

DERECHOS DE LA COSA

Una revitalización arquitectónica de la casa Josephine Baker de Adolf Loos (1928)

THING RIGHTS

An architectural re-enactment of the Josephine Baker House by Adolf Loos (1928)

Palabras clave

Copia
Derechos de autor
Reproducción
Doppelgänger
Ordos

Keywords

Copy
Copyrights
Reproduction
Doppelgänger
Ordos

Los derechos de un autor sobre su obra expiran 75 años después de su muerte. En ese momento la 'obra' se separa del aura de su creador y se convierte en una 'cosa' que cualquiera puede usar. Basado en dicho principio legal, este proyecto muestra cómo, cuando las obras se convierten en cosas, la noción de referencia puede ser llevada a otro nivel, convirtiéndolo en un nuevo proyecto sin casi ninguna manipulación por parte del arquitecto.

75 years after the death of its author, the copyrights of a work are expired. In that moment the 'work' is separated from the aura of its creator and becomes a 'thing' that anyone can use. Based on this legal principle, this project shows how, when works are turned into things, the notion of reference can be taken to a further level, turning it into a new project with almost no manipulation by the architect.

Extrañamente, el surgimiento de la arquitectura moderna coincide con el desarrollo de los derechos de autor. De hecho, podría argumentarse que el desarrollo de la arquitectura moderna, su producción, serialización y exportación internacional está necesariamente ligada al desarrollo de las leyes de derechos de autor. Hoy en día, el derecho de autor está siendo cuestionado por nuevos modos de producción arquitectónica. El diseño digital, el paramétrico y las redes cada vez más extensas de producción presionan la noción de autoría y propiedad. Paradójicamente, mientras más conectada y difusa se vuelve la producción arquitectónica, más se enfatiza la naturaleza absoluta de la autoría a través del concepto de *starchitect*. Estas

The emergence of modern architecture strangely coincides with the development of copyright law. In fact, one could argue that the development, production, seriality and export across seas of modern architecture and that of laws of copyright are necessarily entangled. These days, the question of copyright is challenged by new modes of architectural production. Both computer-generated and parametric work and ever-larger networks of production put pressure on the notion of authorship and ownership. Paradoxically, the more networked and diffused architectural production becomes, the more the concept of the 'starchitect' emphasizes the absolute nature of authorship. These paradoxes must be challenged with the proposition for a

INES WEIZMAN

Director, Bauhaus-Institute
of History and Theory of
Architecture and Planning
Weimar, Germany



paradojas deben ser desafiadas por la proposición de un nuevo tipo de arquitectura, *copy-right* y *copy-left*, y los modos de apropiación crítica deben ser debatidos por arquitectos, abogados y activistas de la propiedad intelectual. En parte como respuesta a estos debates y en parte como sus catalizadores, hoy se puede observar una variedad fascinante de apropiaciones, prácticas basadas en la copia y *doppelgängers* arquitectónicos que desafían los límites legales de la profesión. Los *doppelgängers* arquitectónicos parecieran producirse dentro de una suerte de economía informal sin archivos, abogados, registros, estadísticas, ni organismos de planificación específicos. Las copias arquitectónicas pueden ser fácilmente ignoradas o descartadas como un arte menor, o parecer irrelevantes como para perturbar verdaderamente la naturaleza y estima del 'original'. Pero evidentemente, la diferencia entre producción, copia y falsificación radica en la posición del objeto respecto de la ley. Aunque la arquitectura comparece en distintos tipos de procesos legales – como escena de un crimen, como causante de daños, en el derecho de propiedad o como evidencia de crímenes, incluso de crímenes de guerra –, el eje de esta investigación es la propia ley de derechos de autor y la forma en que esta se aplica a la arquitectura.

El derecho de autor se entiende generalmente como la consecuencia de conferir una cierta identidad de un autor sobre un objeto, una cosa, un ensamblaje estructurado o un edificio. Es el derecho a copiar, replicar, duplicar y recibir los

new mode of architecture, *copy-right* and *copy-left*, and modes of critical appropriation that should be debated by architects, lawyers and intellectual property activists. Partly as response to such debates and partly as its catalysts we can currently observe a fascinating variety of appropriations, copying practices and architectural *doppelgängers* that challenge the legal confines of the profession. Architectural *doppelgängers* appear to be produced in a kind of shadow economy without exact records, statistics, central planning agencies, archive or lawyers. Architectural copies can be easily ignored or dismissed as low art, or can appear irrelevant for truly disturbing the nature and esteem of the 'original.' But of course the difference between production, copying, and faking lies in the position the object has in relation to the law. Although architecture features in many types of legal processes – as a scene of a crime, as a cause for damages, in property law, or as an evidence for crimes, sometimes even war crimes – at the center of this investigation is copyright law itself, and the way it is applied to architecture.

