

TRANSGRESIONES DEL ORNAMENTO: LECTURAS DEL HOTEL DE LARACHE DE GERMÁN DEL SOL¹

[INFRINGEMENTS OF ORNAMENTATION: INTERPRETATIONS OF HOTEL DE LARACHE BY GERMÁN DEL SOL]

IGOR FRACALOSI

Arquitecto y urbanista · Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, Brasil

Resumen: El ornamento es todavía un tabú en la arquitectura contemporánea. Las experimentaciones de Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Hildund K. en las décadas de 1980 y 1990, influenciados por el manifiesto de Robert Venturi, reinser-taron, en cierta medida, la práctica de la ornamentación en la arquitectura, aunque tras los infelices resultados de la corriente historicista posmoderna de diez años antes, y que todavía perduraba. Sin embargo, el ornamento –en la manera como era entendido tradicionalmente– parece no haber resistido al fervoroso ataque de Adolf Loos en la primera década del siglo pasado. Los posteriores años modernos rechazaron el ornamento a nivel mundial y todavía parecen no haber sido superados. La discusión fue retomada, así como la proposición de teorías. Pero la puesta en práctica del ornamento todavía es tímida y transfigurada. ¿Dónde es posible identificar el ornamento de la arquitectura actual? Es posible que realmente no sea posible. Sin embargo, para responder precisamente tal pregunta es necesario definir el término e investigar los fundamentos por los cuales su presencia fue excluida. De este modo, es posible entender de qué manera la noción de ornamento fue transgredida y cómo se presenta actualmente. El Hotel de Larache parece proponer algunas respuestas.

Palabras clave: ornamento, arquitectura contemporánea, Hotel de Larache, Germán del Sol.

1 | OBJETOS SUELTOS

La predominante horizontalidad del Hotel de Larache sólo es quebrada por ocho prismas rectangulares verticales, blancos, de secciones y alturas distintas, provenientes de las chimeneas y que rompen la cubierta del edificio principal. Están hechos en hormigón armado, de la misma manera que la estructura y gran parte de los muros del hotel. Cada uno es coronado por un elemento metálico, vaciado, pintado de dorado, y formado por las aristas de dos troncos de pirámide espejados verticalmente entre sí, cuyo plano de espejamiento e intersección es su base menor. El tronco superior es alargado en relación al inferior y tiene su cara superior, que corresponde a su base mayor, cerrada con una plancha metálica del mismo color. El tronco inferior es protegido en sus planos laterales por una grilla metálica. Cada uno de los ocho elementos que coronan los ocho prismas es único. Varían en altura, largura y proporción de sus dos partes espejadas pero mantienen la misma raíz, de manera que un niño podría dibujar su esencia, así como se dibuja la de una casa, un árbol o una manzana. Se podría decir, al contrario, que cada elemento no es un coronamiento sino esculturas puestas sobre una base vertical de hormigón; parece, incluso, más razonable. Son las únicas formas que desde cualquier parte del terreno del hotel o a veces caminando por la calle que le da acceso, se pueden contemplar desde lejos. Las únicas que discretamente revelan la existencia del edificio. Las pocas que parecen querer expresar algo.

En el interior del edificio principal, este mismo elemento geométrico es retomado como mobiliario –o, más bien, como esculturas sueltas. Pero en este caso, al contrario de las esculturas de las chimeneas, están configurados como un volumen lleno, de madera laminada y pintado de múltiples colores. Son innumerables; el hotel está repleto de ellos. Suelos, solos, en grupos, arriba de otros, como patas de mesas, tirados, olvidados. Al final, ¿para qué sirven ellos?

Casi la totalidad del mobiliario del hotel y de lo que no es fijo fue proyectado por Germán del Sol, desde las sillas, sillones

y mesas hasta las tapicerías y ceniceros, a excepción de los varios ejemplares de la silla *Isla Negra*, proyectada por Germán Rodríguez Arias. El motivo: que el hotel fuera único, en todas sus dimensiones. La concepción de la arquitectura parece tener los mismos valores de la concepción de sus mobiliarios. El mobiliario de Larache no es la arquitectura en miniatura o reducida a sus formas básicas, sino que ambos son productos originarios de un mismo orden formal. Son, por tanto, hechos paralelos que se nutren entre sí. La cantidad y disposición de los muebles y objetos del hotel fueron decisiones arbitrarias. No fueron motivos de estudio de ordenamiento interno. Se estableció una cantidad para cada uno de ellos y, una vez finalizados, fueron dispuestos en el hotel de la manera que le convenía a quienes estaban a cargo del trabajo, auxiliados por el arquitecto. Incluso el tipo de tinta ocupada para pintarlos tuvo que ser decidida mediante varios tests preliminares.

