

# У ТРАГАЊУ ЗА КОРЕНИМА МИНИМАЛИЗМА У АРХИТЕКТУРИ: ФОРМАЛНА ТИШИНА АДЛФА ЛОСА (ADOLF LOOS)

Драгана Василски

рад примљен: фебруар 2011, рад прихваћен: март 2011.

## IN SEARCHING FOR THE ROOTS OF MINIMALISM IN ARCHITECTURE: FORMAL SILENCE OF ADOLF LOOS

### Апстракт:

Архитектонски примери минимализма, комбиновани са строгим формама модерног покрета као и са могућностима које нуде нови материјали и технологије, допринесе тријумфу естетике која је постала симбол нашег времена. Минимализам, као најоригиналнији допринос идеје једноставности у архитектури данас, своје корене има у различитим срединама као и у стварању истакнутих појединаца – снажних ауторских личности које не трпе било какву категоризацију. Један од таквих аутора је свакако и Адолф Лос. Његове теоретске идеје по питању украса биле су сензационалне – док су модернисти имали дилему око тога где и како да поставе орнаменте, Лос је био одлучан – његово драстично решење било је њихова потпуна елиминација. У нашем времену, минималистичка архитектура оживљава једноставност Адолфа Лоса, чији је дизајн одбацио историцизам и његовог паразита – орнамент, у корист наглашеног рационализма. Могуће је пратити нит водилу његове „формалне тишине“ преко Карл Андреа (*Carl Andre*) до Херцога и де Мерона (*Herzog u de Meuron*), као и преко медитеранске вернакуларне архитектуре до Алберта Кампо Баесе (*Alberto Campo Baeza*) и Алвара Сизе (*Alvaro Siza*).

**Кључне речи:** минимализам, архитектура, Адолф Лос, „формална тишина“, рационализам

### Abstract:

Architectural examples of minimalism, combined with strict forms of modern movements, and the possibilities offered by new materials and technologies, contributing to the triumph of aesthetics that has become a symbol of our times. Minimalism in architecture, as the most original contribution to the idea of simplicity in architecture today has its roots in different areas as well as creation of prominent individuals – copyright strong individualities that do not tolerate any kind of categorization. One such author is certainly Adolf Loos. His theoretical ideas regarding decorations were sensational, because while the modernists had a dilemma about where and how to place ornaments, Los was adamant: his drastic solution predicted the complete elimination of ornament. In our time, minimalist architecture brings the ease of Adolf Loosa, whose design is rejected historicism and its parasites, decoration, to the pronounced rationalism. It is possible to follow the guiding principle of his „formal silence“ by Carl Andre to Herzog и de Meuron, as well as over the Mediterranean vernacular architecture to Alberto Campo Baeza and Alvaro Siza.

**Keywords:** minimalism, architecture, Adolf Loos, „formal silence“, rationalism

## Увод

Међу оне чије су идеје ефикасно допринеле и подржале савремени покрет, мора се несумњиво убројати и Адолф Лос, иако је његов допринос био спорадичан, личан и не увек веома озбиљног тона. Као архитекта, он је један од првих који је градио на начин који је заиста ценио једноставност форме као врлину по себи, али често је кваро ту једноставност из тежње да је намерно напусти, или избором употребљених материјала. Као писац био је борбен, контрадикторан и имао је способност да личне свађе претвара у јавне крсташке ратове, али ипак је био обојаван и привилегован, а људи су, двадесет па и више година након његове смрти, и даље били поносни када су могли казати да су га познавали.

Добро је познато да је усамљено архитектонско и критичко деловање Адолфа Лоса било прихваћено од стране модерног покрета као носилац драстичних резова и осакаћења, а сам Лос претворен је у фигуру стоичког пионира, некога ко је прогнан зарад нових идеја, ко је на граници новог света, уморног од ранијег који само што није нестао заувек, али који је још увек без додира са стварним проблемима и захтевима масовног технолошког друштва.

Адолф Лос је углавном радио унутар културног и друштвеног поднебља широко распрострањеног естетизма у Бечу, у раним годинама прошлог века. Он је овај естетизам посматрао као неаутентични и застарели приступ формализму, као врсту тетовирања тела становника града који је начичкан Потемкин фасадама. Лос се овим фасадама успротивио са иронијом и критичком ширином која му је омогућила да нападне основно поље интересовања и идентитет, у ширем смислу, контрадикције периода чије последице још увек осећамо (Bock, 2007).

У Лосовој каријери уочавају се три главна периода. Први је, до његовог повратка из САД-а 1897. године, период едукације. Други је период активне изградње, предавања и новинарства у Бечу, у ком достиже врхунац продуктивности око 1910. године, када настају његови најутицајнији есеји и његове најкарактеристичније зграде. Трећи период почиње са његовим доласком у Париз 1923. године, када је већ признат и славан. То је фаза његовог највећег личног утицаја, али ју је најтеже ускладити са историјским чињеницама – морају се прихватити сведочења оних који су га познавали, који су били поласкани тиме што су прихваћени у кругу његових пријатеља и поштовалаца.

## Introduction

Adolf Loos clearly must be considered among those whose ideas have effectively supported and contributed to the modern movement, although his contribution was sporadic, personal, and not always very serious. As an architect, he emerged as one of the first to build in a way that really appreciated the simplicity of form as a virtue in itself, however, usually spoiling this simplicity by his practice of deliberately abandoning it, or by his choice of the materials he used. As a writer, he was tumultuous, showing the grit, contradiction, and the ability to convert personal strife into public crusades; yet he was admired and privileged, and people were still proud to have claimed that they knew him, twenty or more years after his death.

It is well known that the solitary architectural and critical act of Adolf Loos was accepted by the Modern Movement as a drastic price of cuts and mutilation, turning him into a figure of a stoic pioneer or someone who is expelled for his role as a proposer, someone who is on the border of a new world, tired from the previous which is about to disappear forever, but that is still out of contact with the real problems and demands of mass technological society.