Copyright is generally understood as the consequence of conferring to some extent the identity of a maker to an object, a thing, a structured assemblage, or a building. It is the right to copy, replicate, duplicate, and receive the financial benefits of this act. As such, new copyright regulations appear exactly at the moment when new practices and new architectural works are reacting to and advancing the condition of modernity. Perhaps one could argue that

1 Adolf Loos. Casa Josephine Baker / *Josephine Baker House*, 1928. Una re-construcción a cargo de Ines Weizman y Andreas Thiele para Ordos 100, 2008. La fachada se produce mediante una proyección de la fotografía sobre la totalidad de su extensión, reproduciendo fielmente la fotografía –incluidos su grano y distorsión mediante un mosaico pixelado. / *A re-enactment by Ines Weizman and Andreas Thiele for Ordos 100, 2008. The facade of the re-enactment is produced by a projection of the photograph onto the entire extent of the façade, faithfully recreating the photographic representation including its grain and distortions by a pixelated mosaic.*

2 Adolf Loos. Casa Josephine Baker / *Josephine Baker House*, 1928. Maqueta, vista desde la calle / *Model, street view.* © Armin Linke, 2012

«Podría argumentarse que el desarrollo de la arquitectura moderna, su producción, serialización y exportación internacional está necesariamente ligada al desarrollo de las leyes de derechos de autor.»

beneficios económicos de este acto. Como tal, nuevas regulaciones de derechos de autor aparecen exactamente en el momento en que nuevas prácticas y nuevas obras de arquitectura reaccionan ante, y adelantan, la condición de modernidad. Quizás, podría argumentarse que fue la ley de derechos de autor la que ‘permitió’ que la arquitectura fuera copiada, replicada, producida en masa y exportada alrededor del mundo (Weizman, 2007).

El Estado fija el derecho de los autores a lo largo de su vida e incluso más allá de su muerte. En derecho internacional, el derecho de autor se aplica de acuerdo al país del cual el autor es ciudadano, pero no más allá de sus fronteras a menos que el país sea firmante de una convención internacional. El Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas define una duración mínima de cincuenta años para la protección legal del derecho de autor después de la muerte de este, pero muchos países han elevado esta cifra hasta 75 años tras la muerte del autor. Esta regla equipara la duración de la protección del derecho de autor a la edad de vida de una persona promedio. Así, podríamos pensar este período protegido de una obra de arte creativa como su segunda vida. Apenas expira la protección de los derechos de autor, la obra cae en el dominio público, es decir, la obra se ha convertido en propiedad pública y puede ser utilizada libremente. En ese punto, la obra entra en su tercera vida, que en principio debiese ser infinita.

Curiosamente, con el cambio de milenio entramos en la era de la ‘tercera vida del modernismo’, el lapso más allá de estos 75 años de la segunda vida de aquellos autores que murieron en el período previo a la Segunda Guerra Mundial y cuyas obras ahora entran en su tercera vida. Visto de esta manera, esta nueva era que estamos viviendo podría ser la ocasión para darle una nueva oportunidad al modernismo. Finalmente hemos alcanzado una modernidad donde el sujeto se ha retirado por completo y su obra se ha hecho pública. Tal vez este momento pueda ayudarnos a visitar el modernismo con un juicio renovado y desinteresado (literalmente sin intereses financieros); una oportunidad potencial para reparar los aparentes fracasos del modernismo.

En ninguna otra área esta cuestión es más importante que en la arquitectura moderna, que buscaba distanciar al autor de la autoría, al edificio de la singularidad, y que potencialmente trató de desvincular al individuo por medio de la producción en masa. Finalmente, 75 años después de la muerte de la primera

it was in fact copyright law that ‘allowed’ architecture to be copied, replicated, mass produced and exported across the world (Weizman, 2007).

The state defines the right of authors both during their lifetime, and even beyond death. In international law, copyright is applied in accordance with the country in which the author is a citizen, but not outside of its borders unless the country is a signatory of an international convention. The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works defines a minimum duration for the legal copyright protection that is calculated as fifty years after the death of an author, but many countries have raised the duration of the work’s copyright protection to up to 75 years after the author’s death. This rule aligns the life of a copyright protection to the average lifetime of a person. And perhaps we could think of this protected term of a creative work of art as its second life. As soon as its copyright protection expires, the work falls into the public domain, that is, the work has effectively become public property and may be used freely. At that point, the work enters its third life, which should, in principle, be infinite.

Interestingly, in the 2000s we have entered the era of ‘modernism’s third life,’ past the 75-year-long second life from those authors that died in the period of pre-World War II and whose works can now become public property. Seen that way, this new era in which we already live might be an opportunity to give modernism a second chance. We have finally arrived to a modernism in which the person has been completely expunged and its work made public. Perhaps this moment can help us to revisit modernism with renewed, dis-interested (literally without any financial interest) judgments, and potentially it could be an opportunity to rehabilitate modernism’s apparent failures.

In no other field is this question more important than in the case of modern architecture, which sought to distance the author from authorship, the building from uniqueness, and potentially tried to undo the individual through mass production. Finally, 75 years after the first generation of modern architects died, their second death has achieved to dissociate the work from their person. We could even say that only in its third life the work can become truly modern. Now, as we have for the first time freely reproducible architecture, and we enter the first time in which architecture can achieve a third life, modernism can finally be fulfilled.