En Larache es visible la distinción entre exterior e interior, del mismo modo con que Loos defendía sus obras. Sin embargo, aquí hay un intento por revelar sutilmente este interior en el exterior. Las esculturas troncopiramidales externas parecen, ahora, surgir a través del hueco de las chimeneas, como si fueran la irrupción de una de aquellas esculturas similares sueltas del interior. Osa ir más allá que el convento de La Tourette: los elementos de iluminación, sobresalientes en su fachada norte, al ser comparados con Larache, apenas parecen ser las entrañas del edificio –como los llamó Colin Rowe² pero no lo son. En Larache, la correspondencia es directa: las esculturas de las chimeneas representan la desentrañación del hotel. Pero, al final, ¿caracterizaría todo eso una actuación sobre el ornamento?

2 | DEFINICIONES

El ornamento es inútil. No sirve. La pintura y la escultura tampoco, pero no son ornamentos. El ornamento es gratuito. Es accesorio. Pero está involucrado con la estructura profunda de aquél que es primario. No es, por lo tanto, simplemente descartable.



© GuyWenborne, Hotel de Larache, torres de las chimeneas.

Abstract: Ornamentation is still taboo in modern architecture. The experiments by Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Hildund K. in the 1980s and 90s, influenced by Robert Venturi's manifesto, reinstated in a certain way the use of ornamentation in architecture, although after the dismal results of the postmodern historicist tendency of ten years ago, and that still lingered. However, the ornamentation –as was traditionally understood– seems not to have withstood the feverish attack by Adolf Loos in the first decade of the previous century. The subsequent modern years rejected ornamentation on a world scale and it looks like they still have not been overcome. The debate was taken up again, as well as the proposal of theories. But putting ornamentation into practice is still unadventurous and transfigured. Where is it possible to identify the current ornamentation of architecture? It is possible that it is really not possible. Nevertheless, in order to answer this question as such it is necessary to define the term and investigate the bases that lead to its presence to be excluded. Thus, it is possible to understand how the idea of ornamentation was infringed and how it is shown today. The Hotel de Larache seems to propose some answers.

Key words: ornamentation, modern architecture, Hotel de Larache, German del Sol.

En última instancia, es indisoluble e indivisible de la obra.³ Es también superficial, en el sentido de que está en y conforma una superficie. Hecho básico para la distinción con la escultura, lo cual fue expuesto por Alois Riegl como aquello que confiere al ornamento su naturaleza superior.⁴ Es erótico o, eufemísticamente, sensual; emula los instintos. Parafraseando a Cesare Brandi, es un sistema de sublimación visual.⁵ Revelador de una realidad o de un orden natural al cual el edificio es sometido, en las palabras de Gottfried Semper.⁶ Pero al contrario de este –o más bien de sus seguidores–, el ornamento no es fruto de una determinada técnica enraizada en tiempo y espacio, como refutó Riegl,⁷ aunque técnica, así como materia, sean temas relevantes en el ornamento. Riegl, retomado por Solà-Morales, afirma que a través de los mínimos detalles presentes en el ornamento es posible comprender los problemas fundamentales de la concepción y producción artísticas.⁸ Steiner diría que el ornamento responde, así como todo arte serio, a una pregunta existencial.⁹ Conforman un todo uniforme pero mantiene una independencia individual que es puramente formal. Es redundante y variado –generalizando lo que John Ruskin había observado en la arquitectura gótica.¹⁰ Sin embargo, no es decoración.¹¹ La decoración es un embellecimiento *parásito*, como diría Brandi,¹² cargado de valor semántico. El ornamento, por su parte, no busca significar.¹³ Lo que Robert Venturi hizo en sus proyectos fue, coherentemente con lo que escribió, decorar un galpón; no ornamentarlo.¹⁴ En el extremo, la acción de ornamentar es incompatible con la existencia del ornamento. El ornamento no es aplicado o aplicable, la decoración lo es. Por otro lado Adolf Loos al decir que el ornamento es un delito, a través de la figura en su visión degenerada de un tatuado, diría mejor que la decoración sí es un crimen.¹⁵ El ornamento es intencional, es decir, hecho mediante una intención, que es simplemente la intención de hacerlo. No significa, por lo tanto, que el ornamento tenga una intención.¹⁶ Ornamento, además, no es lo mismo que ornamental.¹⁷ Un edificio puede tener un carácter ornamental sin tener ornamentos,

