenstein a Documentation*. 1973.
- Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo y Gili. Barcelona, 1972.
- Loos, Adolf, y Adolf Opel. *Ornament and crime: selected essays*. Ariadne Press (CA), 1998.

- López-Arquillo, Juan. «Proyectar la verdad: La Casa Wittgenstein». Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2012.
- Monk, Ray. *Ludwig Wittgenstein: The duty of genius*. London: Jonathan Cape, 1990.
- Paden, Roger. *Mysticism and architecture: Wittgenstein and the meanings of the Palais Stonborough*. Lexington Books, 2007.
- Pinkney, David H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*. Volumen 78. JSTOR, 1958.
- Schopenhauer, Arthur. *The world as will and representation*. Volumen 1. Courier Corporation, 2012.
- Schorske, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and culture*. Vintage, 2012.
- Stewart, Janet. *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*. Routledge, 2013.
- Tafari, Manfredo. *Architecture and utopia: design and capitalist development*. MIT press, 1976.
- Turnovsky, Jan. *The poetics of a wall projection*. Architectural Association, 2009.
- Wijdeveld, Paul. *Ludwig Wittgenstein, Architect*. Thames / Hudson London, 1994.
- Wittgenstein, Ludwig. *Culture and value*. University of Chicago Press, 1984.
- . «Lectures & conversations on aesthetics, psychology and religious belief», 1966.
- . *Notebooks, 1914-1916*. University of Chicago Press, 1984.
- . *Tractatus logico philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*. Primera. 968. Madrid: Gredos, 2009.
- . *Tractatus Lógico-Philosophicus*. 1979.