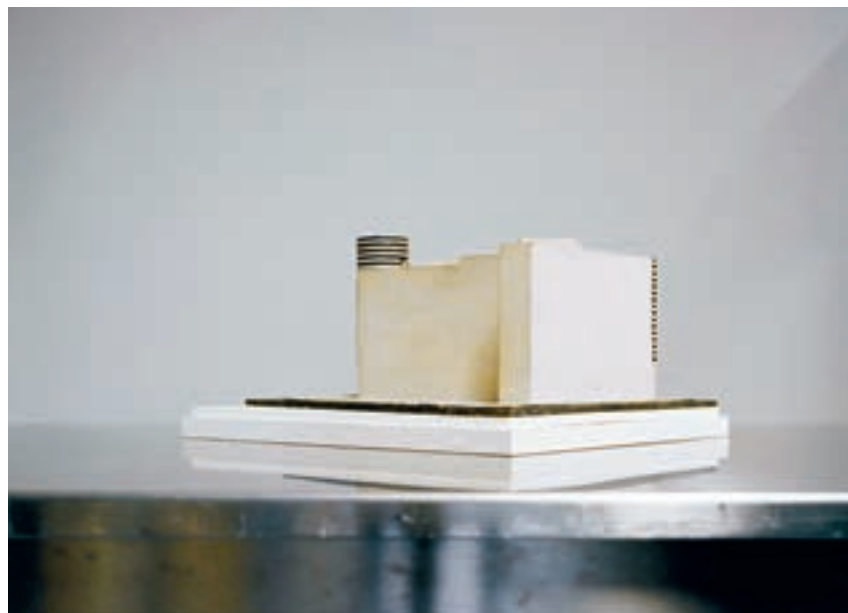
In this third life, we might see architecture turn into things. In thing-world, copying is the means of reproduction, and copy-rights are thus the most fundamental and inalienable of thing-rights; potentially beyond and in-spite of those of its maker. Copy-rights must be for a thing what human-rights are for humans, because things are also haunted by their potential or actual doubles, replicas, simulacra, reproductions and fakes. Architecture evolves in the physical and digital domain as sequences of copies. Gradual differentiations, variations, distortions and mutations occur as things reproduce themselves. This process is not beyond the

generación de arquitectos modernos, su segunda muerte ha logrado disociar la obra de la persona. Incluso, podríamos afirmar que sólo en esta tercera vida la obra llegará a ser verdaderamente moderna. Ahora que tenemos por primera vez una arquitectura que puede ser reproducida libremente, y que entramos en la primera época en que la arquitectura puede tener una tercera vida, el modernismo puede finalmente concretarse.

En esta tercera vida podríamos ver a la arquitectura convertirse en una cosa. En el mundo de las cosas, la copia es el medio de reproducción y los ‘derechos de copia’ [*copy-rights*] son, por ende, los derechos más fundamentales e inalienables de la cosa, potencialmente por sobre y a costa de los de su creador. Para un objeto, los derechos de copia debieran ser lo que los derechos humanos son para las personas, porque las cosas también son perseguidas por sus dobles, réplicas, simulacros, reproducciones y falsificaciones, ya sean potenciales o reales. La arquitectura evoluciona en el dominio físico y digital como secuencias de copias. Las diferenciaciones graduales, variaciones, distorsiones y mutaciones ocurren en la medida en que las cosas se reproducen. Este proceso no está por sobre lo humano. Para que las cosas se reproduzcan se necesitan seres humanos, al igual que los seres humanos necesitan sus prótesis físicas o técnicas: computadores, teléfonos celulares, marcapasos o bastones.

En 2008, 75 años después de la muerte del arquitecto vienés Adolf Loos – uno de los más famosos modernistas de la primera generación – intenté caminar sobre este nuevo terreno de la tercera vida del modernismo. Propuse celebrar la liberación de los derechos de autor vigentes sobre la obra de éste mediante la construcción de un facsímil de la casa que Loos diseñó en 1928 en París para la legendaria cantante Josephine Baker y que nunca fue construida.

Esta revitalización arquitectónica fue una respuesta a la generosa invitación a participar en el (ahora infame) plan maestro de Ordos 100. A principios de los años 2000 se profetizó que la ciudad de Ordos en Mongolia Interior (China) se convertiría en una megaciudad hacia el 2020. Presionados por la urgencia de dar vivienda a los nuevos habitantes, se planificó un nuevo distrito para 200.000 personas. Una parte de él estaba reservada para una iniciativa privada que construiría un asentamiento exclusivo destinado a los habitantes más adinerados. El desarrollo y la curatoría del plan maestro para 100 propiedades de lujo, un museo, una casa-club y residencias para artistas estuvo a cargo de FAKE, el



human. For things to reproduce themselves they need humans, just like humans need their physical or technical prostheses – computers, cell-phones, pacemakers or walking sticks.