así como una silla o una cuchara, o incluso una ciudad. El ornamento es siempre relativo. Es decir, está siempre en relación con algo mayor y, en ese sentido, es siempre dependiente de la noción de escala. Lo que interesa aquí es, de ese modo, el ornamento presente en la obra de arquitectura.

La palabra castellana ornamento deriva del latín *ornamentum*, proveniente de *ornare*, lo cual deriva de la raíz protoindoeuropea *ar-*: algo nacido para reunir, compartir y nutrir hábilmente, adecuadamente y dignamente; la cual también genera el latín *ordo*: orden; y, junto a la raíz *gene-*, es base para el latín *natus*, derivado de *nasci*: nacer, cobrar existencia, ser. *Natus*, a su vez, igualmente genera *nativus* y *natura*, respectivamente natural y naturaleza.

Volviendo a *ornare*, que significa equipar, vestir; es compuesto por el prefijo *or-* y la palabra *nare*, la cual significa fluir, flotar, nadar, volar, suspenderse. También es generatriz de la palabra *ornatus*, que denota ricamente equipado o dotado de algo, y es de un linaje paralelo, pero en el mismo nivel de *ornamentum*: equipamiento o vestimenta. Ornamento, basado en la etimología de la palabra, se refiere al ser y naturaleza de aquello que es dotado de un orden a partir de su presencia. Es el flujo superficial que nutre la esencia de aquello que lo soporta.

3 | LOOS, RUSKIN, Y UN HORIZONTE COMÚN

En 1908, Adolf Loos decía:

El ornamentador tiene que trabajar veinte horas para alcanzar los ingresos obtenidos por un trabajador moderno en ocho. Ornamento generalmente aumenta el costo de un artículo; sin embargo, sucede que un objeto ornamentado cuya materia prima cuesta lo mismo y que demostrablemente tomó tres veces más tiempo para hacerse es ofrecido por la mitad del precio de un objeto liso. La omisión del ornamento resulta en una reducción en el tiempo de manufactura y un aumento de salarios.



© Guy St Clair, Hotel de Larache, objetos tronco-piramidales.



© Guy Wenborne, Hotel de Larache, salón del hotel.



© Felipe Camus, Hotel de Larache, chimenea.

El espeleólogo chino *trabaja* por dieciséis horas, el *trabajador* americano por ocho. Si yo pago lo mismo tanto por una cajetilla lisa de cigarrillos como por una *ornamentada*, la diferencia en el tiempo de *trabajo* pertenece al *trabajador*. Y si no hubiera ningún *ornamento* –una situación que tal vez ocurra en algunos miles de años– el hombre solo tendría que *trabajar* cuatro horas en vez de ocho, porque la mitad del *trabajo* hecho hoy día es dedicado al *ornamento*. *Ornamento* es poder laboral desperdiciado y, por lo tanto, salud desperdiciada. Siempre ha sido así.¹⁸

¿Sobre qué hablaba Adolf Loos? Es posible partir por lo siguiente: ¿cuántas veces la palabra *ornamento* y sus variaciones aparecen en la cita de Loos? Ocho. Y ¿cuántas veces aparece la palabra *trabajo* y sus variaciones? También ocho. ¿Es eso una pura coincidencia? ¿Una trampa de la cita? Que se avance un poco más: ¿cuántas veces aparece la palabra *arquitectura* en su enunciado? Ninguna. Del mismo modo que en todo su ensayo. Como ha verificado recientemente Juan José Lahuerta, Loos no hablaba sobre *arquitectura*.¹⁹ El tema del artículo de Adolf Loos es la calidad del trabajo en la época de su división. Justamente por no hablar de *arquitectura*, su crítica pudo ser tan incisiva. Ponía de manifiesto una realidad incoherente con la evolución cultural proporcionada por los avances técnicos de la sociedad contemporánea. Atacaba la *ornamentación*, no por el hecho en sí, sino porque, en su visión, era fuente y consecuencia palpable de insalubridad laboral, que a su vez es factor de involución cultural. La disolución del *ornamento* era la más directa respuesta al embate.