Adolf Loos largely worked within the cultural and social climate of widespread aestheticism in Vienna in the early years of the last century. He considered this aestheticism to be an inauthentic and outdated approach to formalism, as a kind of tattooing of the inhabitants' bodies in the cities overly clad in Potemkin facades. Loos opposed these facades with irony and critical width that allowed him to overcome the original field of work and identity in a broader sense; the contradictions of the period whose consequences are still present even today (Bock, 2007).

His active career divides itself into three main parts. The first, before his return from the U.S.A. in 1897, was the period of his education. The second was the period of active building, teaching and journalism in Vienna, during which he reached the peak of his productivity around 1910, and during which he produced his most influential writings and most characteristic buildings. The third, which begins with his arrival in Paris in 1923 as an acknowledged celebrity, is the phase of his greatest personal influence, but one that is hardest to deal with historically – one has to accept the testimonies of those who knew him, and were flattered to be accepted into his circle of friends and admirers.

## ЛОСОВА ЕСТЕТИКА И „ГОВОР У ПРАЗНИНУ“

По завршетку својих студија, жељан да прошири видике, Лос је провео три године у Америци, где је учио посматрајући достигнућа Чикашке школе – експресивне челичне рамовске структуре Вилијама Џиниа (*William Le Baron Jenney*), које је касније унео у пројекте својих пословних објеката, затим строгу блоковску структуру Бархама (*Daniel Hudson Burnham*) и Рута (*John Wellborn Root*) као и бескомпромисну јачину и оштрину грађевине коју је Саливен (*Louis Sullivan*) остварио у својој познатој згради Грађевина гаранције (*Guaranty Building*) изграђеној 1895. године у Буфалу (*Buffalo*), држава Њујорк (NY). То је био Саливен који је, пошто је обележио америчку архитектуру својим оригиналним личним стилем (који садржи и површинску биљну декорацију), написао есеј под називом Орнамент у архитектури, 1892. године. „То би било сјајно за наше естетско добро ако бисмо се у потпуности уздржали од употребе орнамената у једном временском периоду, како бисмо се критички усредсредили на градњу добро оформљених зграда и згодно огољених“, писао је он (*Sullivan, 1892*).

Овакав став осликава и централну позицију Лосове естетике, која се управо формирала под јаким утицајем боравка у Америци. У свом предавању Архитектура он је говорио: „... амерички радник је освојио свет човека...“ (*Loos, 1908*). Амерички радник који је освојио Лоса био је Луис Саливен. Он је покривао своје фасаде рококо орнаментиком, у суштини као да се играо (*Sullivan, 1892*). Млади Лос био је инспирисан Саливеном и често га је наводио као утицај. Примиетио је класичну природу Саливенових орнамената, јер присуство украса на врху објекта наглашавало је њихово одсуство на мрежи вишеспратнице, тј. скретала се пажња не толико на украс, колико на оно што је њиме декорисано. Ово јасно

можемо да сагледамо на објекту Грађевина гаранције (сл. 1). „Јасно уцртане контуре зграде са исто тако израженом вертикалом средњих мотива са лучним завршецима – линија се враћа на своју полазну основицу – на водоравно сажетом подножју ... доказ да су орнаменти разних врста на тој згради у ствари сувишни“ (*Добровић, 1963*). У Лосовој дијалектици то би се могло назвати секуларни простор: прелаз који је постојао развио се у универзалност белине челика или стакла. Када више није суштинска, декорација може бити одбачена као непотребна. Тако на белим зидовима (мрежи од челика и стакла), настаје оно што се може назвати недефинисано присуство, између структуре и декорације, које је неодређено „ни једноставно телесно ни апстрактно“ (*Wigley, 1995*). Други елемент који је модернизам открио у вези са Саливеновим украшавањем је да примена орнамената, иако је изгледало да основна структура представља неку универзалност, лоцира објекат не само у одређеном простору и времену, већ и у односу на „сада“. Другим речима, орнаменти онемогућавају да структура буде модерна „управо сада“, уместо тога, она контекстуално постаје „тада“ (*Cook & Klotz, 1973*).

По свом повратку у Европу, Лос се скрасио у Бечу 1896. године, космополитском центру чију су културу карактерисали одмереност и елеганција у размишљању и софистицирани искуствени манири. У таквој средини он се одмах показао као борбен и ватрен полемичар. У првој серији чланака који су објављени углавном у Новој слободној штампи (*Neue Freie Presse*) 1897. и 1898. године, латио се оружја против стилистичких и есејистичких тенденција које су проповедали сликар Густав Климт (*Gustav Klimt*) и архитекте Јозеф Олбрих (*Joseph Maria Olbrich*) и Јозеф Хофман (*Josef Hoffmann*), оснивачи сецесије 1897. године. Лос је често био у конфликту са сецесијом (Торп, 2004).

Формирајући своја гледишта делом на Саливеновим чистим аргументима, а делом на рационалистичкој доктрини коју је Ото Вагнер (*Otto Wagner*) изложио на Бечкој академији ликовних уметности 1894. године, Лос је јавно износио да врста орнаментике, уведена од стране арт нувоа (*Art Nouveau*), не одговара европској култури. Свестан да су његове идеје биле ван моде, Лос је назвао своје главне збирке есеја *Говор у празнину* и *Безобзирност*. Његове теоретске идеје по питању украса биле су сензационалне, јер све до њега нико није био против њих, већ против њихове непотребне и неодговарајуће примене. Док су модернисти имали дилему око тога где и како да поставе орнаменте, Лос је био одлучан – његово драстично решење предвиђало је њихову потпуну елиминацију. Његов есеј из 1908. године *Орнамент и злочин* (*Ornament and Crime*), представљао је



Сл. 1.

Луис Саливен: Грађевина гаранције, 1895. године, Буфало, Њујорк

Fig. 1.