In 2008, 75 years after the death of the Viennese architect Adolf Loos, one of the famous modernists of the first generation, I attempted to set foot on this new terrain of the third life of modernism. I proposed to celebrate the making public of the copy-rights over Loos’ *oeuvre* by building a facsimile of House Baker – the house he designed in 1928 in Paris for the legendary singer Josephine Baker, but never realized.

This architectural re-enactment was a response to the generous invitation to participate in the by now infamous master plan of Ordos 100. In the early 2000s, the city of Ordos in Inner Mongolia (China) was prophesized to become a megacity by 2020. Pressed by the urgency to provide housing for the new inhabitants, a new city district for 200.000 people was being planned. A portion of it was reserved for a private initiative to build an exclusive settlement for wealthier dwellers. The master plan for 100 luxurious villas, a museum, a clubhouse and artists’ residences was developed and curated by the artist Ai Wei Wei’s FAKE studio in Beijing and the practice of Herzog & de Meuron in Basel. It was Ai Wei Wei’s idea to invite 100 international architects to design

3 Adolf Loos. Casa Josephine Baker / *Josephine Baker House*, 1928. Maqueta, vista posterior / *Model, rear view*. © Armin Linke, 2012

“One could argue that the development, production, seriality and export across seas of modern architecture and that of laws of copyright are necessarily entangled.”

«Paradójicamente, mientras más conectada y difusa se vuelve la producción arquitectónica, más se enfatiza la naturaleza absoluta de la autoría a través del concepto de *starchitect*.»

estudio del artista Ai Wei Wei en Pekín y la oficina de Herzog & de Meuron en Basilea. Fue idea de Ai Wei Wei invitar a 100 jóvenes arquitectos internacionales a diseñar 100 villas en medio del desierto, donde pudieran dar rienda suelta a sus fantasías arquitectónicas proyectando una enorme residencia de mil metros cuadrados. Había solamente dos condiciones: tenía que tener una piscina (que ayudase a crear una cierta humedad en el aire del desierto) y espacio de estacionamiento para dos vehículos. La casa Baker de Loos parecía adecuarse perfectamente al encargo y, de alguna manera, sin advertirlo inicialmente, este *doppelgänger* arquitectónico comenzó su propia (tercera) vida. Aunque evidentemente incómodo en el tiempo y el espacio, y aparentemente inconsciente de su nuevo contexto geopolítico y cultural, era ahora el propio edificio el que comenzaba a disfrutar de su libertad.

En primer lugar, nos preguntamos por las características arquitectónicas de su revitalización. Para responder a esta pregunta, debíamos encontrar dibujos y documentos acerca de las ideas e instrucciones de diseño de Adolf Loos para la casa Baker. Una de las colecciones de arte más grandes e importantes de Austria – el museo Albertina de Viena – posee casi en su totalidad el Archivo Adolf Loos, que incluye además una maqueta de la casa Baker. Ocasionalmente, dicha maqueta sale de su bodega para ser presentada en exposiciones. Sin embargo, la imagen que la hizo famosa fue tomada en 1930 por Martin Gerlach Junior, un joven fotógrafo vienés a quien los amigos de Adolf Loos le encargaron registrar el trabajo del arquitecto para una exposición y una monografía con motivo de su cumpleaños 60 en diciembre de 1930¹. La fotografía de la maqueta fue publicada un año después, primero en una pequeña monografía francesa editada por Franz Glück y luego en una publicación mayor a cargo de Heinrich Kulka, uno de los colaboradores y amigos más cercanos de Loos (Loos, 1931).

Hay variados intentos académicos por explicar por qué Loos decidió revestir la casa de Josephine Baker con bandas horizontales de mármol blanco y negro. Algunos lo remiten a su interés por los tatuajes, otros ven en ello un reflejo de la estrella negra norteamericana que celebraba su éxito en el ambiente mayoritariamente blanco de París. Pero si nos fijamos en la comedia clandestina de Baker en *La Sirènes des Tropiques* de 1927 – que con toda seguridad Loos había visto durante su estancia en París, y en la cual la actriz caía mojada primero en carbón y después en harina – encontramos

100 villas in the middle of the desert, where young architects could enjoy their architectural fantasies for an enormous residence of one thousand square meters. There were only a few conditions: it had to have a swimming pool (to help create a certain humidity in the desert air) and parking facilities for two cars. Loos' House Baker seemed perfectly suited for this brief and, somehow, without initially noticing, this architectural *doppelgänger* began its own, now third life. Although, of course, being awkwardly placed in time and *loci*, and seemingly unaware of its new geopolitical and cultural context, it was now the building itself that began to enjoy its freedom.

