

DERECHOS DE LA COSA

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

Palabras clave

Copia
Derechos de autor
Reproducción
Doppelgängers
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.

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

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

1 Adolf Loos. Casa Josephine Baker / *Josephine Baker House*, 1928. Una re-construcción a cargo de Ines Weizman y Andreas Thiele para Ordoño 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 Ordoño 100, 2008. The facade of the re-enactment is produced by a projection of the photograph onto the entire extent of the facade, 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 revisitarse el modernismo con un juicio renovado y desinteresado (literalmente sin intereses financieros); una oportunidad potencial para reparar los aparentes fracasos del modernismo.

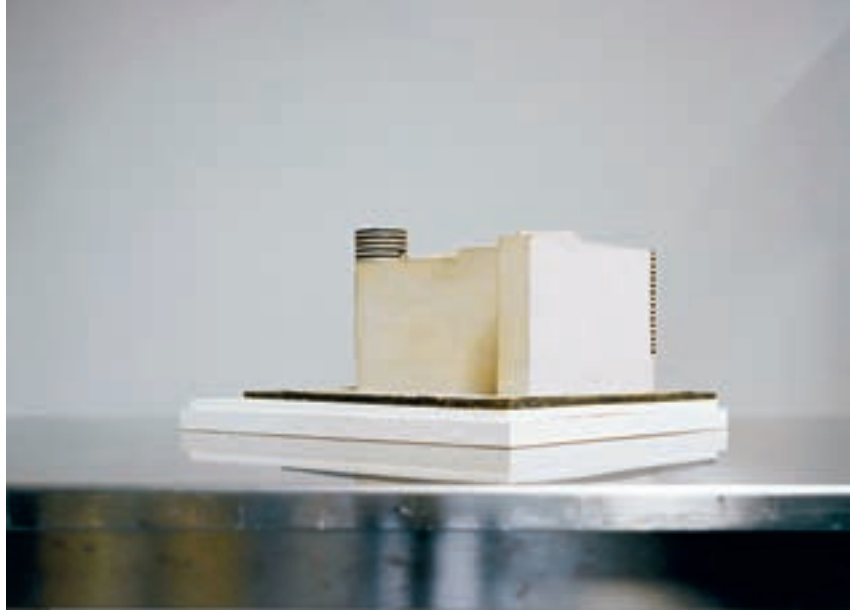
En ninguna otra área esta cuestión es más importante que en la arquitectura moderna, que buscaba distanciar al autor de la autoría, al edificio de la singularidad, y que potencialmente trató de desvincular al individuo por medio de la producción en masa. Finalmente, 75 años después de la muerte de la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

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 vienes 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



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

«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

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





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 Arsenale 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

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**

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).

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.

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, IV, 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.