La calidad del trabajo, sin embargo, no era un tema nuevo. John Ruskin había sido, poco tiempo antes que Loos, otro de sus defensores, aunque para Max Nordau, gran influenciador del pensamiento de Loos y su contemporáneo, Ruskin era tenido como “uno de los espíritus más decadentes y falsos del siglo”.²⁰ Tal reputación se debía, entre otras cosas, a su defensa de la *ornamentación*. ¿Cómo pueden dos posturas tan radicalmente dispares en relación a un mismo hecho estar involucradas con un objetivo común?

Decía Ruskin:

Sin embargo, en el sistema de *ornamentación medieval o específicamente cristiano, dicha esclavitud [de las escuelas griegas, de Nínive y egipcia] desaparecía por completo, puesto que la cristiandad sabía reconocer, en las*

*cosas pequeñas tanto como en las grandes, el valor individual de cada alma humana. Y no sólo sabía reconocer su valor: sabía aceptar también su imperfección, y sólo le confería dignidad sobre la base del reconocimiento de su falta de méritos.*²¹

Y más adelante concluía:

No es que la gente esté mal alimentada, sino más bien que no disfrutan con el trabajo con el que se ganan el pan, razón por la cual ven en la riqueza la única fuente de placer. No es que se sientan castigados por el desdén de las clases más altas, sino que les resulta imposible soportar el que sienten hacia ellos mismos, puesto que se dan cuenta de que el tipo de trabajo al que están condenados les resulta realmente degradante, y les hace sentirse algo menos que seres humanos.²²

La noción de calidad del trabajo para Ruskin está vinculada a la salud mental de un sujeto individual, mientras que para Loos, esta noción es material y colectiva. El *ornamento*, siendo inútil, es para Ruskin la más adecuada alternativa de libertad que puede ser ofrecida a un trabajador. Y es ahí donde reside su salubridad. También La huerta había encontrado similitudes en las apreciaciones de ambos personajes, pero, en este caso, en lo que se refiere a los parentescos formales que ambos autores compartían: las *pedras* de Venecia.²³

Loos y Ruskin, figuras completamente opuestas en la historiografía de la *arquitectura moderna*, reaparecen bajo sus propias miradas como dos caras de una misma moneda. La utopía de ambos –el trabajo digno– es entrevista por cada uno a partir de caminos distintos. ¿Qué pasaría si Loos hubiera tomado como bagaje el pensamiento de Ruskin? ¿Qué resultaría de esta sumatoria? ¿Hubiera sido posible esa utopía, actualmente mucho más inalcanzable de lo que había imaginado Ruskin?

Con todo, retomados por los pioneros del movimiento moderno en los años veinte, los postulados de Loos se convirtieron en un golpe del que no se recuperaría el *ornamento*. El tema principal de Loos había sido olvidado o relegado a una instancia inferior. Su crítica ideológica había sido transfigurada en una crítica operativa. Hecho no del todo fuera de lo común. En el siglo XVIII se encontraría una de las bases del movimiento moderno. Semper había dicho que los detalles encontrados en los *ornamentos* siempre conllevan relaciones

entre técnica y materia.²⁴ Para los *sempereanos*, sin embargo, los *ornamentos* eran productos directos de la técnica. Años después tal sentencia sería reformulada en: la belleza es fruto de la técnica, culminando en la máxima de Sullivan: “La forma sigue la función”. Con esto es posible imaginar los efectos de una pequeña disimulación verbal. El *ornamento* había desplazado al *trabajo*. Según Banham, las ideas de Loos fueron tan incisivas –en su interpretación operativa– que, ya en los años treinta del siglo pasado, pasaron a ser entendidas como leyes de la naturaleza, más que la obra de un hombre. El autor dijo más: “Él [Loos] había resuelto el problema del *ornamento*, así como Alexander resolvió el nudo gordiano, terriblemente pero con eficacia, y sus ideas habían ganado un imperio más amplio que los sueños más salvajes de la Macedonia.”²⁵