Louis Sullivan: Guaranty Building, 1895. Buffalo, NY

[http://sr.wikipedia.org, Prudential\\_buffalo\\_louis\\_sullivan.jpg](http://sr.wikipedia.org, Prudential_buffalo_louis_sullivan.jpg)

## ADOLF LOOS' AESTHETICS AND „SPOKEN INTO THE VOID“

Upon completion of his studies, eager to expand his horizons, Loos spent three years in America, where he studied by observing the achievements of the Chicago school, the expressive steel panel structures by William Le Baron Jenney, which he later applied to his projects for office buildings; then the strict block structure by Daniel Hudson Burnham and John Wellborn Root, as well as the uncompromising strength and sharpness of buildings by Louis Sullivan visible in his famous Guaranty Building, built in Buffalo, New York in 1895. It was Sullivan who, having marked American architecture with his original personal style (which includes plant and surface decoration), wrote an essay titled *Ornament in Architecture* in 1892. "It would be great for our aesthetic good if we were completely refrained from the use of ornaments in a period of years, so that we can critically focus on building well- formed and nicely bare buildings", he wrote (*Sullivan*, 1892:25).

This attitude reflects the central position of Loos' aesthetic which was strongly influenced by his time in America. In his lecture *Architecture* he said that "... the American worker has conquered the world. The man in overalls". (*Loos*, 1908:97). The American worker that had conquered Loos was Louis Sullivan who had covered his essentially proto-modernist buildings with rococo-esque ornamentation, essentially playing one off against the other, as if marking a transition point (*Sullivan*, 1892:25). The young Adolf Loos was inspired by Sullivan and often cited him as an influence. What Loos noted was the iconoclastic nature of Sullivan's ornamentation, for the presence of ornamentation on top of the buildings emphasized its absence from the grid of the proto-skyscraper, that is, attention is being drawn not so much to the decoration as to that which it decorates. This can be clearly seen on the Guaranty Building (Fig.1). "Clearly outlined contours of the building with an equally distinctive vertical of secondary motives, with arched ends – the line is returning to its starting base – the compressed horizontal foot ... evidence that the ornaments of various kinds in the building are actually redundant" (*Dobrović*, 1963:291). In Loos' dialectics, this could be termed as a secular space: an existing gap that developed into the liminal universality of whiteness, or steel and glass, and for once no longer the essence, decoration can be discarded as unnecessary. So the white walls (a network of steel and glass) produced what might be called a definable presence, occurring between structure and decoration, that is vague "neither simply physical nor abstract" (*Wigley*, 1995:30). The other element that Sullivan's ostentatiously decorated modernism revealed was that while the underlying structure seemed to represent some universality, the applied ornamentation not only seemed to locate the building in a particular place and time, but it also related it to „now“. In other words the ornamentation stopped the structure from being modern "just now", becoming instead, contextually "back then." (*Cook, J.W. & Klotz, H.*, 1973).

Upon his return to Europe, Loos settled down in Vienna in 1896, a cosmopolitan cultural center characterized by restraint and elegance of sophisticated thinking and experiential manner. In

this environment, he immediately proved himself as an aggressive and passionate debater. In the first series of articles, published mainly in *Neue Freie Presse* in 1897 and 1898, he diligently took up arms against the stylistic tendencies and essays preached by Gustav Klimt and the architect Joseph Maria Olbrich and Josef Hoffmann, the founders of Secession in 1897. Loos often conflicted with the Secession group (2004 *Topp*:136). Forming his own views partly on Sullivan's clear arguments, and partly on the rationalist doctrine presented by Otto Wagner at the Vienna Academy of Fine Arts in 1894, Loos publicly spoke out against the kind of ornamentation, introduced by Art Nouveau, claiming that it did not correspond to European culture. Aware that his ideas were out of fashion, Loos named his main collection of essays *Speaking into the Void* and *Inconsiderate*. His theoretical ideas regarding decorations were sensational, because to him, nobody was against them but against their unnecessary and inappropriate use. While the modernists had a dilemma about where and how to place ornaments, Loos was determined: his drastic solution predicted the complete elimination of ornament. His essay *Ornament and Crime* written in 1908, represented the crown of his simple treats the ornament as graffiti, crude and criminal; and for him a building with decorations was like a man covered in tattoos. For the Papua tribes tattoos are acceptable, but as Loos said, "... a modern man who is tattooed has to be either a criminal or a bum". The edition from which is this well-known essay, he ended by saying: "Freedom of ornamentation is a sign of spiritual freedom". He believed that "the development of culture is moving towards the removal of ornaments from useful objects" (*Trachtenberg*, 2006: 494). This article was published in Paris, where the architects in the process of developing high modernism welcomed Steiner House as an important precedent, and Loos' anti-ornamentality as one of the new architectural key ideas. This essay is the most severe Loos' debate, the great critic of secession aesthetic hybridity, who saw decorated secession design as erotic and degenerate. Postmodernists had condemned modernists like Loos for their puritan modesty reflected in this opinion.

In another essay, again dating from 1908, entitled *The Superfluous Items*, in a polemical debate with the Deutscher Werkbund and the reigning concept of formalism, Loos reiterated the need for objects and architecture that clearly demonstrated their separateness from artistic intentions and non-belonging to the essentially appreciated Secession of the time. The essay dedicated to *The Elimination of Furniture*, 1924, in which Loos asks himself: "What must the truly modern architect do? He must build houses in which every item of furniture that cannot be moved must be concealed inside the walls" (*Bertoni*, 2002:47). Loos began his battle with the Secession years before *Ornament and Crime*. In 1900, he launched a sharp attack in the form of an allegorical satire about a "poor little man" who engages Secession designers to bring "art, in fact, into all things": "Every room was a symphony of colors, complete in itself. Walls, wallpaper, furniture and materials were designed to make the harmony of the highest artistic level.