First of all, it asked itself about the architectural features of its re-enactment. To answer this question, drawings and documents on Adolf Loos' ideas and design instructions for House Baker had to be found. The Albertina in Vienna, one of the largest and most important art collections of Austria holds the almost complete Adolf Loos Archive, which also includes the model of House Baker. The model is occasionally taken out of its storage to be presented in exhibitions, yet the image that made it famous was a photograph taken in 1930 by Martin Gerlach Junior, a young Viennese photographer that at the time was commissioned by friends of Adolf Loos to photograph the architect's life work for an exhibit and a monograph in honor of his 60th birthday in December 1930.¹ The photograph of the model was published a year after the birthday, first in a smaller French publication by Franz Glück, and then in a much larger one, published by one of the closest collaborators and friends of Loos, Heinrich Kulka (Loos, 1931).

There are different scholarly attempts to explain why Loos decided to clad the Josephine Baker House with horizontal stripes of black and white marble. Some refer it to his interests in tattoos; others saw it as a reflection of the black American star that celebrated its success in a mainly white environment in Paris. But if we look at Baker's stowaway comedy in *La Sirènes des Tropiques* of 1927 – which Loos most certainly had seen when he was in Paris and in which the wet actress falls once into coal and later into flour – we find yet another possible explanation. I will never be able to defend why the 1:100 model that my collaborator Andreas Thiele and I took to Ordos lacked the stripes. Obsessed with its interior we were content with its sterile whiteness, which might also explain why it was not recognized among the 100 models that were presented in the hotel lobby (later to be deposited in the museum that had been turned into a showroom for

otra posible explicación. Nunca podré justificar por qué la maqueta 1:100 que mi colaborador Andreas Thiele y yo llevamos a Ordos no tenía las bandas. Obsesionados con su interior nos contentamos con su blancura estéril, lo que también podría explicar por qué no fue reconocida entre los 100 modelos que se presentaron en el vestíbulo del hotel (más tarde depositados en un museo que se había convertido en un *showroom* para agentes inmobiliarios).

Pero por supuesto, en esta etapa todavía teníamos que familiarizarnos con un proyecto que había sido inspirado en un encuentro muy breve, una conversación entre Loos y Josephine Baker, probablemente también en 1927. La tercera esposa de Loos, Claire Beck, lo relataría más tarde en sus memorias, publicadas en 1936 con la esperanza de recaudar fondos para una lápida en la tumba de Loos. Era la noche de su compromiso y recordaba claramente cómo Loos se había sentido ofendido cuando se enteró que Baker no sabía que él era arquitecto o, de hecho, como dijera entonces, que era el «arquitecto más famoso del mundo» (Loos, 2007:8-10). Baker, quien en una ocasión previa le había enseñado a Loos a bailar Charleston, probablemente habló con muchos otros invitados del cabaret esa noche, mientras que Loos, en una mezcla de rabia, tratando de alardear y probablemente como muestra de admiración por la Venus Negra de París, concibió una carta de amor en forma arquitectónica.

Con un afecto similar, buscamos los pocos dibujos y documentos sobre la casa Baker, tratando de traducirlos en planos y volúmenes factibles. Junto a mi colaborador, quien afortunadamente estuvo dispuesto a debatir apasionadamente los detalles de Loos, preparamos un conjunto enorme de planos de más de 120 páginas en formato A0 que contenía los resultados de cómo visualizábamos el proyecto, especificando materiales y detalles en estrecha referencia a la obra de Adolf Loos.

Pero el proyecto parecía estimular continuamente nuevas preguntas y retrospectivas, y cuanto más grande era el volumen de documentos, más necesitaba de la opinión de expertos, abogados, historiadores, arquitectos, coleccionistas y herederos autoproclamados de la colección de Loos, que debían ser consultados para realizar la copia de un proyecto que, de hecho, no tenía original. El diseño de la copia parecía imposible sin consultar y considerar sus alegatos.

Además de la maqueta, el museo Albertina posee sólo dos conjuntos de planos en tinta, probablemente dibujados en 1931 por Kurt Unger, el asistente más cercano a Loos durante aquellos últimos años, cuando todavía estaba en búsqueda del encargo soñado y pidiera que los planos para la casa Baker fuesen redibujados y ligeramente corregidos en tinta para ser publicados en la monografía de Kulka. Pero Unger no los terminó a tiempo y no fueron reproducidos sino hasta 1964, cuando se publicó la tan esperada monografía *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, que Gustav Künstler completara tras la muerte de Ludwig Münz (Münz y Künstler, 1964). Cuando el libro apareció internacionalmente y llegó a una librería de Buenos Aires, una mujer de unos sesenta años decidió escribir una serie de cartas a Viena. La señora era

the real estate agents). But of course, at this stage we still had to become acquainted with a project that had itself been inspired by a very short encounter, a party-chat between Loos and Josephine Baker, probably also in 1927. Loos' third wife Claire Beck speaks about it later in her memoirs, which she published in 1936 in the hope to be able to raise funds for a tombstone on Loos' grave. It was the evening of their engagement and she remembered very clearly how Loos had been offended when he learned that Baker did not know that he was an architect, or in fact, as he tells her on that occasion, that he was the 'most famous architect in the world' (Loos, 2007:8-10). Baker – who at another earlier occasion had taught Loos how to dance the Charleston – probably talked to many more guests of the cabaret that night, while Loos in a mixture of anger, trying to show-off and most certainly in admiration of the Black Venus of Paris, conceived a love letter in architectural form.