Sin embargo, pasado el ápice del movimiento moderno y su entrada en crisis en los años de post Segunda Guerra Mundial, Robert Venturi retomaría explícitamente el debate en favor del *ornamento*, a pesar de parecer no lograr concretizarlo prácticamente, y marcaría el inicio de su reconfiguración. El *trabajo*, no obstante, no sería tema para Venturi, aunque se puedan entrever relevantes similitudes con el pensamiento ruskiniano. Es en la producción popular, es decir, en la cual no está presente la figura del intelectual arquitecto, donde, para Venturi, se encuentra materializado el mayor grado de libertad y, por lo tanto, donde la verdad es más sensible, visto que es puramente instintiva y, luego, desprejuiciada.

La búsqueda de Venturi, con todo, tampoco era una actitud inédita. La investigación en las culturas marginalizadas ya había sido llevada a cabo por Le Corbusier, cuyas ideas fueron atacadas por el arquitecto americano. En su *viaje al oriente*, el arquitecto suizo-francés buscaba justamente esta verdad de las culturas *libres*. La meditación de Loos es, en esta disputa, el hilo conductor de ambas búsquedas. Le Corbusier, atañido por las formas puras y su constitución matérica, mientras que Venturi, en los detalles y su contenido simbólico. En otro término, se podría concluir que las búsquedas teórico-proyectuales de Le Corbusier y Venturi están en la *mirada inocente*, anhelada por Ruskin.²⁶ El *trabajo digno* –libre y placentero–, aunque no sea tema explícito, está presente latentemente en ambas producciones.

Pero volviendo a la retomada del *ornamento* iniciada por Venturi, Emilio Tuñón la plantea de la siguiente manera:

En cierto modo fue Venturi quien reabrió la espita del ornamento tal como hoy lo conocemos. Las enseñanzas de Venturi, mal entendidas por una posmodernidad ecléctica y retórica, reinterpretaban las experiencias del arte pop, incorporando a la cultura arquitectónica un abanico infinito de posibilidades enriquecidas por la aceptación de lo complejo y lo contradictorio (...) La mayoría de las propuestas de los últimos años, incluidos los experimentos de Koolhaas, las investigaciones de Herzog & de Meuron y algunas obras de Gehry, no serían posibles sin las enseñanzas teóricas y prácticas de Robert Venturi y Denise Scott Brown. En ese sentido, el nuevo ornamento europeo no deja de ser más que otra vuelta, domesticada, de las propuestas pop que hiciera a finales de los años sesenta.²⁷

De ese modo, si es cierto decir que Adolf Loos puso fin a un ciclo de la evolución del ornamento, Robert Venturi inició otro, en el cual, probablemente, la arquitectura todavía esté inmersa.

Tuñón, por otro lado, es enfático al poner de manifiesto otra disimulación teórica: aquella proporcionada por los venturianos y su posmodernismo *ecléctico* y *retórico*. Afirmación casi imposible de no ser comparada con lo sucedido con Semper y los semperianos. ¿Es la historia de la arquitectura moderna una sucesión de disimulaciones teóricas materializadas? ¿Todavía están desvinculadas, como puso de manifiesto Banham, teoría y diseño?

Un análisis ligero de la obra de los arquitectos citados por Tuñón, sumados a las investigaciones de la oficina Hildund K, e incluso de Venturi y Scott Brown, a la luz de la concepción tradicional de ornamento, parece revelar la imposibilidad de identificarlo. En otras palabras, la noción de ornamento para tales arquitectos parece estar vinculada a lo ornamental, a lo decorativo y a lo relativo, de tal modo que se asemejan a los experimentos del arte pop americano, como ya había señalado Tuñón. El Arte deja de ser sustantivo para ser un adjetivo, ajeno pero aplicable al objeto mismo. Así parece ser visto y entendido, en gran medida, el ornamento actual,²⁸ transgredido a mera decoración.