круну његовог једноставног али радикалног приступа (Loos, 1982). У њему је Лос третирао украс као графит, примитиван и злочиначки, а зграда са украсима је, по њему, као истетовирани човек. За папуанска племена тетоважа је прихватљива, али по Лосу: „...савремени човек који се тетовира је или злочинац или пропалица“. Овај добро познати есеј завршио је речима: „Слобода од орнамента је знак духовне слободе“. Сматрао је да „развој културе иде у правцу уклањања украса са корисних објеката“ (Traktenberg, 2006). Чланак је објављен и у Паризу, где су архитекте које су се налазиле у процесу стварања високог модернизма, прихватиле Кућу Штајнер као важан преседан, а Лосов антиорнаментализам као једну од кључних нових архитектонских идеја. Овај есеј представља најжешћу полемику Лоса са естетском хибридношћу сецесије, чији је кићени дизајн видео као еротичан и дегенерисан. Постмодернисти су осуђивали модернизме попут Лоса управо због пуританске чедности која се огледа у том ставу.

И у једном другом есеју из 1908. године, под називом *Сувишне појединости*, у полемичкој дебати са немачком федерацијом (*Deutscher Werkbund*) и владајућим концептом формализма, Лос непрестано понавља потребу за објектима и архитектуром која јасно демонстрира своју издвојеност од уметничке пажње и неприпадање суштински поштованом у то време арт нувоу. У есеју под називом *Елиминација намештаја*, из 1924. године, Лос се сам пита: „Шта мора да ради прави модерни архитекта? Мора да гради куће у којима ће сваки комад намештаја који се не може померити морати да буде сакривен унутар зидова“ (Bertoni, 2002).

Лос је почео битку са сецесијом годинама пре *Орнамента и злочина*. Оштар напад је упутио 1900. године у облику алегоријске сатире о „сиромашном малом човеку“ који ангажује сецесијског дизајнера да унесе „уметност у заправо све ствари“: „Свака соба била је симфонија боја, потпуна у самој себи. Зидови, тапете, намештај и материјали били су направљени тако да чине склад на највишем уметничком нивоу. Сваки предмет у објекту имао је сопствено место и био уклопљен са другима, стварајући најчудесније комбинације.

Архитекта није ништа заборавио, баш ништа. Пепељаре за цигаре, прибор за јело, прекидаче за светло – све, баш све направио је он сам“ (Foster, 2003).

За сецесијског дизајнера та савршеност уједињује уметност и живот, а сви знакови смрти се забрањују. С друге стране, за Лоса, то тријумфално прелажење ограничења катастрофалан је губитак истих – губитак објективних ограничења потребних да би се дефинисало свако „будуће живљење и стремљење, развој и жеље“ (Foster, 2003). Несрећа „сиромашног малог човека“ је да уместо да буде човек са својствима, он је човек без њих, јер њему управо у његовој савршености недостаје различитост. Адолф Лос показује да постоји разлика између урне и ноћне посуде те да та разлика изнад свега даје култури простор слободе. Лос се противи не само тоталном дизајну сецесије него и његовом необузданом субјективизму, али не казује ништа о природној бити уметности ни о апсолутној аутономији културе.

### ЛОСОВА АРХИТЕКТУРА – ФОРМАЛНА ТИШИНА

Архитектонско стваралаштво Адолфа Лоса постало је славно захваљујући, пре свега, његовом ставу према орнаментима. Његов најзначајнији допринос архитектури остаје његов књижевни дискурс (Gravagnuolo, 1995). По његовом мишљењу, рад лишен орнамената је знак чистих и луцидних размишљања и високог нивоа цивилизованости. Таква добра форма мора своју лепоту да пронађе у степену корисности који изражава и у неостварљивом јединству својих делова, тако да сва та орнаментација мора систематски да буде одбачена. Сматрао је да модернизам који су следиле његове колеге није могао да досегне одговарајуће висине. Он је тежио екстремном, геометријском пуризму, што је и постигао у своја два пројекта: Кући Шој (*Haus Scheu*) из 1913. године (сл. 2) и Кући Штајнер (*Steiner House*) из 1910. године (сл. 3), обе у Бечу.

Кућа Шој имала је терасе и раван кров, а Кућа Штајнер, сама по себи одважна и моћна, једна је од првих кућа сазиданих армираним бетоном и представља оријентир у архитектури



Сл. 2.  
Адолф Лос: Кућа Шој, Беч, 1913.  
Fig. 2.  
Adolf Loos: Haus Scheu, Wien, 1913.



Сл. 3.  
Адолф Лос: Штајнер кућа, Беч, 1910.  
Fig. 3.  
Adolf Loos: Steiner House, Vienna, 1910.

Each item in the house had its own place and was integrated with others, creating the most amazing combination. The architect has forgotten nothing, absolutely nothing. Ashtrays, cutlery, light switches – everything, absolutely everything he has done himself" (Foster, 2003:27).

For the Secession designer the perfection combines art and life, and all signs of death are forbidden. On the other hand, the bad, the triumphant crossing of the limitations of a catastrophic loss of the same – the loss of the objective necessary to define any "future living and striving, development and desires" (Foster, 2003:88). The misfortune of "the poor simple man" is that instead of being a man of properties, he is a man without them; they just lack diversity in their perfection. Adolf Loos shows that there is a difference between an urn and a night vessel, and that this difference above all provides culture with freedom of space. Loos opposes not only the total design of the Secession but also its unbridled subjectivism, however, he says nothing about art or life, or about the absolute autonomy of culture.

### LOOS' ARCHITECTURE - FORMAL SILENCE

Architectural accomplishments of Adolf Loos became famous, first of all, thanks to his attitude towards ornaments: "His most significant contribution to architecture remains his literary discourse" (Gravagnuolo, 1995: 18). In his opinion, a work devoid of ornamentation is a sign of pure and lucid thinking and a high level of civilization; such good form has its own beauty to find in the degree of usefulness expressed and in the unattainable unity of its parts, so that all of the ornamentation has to be systematically rejected. He believed that the modernism followed by his colleagues could attain the proper heights. He strived for the extreme, geometric purism, which he achieved in his two projects: House Scheu from 1913 (Fig. 2) and House Steiner from 1910 (Fig. 3), both are located in Vienna.