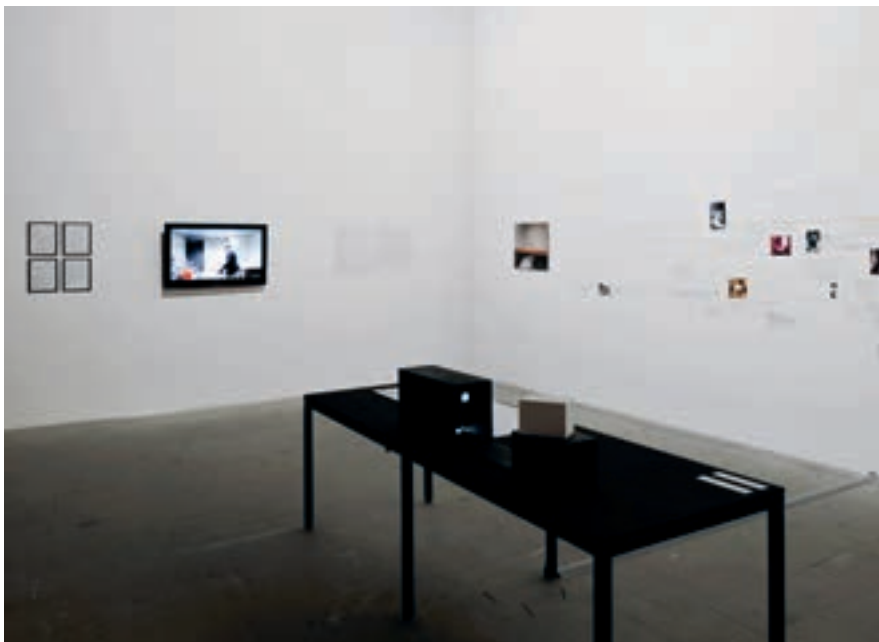
With similar affection we searched through the few drawings and documents about House Baker, trying to translate them into workable plans and volumes. Together with my collaborator, who was luckily up for full-heartedly debating Loos-details, we prepared an enormous set of plans of over 120 pages in A0 format that contained the particulars of how we visualized the project and specified materials and details, closely referring to the works of Adolf Loos.

But the project seemed to endlessly stimulate new questions and retrospectives, and the larger the bundle of documents grew, the more it needed the insights of experts, lawyers, historians, architects, collectors and self-acclaimed heirs of the Loos estate, which had to be consulted to realize a copy of a project that in fact had no original. Designing the copy appeared impossible without consulting and considering their claims.

Apart from the model, the Albertina only holds two sets of inked plans that were probably drawn by Kurt Unger in 1931, who had been Loos's closest assistant in those last years in which Loos was still searching for his dream commission and instead asked to have the drawings for House Baker redrawn and slightly corrected in ink so that they could be published in Kulka's monograph. But Unger did not complete them in time for Kulka's deadline and so the first time they were ever reproduced was in 1964, when the long-awaited monograph *Adolf Loos. Pioneer of Modern Architecture*, which Gustav Künstler completed after Ludwig Münz' death, was published (Münz and Künstler, 1964).

“Paradoxically, the more networked and diffused architectural production becomes, the more the concept of the ‘starchitect’ emphasizes the absolute nature of authorship.”





Ines Weizman. Instalación «Repeat Yourself. Loos, Law and the Culture of the Copy», parte de «The Museum of Copying» (curado por FAT Architects) en el Arsenal de la Bienal de Arquitectura de Venecia, 2012. En 2013 fue expuesta en el Architecture Centre Vienna y la Buell Architecture Gallery en Columbia University, Nueva York. / *Ines Weizman, Installation, "Repeat Yourself. Loos, Law and the Culture of the Copy", shown as part of "The Museum of Copying" (curated by FAT Architects) in the Arsenal at the Venice Architecture Biennale, 2012. In 2013 was exhibited in solo-shows in the Architecture Centre Vienna and the Buell Architecture Gallery at Columbia University, New York.*

«Finalmente, 75 años después de la muerte de la primera generación de arquitectos modernos, su segunda muerte ha logrado disociar la obra de la persona. Incluso, podríamos afirmar que sólo en esta tercera vida la obra llegará a ser verdaderamente moderna.»

Elsie Altmann, la segunda esposa de Loos, a quien en 1922 el arquitecto había confiado su voluntad de que todos sus bienes le pertenecieran a ella después de su muerte. En 1933, Altmann estaba en el apogeo de su carrera como la última gran estrella de la opereta de Viena. Poco después de la muerte de Loos fue invitada a Buenos Aires por un compromiso teatral de corto plazo. Supuso que su ausencia de Viena sería sólo por un par de meses y que completaría el resto de los trámites para la herencia a su regreso. Pero los crecientes sentimientos antisemitas y, finalmente, la adhesión de Austria a la Alemania de Hitler en 1938 hicieron imposible su regreso.