Tal verificación nos pone delante de un embate: o Loos puso realmente un fin a la relevancia del ornamento, de tal manera que no es más posible identificarlo por su propia inexistencia, o la reconfiguración impuesta a él, iniciada por Venturi, se materializó de tan sutil manera que solamente un análisis desinteresado es capaz de entrever. Desinteresado y, por lo tanto, igualmente ligero.



© Edward_Steichen, atelier Brâncuși, 1920.

4 | BRÂNCUSI, LARACHE, Y LA PUESTA DEL SOL
La comparación se hizo inevitable. El atelier de Constantin Brâncuși no puede no estar presente en los salones contiguos del Hotel de Larache. Se dice el atelier porque en ambos casos no son las cosas las que interesan sino las atmósferas. Una atmósfera de desorden a la mirada sencilla; donde el listo parece estar al lado del todavía en formación y del no nacido. En otra ocasión, el sabio triste de Gabriel García Márquez un día descubrió que su obsesión de que “cada cosa estuviera en su puesto, cada asunto en su tiempo, cada palabra en su estilo, no era el premio merecido de mi mente en orden, sino al contrario, todo un sistema de simulación inventado por mí para ocultar el desorden de mi naturaleza.”²⁹ En Larache no hay simulación. Su naturaleza es abiertamente desordenada. El mismo desorden de cada uno de los salones contiguos de Larache es lo que finalmente construye su propio orden.

Pero para componer tal atmósfera los objetos también están presentes. ¿Qué son aquellos objetos tronco-piramidales sino una relectura de la *Columna sin fin* de Brâncuși?

La herencia es innegable. Pero como ya se sabe, no son las apariencias externas las que interesan. El mismo elemento es retomado en el Hotel de Larache no más como la infinita escalera vertical hacia el cielo, sino como la infinitud dispersa en una distribución horizontal. La columna de Brancusi está aquí fragmentada en sus módulos. Pero, no los módulos originales del escultor, sino su inverso. Los módulos de Brâncuși empiezan y terminan con la base menor de los dos troncos de pirámide espejados, ahora, desde de su base mayor. Es un módulo análogo a la longitud de un gráfico de onda entre dos valles. El módulo de Larache es una longitud de onda entre dos crestas. El infinito vertical y lineal de la columna de Brancusi es el infinito horizontal y disperso de los objetos de Larache. No obstante, en un último intento por todavía alcanzar el cielo, las esculturas coronarias de las chimeneas parecen ser el módulo extremo de una columna sin fin cuyos módulos inferiores están dispersos en los salones contiguos del hotel. La columna sin fin de Larache solo permite ver su último módulo; los demás, deben ser reunidos y ordenados mentalmente.

Pero la infinitud de la columna de Brâncusi no es solamente una cuestión espacial. La columna de Brâncusi es una búsqueda por sintetizar la esencia de lo que sería una columna y, por lo tanto, por permitir la irrupción de todas sus posibles manifestaciones particulares. Es decir, en la columna de Brâncusi hay un esfuerzo por hacer presentes todas las posibles columnas. Parte, nuevamente, de una acción desinteresada, para que tenga realmente interés, para que represente en cada momento la columna que parezca conveniente a quien la observa. Los objetos de Larache, así como la columna de Brâncusi, no buscan significar; buscan ser. La infinitud de Brâncusi y de Larache aún tienen una dimensión más. El infinito proceso de perfeccionamiento mediante la repetición. La *Columna sin fin* de Brâncusi es una entre sus incontables columnas sin fin, de tamaños y materiales distintos. Así como los coronamientos de las chimeneas de Larache son el perfeccionamiento de sus módulos inferiores. Las diferencias existen, aunque sean mínimas, pero todas las columnas descienden de la misma idea de la *Columna sin fin* primigenia. La apariencia de unidad y repetición es clara.

La pregunta se hace cada vez más evidente: ¿en qué medida todo lo que aquí se describe son ornamentos? La formulación de una res-

puesta queda atrapada en la característica más notable del ornamento: su superficialidad. Nada de lo que fue expuesto hasta aquí conforma o está en una superficie. Además, todo ello, siendo muebles, objetos y tapicerías, son fácilmente quitables de la obra.