House Scheu had a terrace and a flat roof; House Steiner itself bold and powerful, one of the first houses to be built of reinforced concrete and a landmark in the architecture of the twentieth century. It was created under the influence of Purkersdorf Sanatorium by Josef Hoffmann, a square, bare box lined with plaster, which resembles a discrete form of the letter U, with simple square windows and a thin flat wreath on top,

which so clearly captures the geometrical tendency (Fig. 4). Hoffman, the founder of the Vienna Werkstatte, because of his obsessive square ways of expression was called the "Square Hoffman" ("Quadrat-Hoffmann"). For Loos, geometry is the most important, especially on a curved roof beginning from the facade looking onto the street. The limited height of the sides facing the street and the big height towards the side of the garden characterized this remarkable house. While the street facade and the facade looking onto the garden are symmetrical, the side facades are completely asymmetrical. The structure was more compact and more confident; the windows appear to be more "functionalist", particularly their horizontal parts, while the crown is thinner. The windows do not say much about the interior behind them. On the facade looking onto the garden, the windows are vertical and horizontal, anticipating a common game that is a rule of modernism. Minimalism is characterized by a facade without any decoration. The building is shocking for its "ugliness".

A new method of compression was applied together with clarity in expressing the interior space, clean straight lines, a flat roof, horizontal windows and the dominance of solid, cubic style. As the Hoffman building can be compared to the Palladio's naked, geometric Villa Godi (Fig. 5), as an early work significant for the absence of external decoration; or Villa Pizani (Fig. 6) to which a modern look was added, so can Loos' house be viewed as an example of functionalistic, geometric purism.

"I preach to aristocrats", declared Loos in "Ornament and Crime" (*Ornament und Verbrechen*) (Loos, 1971) and it was aimed at the elitist Central European bourgeoisie who understood his message and allowed him to create architectural projects, such as Rufer House (Fig. 7) and Moller House (Fig. 8) in Vienna, or Muller House in Prague (fig. 9) which represents the culmination of his work. The nakedness and the formal essence of Loos' buildings could only be appreciated in closed social circles, where there was no need for showing off one's status, and whose members were able, thanks to their culture and sensibility to respect the stimulus of purification that the Viennese architect gave to the local architecture. As De Chirico (Giorgio de Chirico) in his metaphysical works (Scuola metafisica art movement), Loos also questioned himself due to his internal doubts that shaped the essence of his architecture, which may well have been addressed



Сл. 4.  
**Јозеф Хофман: Санаторијум  
 Пуркерсдорф: главни улаз и  
 западни улаз**  
 Fig. 4.  
**Josef Hoffmann: Sanatorium  
 Purkersdorf: main entrance  
 and west entrance**



Сл.5.

**Андреа Паладио: Вила Годи, 1537-1542, Лонедо ди Луго Вићентино**

Fig. 5.

**Andrea Palladio: Villa Godi, 1537-1542, Lonigo di Lugo Vicentino**

XX века. Настала је под утицајем Хофмановог (*Josef Hoffmann*) санаторијума Пуркерсдорф (*Purkersdorf*), једне четвртасте, огољене кутије обложене малтером, чији облик дискретно подсећа на слово У, с једноставним, четвртастим прозорима и танким, равним венцем на врху, који тако јасно дочарава тенденцију ка геометризму (сл. 4). Хофман, главни оснивач бечког веркштата (*Werkstätte*), због свог опсесивног четвртастог начина изражавања био је прозван Квадратни Хофман (*Quadrat-Hoffmann*). Код Лоса, геометрија је назначенија, посебно на закривљеном крову који је почињао на фасади према улици. Ограничена висина са уличне стране и велика висина према баштенској страни, карактеришу ову изузетну кућу. Док су улична фасада и фасада према врту симетричне, бочне фасаде су у потпуности асиметричне. Здање је компактније и стабилније, прозори се чине више функционалним, посебно њихови водоравни делови, а венац је

тањи. Постављени прозори не говоре много о унутрашњости иза њих. На фасади према башти прозори су вертикални и хоризонтални, очекујућа заједничка игра која у модернизму представља правило. Минимализам карактерише фасада на којој не постоји било каква декорација. Зграда је шокантна својом „ружноћом“.

У њој су примењене нове методе сажимања и јасноћа изражавања унутрашњег простора, чисте праве линије, раван кров, хоризонтални прозори, доминација чврстог, кубичног стила. Као што Хофманово здање можемо да упоредимо са Паладијевом (*Andrea Palladio*) огољеном, геометријском Вилом Годи (*Villa Godi*) (сл. 5), као раним радом значајним по изостављању спољне декорације, или Вилом Пизани (*Villa Pisani*) (сл. 6) којој је придодат савремени изглед, тако и Лосову кућу можемо да сагледамо као пример функционалистичког, геометријског пуризма.



Сл. 6

**Вила Пизани, око 1544, Бањоло**

Fig. 6

**Villa Pisani, 1544, Bagnolo**

to the „aristocrats“, certainly not to the common man (*Bertoni, 2002.: 47*).

What is characteristic of Loos' houses is the Raumplan concept or "plan of volumes", in which he expressed his commitment to reconsidering the traditional plan based on the configuration of space in the pre-specified volumes. Loos believed that every room should be individually designed, with a height that suits it best. The plans of his houses consisted of small rooms connected by a short staircase. In his pursuit for modern architecture, Loos started this complex system of internal organization with Rufer House in Vienna. In this house, unlike his later houses, the openings were set completely free, by following freely available internal volume – which was an introduction to the canon of De Stijl. Further development of ideas led by Steiner House in Vienna, the culmination which was achieved in the disaggregated level house, which he realized at the end of his life: Moller house in Vienna and the Miller home near Prague. By the time of the occurrence of the Steiner House, Loos had already achieved a very

abstract outward expression – his unadorned white prism predicted the appearance of "international style" at least eight years before its time.