Indudablemente, Altmann quedó sorprendida y decepcionada cuando supo de la publicación de 1964, pues no había sido incluida en los créditos ni había recibido una copia de la misma². Entendió entonces que había quedado fuera de los derechos de propiedad de Loos y comenzó una disputa legal con el museo Albertina. Dicha institución, y pese a los reclamos de Altmann, decide, bajo la dirección de Koschatzky, comprar los documentos y dibujos que estaban en posesión de los herederos de Ludwig Münz, quien había trabajado durante años en la monografía de Loos, pero había muerto antes de completarla.

En sus últimos años de vida, antes de su muerte en 1984, Elsie Altmann conoció a Adolf Opel, un cineasta, novelista y *dandy* vienés, quien por casualidad se hospedaba en Buenos Aires en el mismo hotel donde Altmann se ganaba la vida como recepcionista. Encantada por su cortesía, la señora decide conferirle a Opel sus derechos sobre los bienes de Loos. Esto naturalmente generó una controversia con la hija de Altmann, Esther Gonzales-Varona, quien hasta los años noventa impugnó el hecho, pero todos sus reclamos fueron desestimados por el tribunal en Austria.

Mientras tanto, Adolf Opel comenzó a recopilar, editar y publicar los escritos de Adolf Loos, afirmando ser el legítimo dueño del 'Archivo de Adolf Loos'. Cuando la editorial Herold se negó a reconocerlo como heredero de los derechos pagados a Altmann, Opel comenzó a reconstruir su propia colección de escritos de Loos, reproduciendo aquellos que habían sido publicados en compilaciones anteriores (*Ins Leere gesprochen*, 1931, *Trotzdem*, 1931). La mayor parte de los escritos de Adolf Loos han sido publicados por Adolf Opel. Pero Opel reclama también derechos sobre los documentos y los dibujos. En una entrevista que le hice en 2012, afirmó que él era propietario de los derechos

When the book appeared internationally, and presumably arrived in a bookshop in Buenos Aires, a lady in her mid-sixties decided to write a series of letters to Vienna. The lady was Elsie Altmann, Loos' second wife to whom, in 1922, he had entrusted his will, which stated that all his belongings would belong to her after his death. In 1933, Altmann was at the height of her career as Vienna's last grand operetta star. Only shortly after Loos' death she was invited to a short-term theatre engagement in Buenos Aires. She assumed that her absence from Vienna would only last for two months and that she would complete the remaining paperwork for the inheritance upon her return. But the increasing anti-Semitic sentiments and eventually the Anschluss of Austria to Hitler Germany in 1938 made her return impossible.

Of course, Altmann was surprised and disappointed when she heard about the 1964 publication, because she had neither been credited nor even received a copy of it.² She understood that she was left out of the credit lines of the Loos estate, and started a legal dispute with the Albertina which, despite her claims and under the leadership of its director Koschatzky, decided to buy the Loos documents and drawings that were in the possession of the heirs of Ludwig Münz, who for years had worked on the monograph for Loos, but had died before its completion.

In the last years before her death in 1984, Elsie Altmann met Adolf Opel, a Viennese filmmaker, novelist and dandy who by chance was a guest in the hotel in Buenos Aires where Altmann earned her living as a receptionist. Charmed by his courtesy the old lady decided to confer Opel her rights over the Loos assets. This was controversial, of course, with Altmann's daughter Esther Gonzales-Varona, who until the 1990s contested this fact, but all her claims failed in front of the court in Austria. Meanwhile, Adolf Opel began collecting, editing and publishing the writings of Adolf Loos, claiming to be the righteous owner of the 'Adolf Loos Archive.' When the Herold publishing house refused to accept Opel as the righteous heir to royalties that had been already paid to Altmann, Opel began to reconstruct his own collection of Loos' writings, reproducing what had been published in earlier collections (*Ins Leere gesprochen*, 1931, *Trotzdem*, 1931). Most of Adolf Loos's writings have been published by Adolf Opel. But Opel also claims the rights to the documents and drawings. In an interview I conducted with him in 2012, he stated that he owned the copyrights for Adolf Loos and that all reproductions

“Finally, 75 years after the first generation of modern architects died, their second death has achieved to dissociate the work from their person. We could even say that only in its third life the work can become truly modern.”

de autor de Adolf Loos y que todas las reproducciones de sus obras necesitaban contar su permiso. Parecía olvidarse, sin embargo, del hecho de que en 2008, en silencio y sin artilugios, 75 años después de la muerte de Loos, su obra se deslizaba hacia su tercera vida. **ARQ**

of works of Adolf Loos need to have his permission. He seemed oblivious of the fact that quietly and without fuss, in 2008, 75 years after the death of Loos', his work had slipped into its third life. **ARQ**