No pueden ser, por lo tanto, denominados ornamentos en su sentido tradicional. De ese modo ¿sería posible la existencia del ornamento en un sentido no-tradicional del término? Como diría Steiner, hace tiempo que todas las personas saben que la Tierra es la que gira alrededor del Sol y no al contrario. Sin embargo, todavía se habla sobre la salida y la puesta del Sol, y no hay quien los haga decir lo contrario.³⁰ Por lo tanto, la verdad parece no estar en los hechos mismos, sino en cómo las personas lo interpretan. La realidad física es irrelevante frente al placer proporcionado por el fenómeno sensible.

La comparación es doblemente fortuita. El Hotel de Larache apela con sus objetos a los sentidos; no hay códigos que leer. El ornamento, como término, no importa y no es tema. El goce anterior y ulterior proporcionado por ellos es su medida última. Es decir, tales objetos, desde su dibujo a su ejecución y disposición, proporcionan tanto a quienes los proyectan, como a quienes los construyen, y claramente a quienes los contemplan,

el placer necesario para una vida saludable. Esa es la *función del ornamento*.³¹ Es en los objetos de Larache donde reside la libertad tan estimada por Ruskin y la simplicidad impuesta a través de Loos.

Loos, así como Ruskin, y ahora Del Sol, no hablan de arquitectura.

Igor Fracalossi es arquitecto y urbanista de la Universidade Federal do Ceará (2009), candidato a magíster en Historia y Crítica de la Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, y estudiante del Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la misma universidad. Es editor de las secciones de clásicos de arquitectura y artículos de ArchDaily Brasil.

Igor Fracalossi is an architect and urban planner from Universidade Federal do Ceará (2009), candidate for a master's degree in History and Critique of Architecture, Catholic University of Chile, and a student of Ph.D. in Architecture and Urban Studies at the same university. He is the editor of the classics sections of architecture and articles of ArchDaily Brazil.

1. Este artículo fue anteriormente desarrollado como un ensayo para el curso Problemas de Arquitectura Contemporánea del Programa de Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
2. Colin Rowe, La Tourette (1978): *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili.
3. Brent C. Brolin, *Flight of Fancy* (1985): *The Banishment and Return of Ornament*, New York, St. Martin's Press.
4. Alois Riegl (1980): *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 3.
5. Cesare Brandi (1956): *Arcadio o dellascultura, Eliante o dell'architettura*, Turín, pp. 128-131, en Luciana Müller Profumo (1985): *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid, Cátedra, p. 17.
6. Gottfried Semper, *Über die bleiern Schleudergeschosse der Alten und über zweckmässige Gestaltung der Wurfkörper im Allgemeinen. Ein Versuch die dynamische Entstehungsgewisser Formen in der Natur und in der Kunst nach zuweisen*, Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1859, citado por Carrie Asman, *Ornament and motion: science and art in Gottfried Semper's theory of ornament*,

en Philip Ursprung (editor), *Herzog & de Meuron: natural history*, Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2002, p. 387.
7. Alois Riegl, op. cit., p. 2.
8. Ignasi de Solà-Morales, Prólogo a la edición castellana: *Teoría y Historia de Arte en la obra de Alois Riegl*, en Alois Riegl, op. cit., p. XIV.
9. George Steiner (2007): *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona: ediciones Destino.
10. John Ruskin, *La naturaleza del gótico, en las piedras de Venecia*, Consejo General de La Arquitectura Técnica de España, 2000.
11. La diferencia entre decoración y ornamento es todavía muy sutil y sus empleos muy ambiguos. Algunos escritos intentaron diferenciarlos (véase Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid: ediciones Cátedra, 1985, pp. 19-21, y Brent C. Brolin, op. cit., capítulo V), sin embargo la utilización de los dos términos no tuvo cambios visibles. El término decoración es generalmente empleado con desprecio. No es por eso, obviamente, nuestro interés en el ornamento. El caso extremo de alienación respecto a la ontología del ornamento y su