"The final analysis of Loos' importance as a pioneer depends not only on his great insight as a critic of modern culture, but also on his formulation of Raumplan as an architectural strategy for overcoming the contradictory cultural heritage of bourgeois society, which has freed itself from vernacularism, but could not replace it with the culture of classicism. No one was better prepared to accept this hyper-aware sensibility than the post-war Parisian avant-garde, especially the circle that was regulated by the New Spirit (*L'Esprit Nouveau*), to which belonged the Dadaists – poet Paul Dermée and purist painters Amedee Ozenfant and Charles-Edouard Jeanneret - Le Corbusier, and who published again in 1920 the French translation of "Ornament and Crime" from 1913. While, as noted by Reiner Banham, the roots of purism lie in the abstract classicist tendencies of Parisian culture regardless of the sensibility of the "ready-made" Marcel Duchamp, there is little





Сл. 7.  
Адолф Лос: Кућа Руфер, Беч, 1922.  
Fig. 7.  
Adolf Loos: Haus Rufert, 1922.



Сл. 8.  
Кућа Молер, Беч, 1928.  
Fig. 8.  
House Moller, Wien, 1928.

„Ја придикујем аристократама”, објавио је Лос у *Орнаменту и злочину*, и то је било усмерено на елитну централноевропску буржоазију која је схватила његову поруку и омогућила му да креира архитектонске пројекте као што су Кућа Руфер (*Haus Rufert*) (сл. 7) и Кућа Молер (*House Moller*) (сл. 8) у Бечу или Мулер кућа (*Muller House*) у Прагу (сл. 9) која представља врхунац његовог опуса (*Loos*, 1971). Огољеност и формална суштина Лосових зграда могле су само бити добродошле у затвореним друштвеним круговима којима није било потребно видљиво хвалисање статусом, и који су могли, захваљујући својој култури и сензибилитету, да поштују стимуланс очишћења који је бечки архитекта дао домаћој архитектури. Као и у Де Чириковом (*Giorgio de Chirico*) метафизичком делу (*Scuola metafisica art movement*), и код Лоса је постојало унутрашње питање проистекло из сумње која је обликовала суштину његове архитектуре, а које би могло да буде упућено аристократама, никако обичном човеку (*Bertoni*, 2002).

Карактеристика Лосових кућа је раумплан (*Raumplan*) концепт или „план волумена”, у коме је исказано његово настојање да се преиспита традиционални план заснован на конфигурацији простора у оквиру унапред задатог волумена. Лос је веровао да свака соба треба да буде индивидуално пројектована, са висином која јој највише одговара. Планови његових кућа су се састојали од соба мале запремине спојених кратким степеницама. У својој потрази за модерном архитектуром, Лос је овај сложени систем унутрашње организације започео са Руфер кућом у Бечу. У њој су, за разлику од његових кућа касније, отвори били постављени сасвим

слободно, пратећи слободан распоред унутрашњих волумена, што је представљало увод у канонска дела Де Стијла (*De Stijl*). Идеја се даље развијала преко Штајнер куће у Бечу, до кулминације која је постигнута у разложеном нивоу кућа реализованом крајем Лосовог живота у Молер кући у Бечу и Милер кући у близини Прага. До појаве Штајнер куће, Лос је већ постигао врло апстрактни спољашњи израз – његова бела неокићена призма предвидела је, најмање осам година унапред, појаву „интернационалног стила”.

„Коначна анализа Лосовог значаја као пионира ослања се не само на његов изузетан увид који је имао као критичар модерне културе, већ и на његову формулацију раумплана као архитектонске стратегије за превазилажење контрадикторне културне баштине буржоаског друштва, које се ослободило вернакуларности, али није могло да је замени културом класицизма. Нико није био боље припремљен да прихвати овај хипер-свесни сензибилитет него послератна париска авангарда, нарочито круг који је уређивао Нови дух (*L'Esprit Nouveau*), коме су припадали: песник дадаиста Пол Дерме (*Pol Dermee*), пуристички сликари Амеде Озенфан (*Amedee Ozenfant*) и Шарл Едуар Жанере (*Charl-Eduar Jeanneret*) Ле Корбизије (*Le Corbusier*), који је 1920. године поново штампао француски превод *Орнамент и злочина* из 1913. године. И док, као што је приметио Рајнер Банхам (*Reiner Banham*), корен пуризма лежи у апстрактним класицистичким тенденцијама париске културе, без обзира на сензибилитет „готовог” (*ready-made*) Марсела Дишана (*Marcel Duchamp*), постоји мало разлога да се сумња да је утицај Лоса био одлучујући у преради типолошког програма



Сл. 9.  
Вила Мулер: фасада, ентеријер, Праг, 1930.

Fig. 9.  
Villa Müller: fasade, interior, Prague, 1930.

reason to suspect that Loos' influence was decisive in the processing of the typological program of purism, as he gave an impulse for the synthesis on all possible scales, the "typeobjects" of the modern world. Above all, Loos must now be regarded as the first to have postulated the problem that was eventually solved by Le Corbusier through the full development of the free plan. The typological issue posited by Loos was how to combine the propriety of mass with the convenience of irregular volume" (Frampton, 2007:39).

One of the buildings that express the character of his work, is certainly the building named Goldman & The Salatsch in Michaelerplatz in Vienna from 1910 (Fig.10), where different levels of organization facilitated the complete expression of the volumetric plan made in his Rufer House in Vienna in 1922. It is noticeable that the total absence of ornamentation on the building (except for the window frames that Loos was forced to design). Loos has been criticized because of the simplicity of the building, in the sense that it seemed it was in conflict with its immediate environment. In the case of Looshaus, as is currently the name of this building, it is possible to argue that Loos used

urban elements as he saw them in the urban development of the tradition, the demands that modernity makes to the capital city and its cultural ties (in London, Chicago etc.). This universality for creating a new unique reference system, he explained as an absolute.