Notas / Notes

- 1 De hecho, la placa de vidrio nunca más fue utilizada después de que se revelara la primera impresión de papel, que hasta el día de hoy es utilizada como 'original' por el Archivo de imágenes de Adolf Loos del Museo Albertina de Viena.
- 2 Elsie Altmann-Loos, Carta al director de la Graphische Sammlung, Museo Albertina, Viena, Buenos Aires, 21 de marzo de 1966. (Altmann-Loos, 1986: 284-289, 313).
- 1 In fact, after the first paper print was developed, the glass plate was never used again, which is until today considered as the 'original' by the Adolf Loos Image Archive at the Albertina in Vienna.
- 2 Elsie Altmann-Loos, Letter to the director of the Graphische Sammlung Albertina, Vienna, Buenos Aires, March 21, 1966. (Altmann-Loos, 1986:284-289, 313).

Ines Weizman

ines.weizman@uni-weimar.de

Estudió arquitectura en la Bauhaus-Universität Weimar, en la Escuela de Arquitectura de Belleville en París, la Sorbona, la Universidad de Cambridge y la Architectural Association de Londres, donde completó su doctorado. Entre sus libros se encuentran *Architecture and the Paradox of Dissidence* (Routledge, 2014), y *Before and After: Documenting the Architecture of Disaster* escrito junto con Eyal Weizman (Strelka Press, 2014). Junto a Jorge Otero-Pailos editó en 2015 el número «Preservación y Derecho de Autor» de la revista *Future Anterior* (University of Minnesota Press). Sus artículos han aparecido en libros, revistas y revistas incluyendo *AA Files*, *ADD*, *Bauhaus Magazine*, *METAPHYSICS*, *ARCH+*, *BEYOND*, *Displayer*, *Harvard Design Magazine*, *JAE*, *Perspecta*, *Volume*, *Jill Magid*, *The Proposal*, (Sternberg Press, 2016), *Experimental Preservation* (Lars Müller, 2016), *The Baltic Atlas* (Sternberg Press, 2016), *Stefan Koppelkamm*, *Houses Rooms Voices* (Hatje Cantz, 2015), *Exhibiting Architecture* (Lars Müller, 2015), *The Sage Handbook of Architectural Theory* (Sage, 2012), *StadtHeimaten* (Jovis, 2012), *Agency* (Routledge, 2009), *Urban Transformation* (Ruby Press, 2008) and *Dictionary of War* (Merve Verlag, 2008). Weizman es profesora de teoría de la arquitectura, directora del Instituto Bauhaus de Historia y Teoría de la Arquitectura y la Planificación, y directora del Centro de Arquitectura Documental de la Bauhaus-Universität en Weimar.

Studied architecture at the Bauhaus-Universität Weimar and the École d'Architecture de Belleville in Paris, the Sorbonne, the University of Cambridge, and the Architectural Association where she completed her PhD. In 2014, her edited book *Architecture and the Paradox of Dissidence*, was published by Routledge. The book *Before and After: Documenting the Architecture of Disaster*, written together with Eyal Weizman was published in the same year by Strelka Press. In 2015 she edited with Jorge Otero-Pailos the issue 'Preservation and Copyright' for the journal *Future Anterior* (University of Minnesota Press). Her articles have appeared in books, magazines and journals including *AA Files*, *ADD*, *Bauhaus Magazine*, *METAPHYSICS*, *ARCH+*, *BEYOND*, *Displayer*, *Harvard Design Magazine*, *JAE*, *Perspecta*, *Volume*, *Jill Magid*, *The Proposal*, (Sternberg Press, 2016), *Experimental Preservation* (Lars Müller, 2016), *The Baltic Atlas* (Sternberg Press, 2016), *Stefan Koppelkamm*, *Houses Rooms Voices* (Hatje Cantz, 2015), *Exhibiting Architecture* (Lars Müller, 2015), *The Sage Handbook of Architectural Theory* (Sage, 2012), *StadtHeimaten* (Jovis, 2012), *Agency* (Routledge, 2009), *Urban Transformation* (Ruby Press, 2008) and *Dictionary of War* (Merve Verlag, 2008). Weizman is professor of architecture theory, director of the Bauhaus-Institute of History and Theory of Architecture and Planning, and director of the Centre for Documentary Architecture at the Bauhaus-Universität Weimar.

Bibliografía / Bibliography

ALTMANN-LOOS, Elsie. *Mein Leben mit Adolf Loos*. Edited by Adolf Opel. Berlin: Ullstein, 1986.

LOOS, Adolf; KULKA, Heinrich. *Adolf Loos: Das Werk des Architekten*. Vienna: Anton Schroll & Co, Neues Bauen in der Welt, 1v, 1931.

LOOS, Claire. *Adolf Loos privat*. Vienna: Czernin Verlag, 2007.

MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav. *Der Architekt Adolf Loos: Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen: chronologisches Werkverzeichnis*. Vienna: Anton Schroll & Co, 1964.

WEIZMAN, Ines. «Architectural Doppelgängers.» *AA Files* 65 (2012). Architectural Association, London.