distinción de la decoración es El reciente libro de Ben Pell, *The articulate surface: ornament and technology in contemporary architecture*, Basel: Birkhäuser, 2010.
12. Cesare Brandi, op. cit., p. 18.
13. Aunque en las culturas primitivas, "(...) los signos ornamentales se daban al principio como forma significativa con una intrínseca esencialidad y actuaban a modo de didascalia figurada, y, por su especial estructura-normalizada, simplificada o 'empáticamente' alusiva -, tendían simultáneamente a dividir, armonizar y medir las superficies del soporte según la forma del objeto o el ambiente: una verdadera y auténtica escritura visual." Véase Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*, Madrid: ediciones Cátedra, 1985, p. 22.
14. Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en La Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
15. Adolf Loos, *Ornament and Crime in su Ornament and Crime: selected essays*, Riverside: Ariadne Press, 1998.
16. Brent C. Brolin, op. cit., p. 229.
17. La hipótesis de Brolin es la afirmación contraria. Para el autor, el cambio que proporcionó el movimiento moderno

a la nación de ornamento es justamente su evolución a un carácter ornamental. (Véase Brent C. Brolin, op. cit., capítulo VIII).
18. "The ornamentor has to work twenty hours to achieve the income earned by a modern worker in eight. Ornament generally increases the cost of an article; nevertheless it happens that an ornamented object whose raw material cost the same and which demonstrably took three times as long to make is offered at half the price of a smooth object. Omission of ornament results in a reduction in the manufacturing time and an increase in wages. The Chinese caver works for sixteen hours, the American worker for eight. If I pay as much for a smooth cigarette case as for an ornamented one, the difference in the working time belongs to the worker. And if there were no ornament at all - a situation that may perhaps come about in some thousands of years - man would only have to work four hours instead of eight, because half of the work done today is devoted to ornament. Ornament is wasted labour - power and hence wasted health. It always been so".

En Adolf Loos, op. cit., p. 22. Traducción libre del autor.
19. Juan José Lahuerta, *Ornamento edelitto? II*. Tatuaggi e criminali, artista e delinquenti. Adolf Loos, Ornamento e delitto, la casa sulla Michael er platz, il Pantheon, Venezia en Casabella n. 789, mayo 2010, p. 11.
20. "Uno degli spiriti più decadenti e falsi del secolo". En Max Nordau, *Entartung*, trad. francesa cit., vol. 1, p. 140, citado por Juan José Lahuerta, *Ornamento e delitto? II*. Tatuaggi e criminali, artista e delinquenti. Adolf Loos, Ornamento e delitto, la casa sulla Michael er platz, il Pantheon, Venezia en Casabella n. 789, mayo 2010, p. 13. Traducción libre del autor.
21. John Ruskin, op. cit., p. 226.
22. John Ruskin, op. cit., p. 230.
23. Juan José Lahuerta, op. cit., p. 13.
24. Citado por Ignasi de Solà-Morales, op. cit.
25. "He had settled the problem of ornament as Alexander settled de Gordian knot, shockingly but effectively, and his ideas had gained an empire wider than the Macedonian's wildest dream." En Reyner Banham, *A critic writes: essays by Reyner Banham*, seleccionados por Mary Banham, Los

Angeles: University of California Press, 1999, pp. 22-23. Traducción libre del autor.
26. Sobre el tema de la mirada inocente ver *Técnicas de dibujo de John Ruskin* (Editorial Laertes, Barcelona, 1999) y *Arte e Ilusión*. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica de Ernest Gombrich (Debate, Madrid, 1997).
27. Emilio Tuñón, *Venturi vigente: Las geometrías ocultas de la memoria*, en *Arquitectura Viva* n. 87, noviembre 2002, p. 30.
28. Véase los artículos de Kai Strehlke, *El ornamento digital: Aproximaciones a un nuevo decoro*, em *Arquitectura Viva*, n. 124, 2009, pp. 26-29; Robert Levit, *Contemporary Ornament: The Return of the Symbolic Repressed*, en *Harvard Design Magazine*, Spring/Summer 2008, n. 28, pp. 70-85; y Rob Gregory, *The trouble with ornament*, en *The Architectural Review*, oct. 2007, n. 1329, pp. 30-35.
29. Gabriel García Márquez (2004): *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, p. 39.
30. George Steiner, op. cit.
31. Parafraseando el título del libro de Farshid Moussavi, *The fution of ornament*, Cambridge: Harvard University, 2006.