His attitude to architecture, Loos explains on the example of a bank that must claim that their money is safe and well stored there with honest people. Loos believed in the concept of building to achieve a proper understanding: the environment has to speak to the guest or resident in a way that is required, which is consistent with its function. He suggested honesty, because nature itself is only on the side of truth. The interior of the Zentralsparkasse Bank, 1914 (Fig. 11), is an example of what Loos tried to do: the bank appears as a determined and sincere place, encouraging customers to entrust their collateral to this financial institution. Loos uses circular or spherical light nodes (as in the House Scheu or Miller House), and emphasizes the use of marble, a network of squares drawn on the floor, ceiling, and even in the upper parts of walls. Highly placed mirrors are similarly used in the Goldman & Salatsch.



Сл. 10.  
**Адолф Лос: Голдман Салач, Беч, 1910.**  
 Fig. 10.  
**Adolf Loos: The Goldman & Salatsch, Wien, 1910.**



Сл. 11.  
**Адолф Лос: Централна штедионица, Беч, 1914.**  
 Fig. 11.  
**Adolf Loos: Zentralsparkasse, Wien, 1914.**



Сл. 12.  
**Зграда Андреа Лурката, Беч, Аустрија, 1932.**  
 Fig. 12.  
**Building by André Lurçat, Vienna, Austria, 1932.**



Сл. 13.  
**Ерих Менделсон: Кућа Кохен, Лондон, 1936.**  
 Fig. 13.  
**Erich Mendelsohn: Cohen House, London, 1936.**

пуризма, јер је дао импулс за синтезу, у свим могућим размерама, „типова објеката“ (*tipeobjects*) савременог света. Изнад свега, Лоса треба посматрати као првог који је постулирао проблем који је Ле Корбизје на крају решио кроз пуни развој слободног плана. Лос је поставио типолошко питање: како да се комбинује исправност платонске масе уз практичност неправилне запремине“ (*Frampton, 2007*).

Међу грађевинама које обележавају његов рад, свакако је и зграда Голдман Салач (*The Goldman & Salatsch*) на Михаел плацу (*Michaelerplatz*) у Бечу из 1910. године (сл. 10), у којој је уређење различитих нивоа погодовало комплетном изражавању волуметријског плана постигнутог у Руфер кући у Бечу из 1922. године. Уочљиво је потпуно одсуство орнамената на згради (осим прозорских оквира које је Лос био приморан да стави). Лос је био критикован због једноставности зграде, јер је изгледало као да је у сукобу са својим непосредним окружењем. У случају Лосове куће (*Looshaus*), како се данас зове ова зграда, могуће је тврдити да је Лос користио урбане елменте (како их је он видео у урбаном развоју традиције) и утицај модернизма на главни град као и утицаје његових културних веза са Лондоном, Чикагом и сл. Била је то универзалност у циљу стварања

новог јединственог референтног система.

Лос је веровао да зграда својим изгледом треба да пренесе поруку – околина мора да говори госту или становнику на начин који се захтева, а који је у складу са њеном функцијом. Предлагао је искреност, јер је и природа сама на страни истине. Свој став према архитектури Лос објашњава на примеру банке која клијентима већ својим изгледом мора послати поруку да је њихов новац на сигурном, добро похрањен, а да у њој раде поштени људи. Унутрашњост Централне штедионице у Бечу (*Zentralsparkasse banke*), из 1914. године (сл.11), представља пример овог Лосовог схватања – банка се појављује као утврђено и искрено место, подстицај клијенту да повери свој новац овој финансијској институцији. Лос користи кружне или сферне светлосне чворове (као и у Кући Шој или Милер кући), потенцира употребу мермера, а мрежу коцке извлачи на поду, плафону, па чак и у горњим деловима зидова. Високо позиционирана огледала на сличан начин користио је и у Голдман Салачу.

Лос је извршио трајан утицај на следећу генерацију архитеката, међу којима су Андре Ликат (*Andre Luicat*) (сл. 12), Ерих Менделсон (*Erich Mendelsohn*) (сл. 13), Ричард Нојтра (*Richard Neutra*) (сл. 14) и Рудолф Шиндлер (*Rudolf Schindler*)



Сл.14.  
**Ричард Нојтра: Кућа, Кауфман, Палм Спрингс, Калифорнија 1946.**  
Fig. 14.  
**Richard Neutra: Kufmann, Palm Springs, California, 1946.**



Сл.15.  
**Рудолф Шиндлер: Кућа Лавел Бич, Балбоа Пенинсула, Калифорнија, 1926.**  
Fig. 15.  
**Rudolf Schindler: Lovell Beach House, Balboa Peninsula, California, 1926.**



Слика 16.  
**Адолф Лос: Маузолеј за Макса Дворжака, 1921.**  
Fig 16.  
**Adolf Loos: Tomb for Max Dvořák, 1921.**

Loos had a lasting impact on the next generation of architects, including Andre Lucat (Fig.12), Erich Mendelsohn (Fig.13), Richard Neutra (Fig.14) and Rudolf Schindler (Fig.15). His influence is even felt on our domestic architectural scene. "To design a town house for the family Zaborski, Milan Zlokovic (1898-1965) used an unrealized model project of Loos' villa Strauss, 1922. ... In 1926, the Czech architect who lived and worked in Belgrade, Jan Dubovi (1892-1969) wrote about "Worker house and worker home"; gave lectures on "garden cities" and published them in Zagreb "Technical Sheet". His drawings illustrate the text, where Adolf Loos' influence is quite visible (1870-1933)" (Maldini, 2007).

In Loos' inexpressive facades of houses, a philosophical outlook can be discerned that presents a building as "stupid in its exterior and reveals its wealth only from the inside." (Sarnitz, 2003: 22). For Loos, strict, silent abstraction is an ethical imperative for cultural evolution:

"Nomadic pastors had to be differentiated by using different colors; modern man uses his clothes as a mask. Therefore, his individuality is so strong that it cannot be expressed any longer in terms of apparel products. To be free of decorations is a sign of spiritual strength. Modern man uses the ornaments of the past or those from foreign cultures if he sees that they fit. He focuses his inventiveness on other things" (Tournikiotis, 1996:123).

## CONTRADICTIONS IN ATTITUDES

Loos showed *dual personal humanism* with his misrepresentation of the art, for he brought confusion into the proper understanding of architecture: "Everything that serves a purpose ought to be excluded from the realm of art" (Dobrović, 1963:92). "A work of art shows people new ways and thoughts focused on the future. A house thinks about the present".

Because he believed that art and architecture, for their exclusive spheres of influence should be completely independent of each

other, it is precisely why Loos' position was that only the grave and monument were the allowed exceptions, because only they had the ability to combine functionality with excitement and emotions. "Only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and monument. Everything else that fulfills the function should be excluded from the domain of art" (Sarnitz, 2003:15). The mausoleum modeled for the Viennese professor and art historian Max Dvorak (Fig. 16), is the only Loos' project in the field of graves and monuments.

The attitude which denies the architecture as an art that serves a purpose is the denial of its closest features: "A house needs to satisfy all parties, contrary to the work of art that does not have to. The work is a private matter for the artist. The house is not". And: "The House should serve convenience. The work of art is revolutionary, the house is conservative" (Sarnitz, 2003:24).

His humanism has variable character; there is no inner strength that gives a strong resistance. His project for workers' homes in Hietzing in Vienna, which remained only on paper, designed for the needs of the Viennese social democratic municipality was accompanied by his statement: "It was a long-standing desire to design a terraced building with workers' apartments. The fate of the proletarian child from birth until the start of school is especially hard. For children from ordinary rental barracks, closed in a room, a large common terrace could open their imprisoning apartment when their parents go to work" (ibid, p.93). This was consistent with his attitude: "Architecture evokes sentiments in man. The work of an architect, therefore, is to make these feelings as specific as possible" (Sarnitz, 2003:14).

Two years later, in Paris, Loos presented the idea of a terraced designed hotel, the Grand Hotel Babylon in Nice, based on the idea of luxury of this international metropolis. In order to avoid a rift in his personal humanism, Loos wrote in his report that it is also possible to adapt the project needs to a large collective

(сл. 15). Његов утицај се осетио и на нашој архитектонској сцени. „За пројекат градске куће за породицу Заборски, Милану Злоковићу (1898-1965) узор је био неизведени Лосов пројекат Виле Штрос из 1922. године... 1926. године чешки архитекта који живи и ради у Београду, Јан Дубови (1892-1969) пише текст о Раденичкој кући и раденичком дому, држи предавања о „вртним градовима“ и објављује их у загребачком Техничком листу. Свој текст илуструје цртежима на којима је видан утицај Адолфа Лоса (1870-1933)” (*Малдини*, 2007).

У Лосовим неизразитим кућним фасадама назире се филозофски став који зграду представља као „глупу у својој спољашњости и открива своје богатство само према унутра” (*Sarnitz*, 2003). Стога је за Лоса нема апстракција етички императив за културну еволуцију:

„Номадски пастири морали су међусобно да се разликују помоћу разних боја, а модеран човек користи своју одећу као маску. Дакле, његова индивидуалност је изузетно јака, толико да се више не може изразити преко производа одеће. Слобода од украса је знак духовне снаге. Савремени човек користи орнаменте од раније или из страних култура, ако види да се то уклапа. Он концентрише своју инвентивност на друге ствари” (*Tournikiotis*, 1996).

### КОНТРАДИКТОРНОСТ У СТАВОВИМА

Двојни лични хуманизам Лос је исказивао својим погрешним тумачењем уметности, јер је уносио забуну у исправно схватање архитектуре следећим ставовима: „Све што служи неком циљу треба да се искључи из царства уметности. Уметничко дело показује људима нове правце и мисли усмерене на будућност. Кућа мисли о садашњости” (*Добровић*, 1963). Управо због тога што је сматрао да уметност и архитектура, због својих ексклузивних сфера утицаја, треба да буду потпуно независне једна од друге, Лосов став је био да су само гроб и споменик дозвољени изузеци, јер само они налазе могућност да комбинују функционалност са узбуђењем и емоцијама. „Само врло мали део архитектуре припада уметности: гроб и споменик. Све друго што испуњава функцију треба да буде искључено из домена уметности” (*Добровић*, 2003). Маузолеј моделован за бечког професора и историчара уметности Макса Дворжака (*Max Dvořák*) (сл. 16), једини је Лосов пројекат из области гробова и споменика.

Став којим негира архитектуру као уметност која служи неком циљу, представља негирање њене најприсније особине: „Кућа треба да задовољи све стране, супротно уметничком делу које не мора. Рад је приватна ствар за уметника. Кућа није”. И још: „Кућа треба да служи удобности. Уметничко дело је револуционарно, кућа је конзервативна” (*Sarnitz*, 2003).

Променљивог карактера је и његов хуманизам, без унутрашње снаге која формира чврсту постојаност. Његов пројекат радничких домова у Хецингу (*Hietzing*) код Беча, који је остао само на папиру, рађен за потребе социјалдемократске бечке општине, био је пропраћен његовом изјавом: „Била ми је давнашња жеља да остварим

терасасто постављен дом са радничким становима. Судбина пролетерског детета од рођења па све до ступања у школу је нарочито тврда. Деци из неке обичне најамне касарне, затвореној у соби, велика заједничка тераса могла би да отвори стан када им родитељи пођу на рад” (*Sarnitz*, 2003). То је било у складу са његовим ставом да „архитектура побуђује осећања у човеку. Задатак архитекте је дакле, да та осећања учини што прецизнијим” (*Sarnitz*, 2003).

Две године касније, у Паризу, Лос је изнео идеју терасастог хотела – Велики хотел Вавилон (*Grand Hotel Babylon*) у Ници, урађен је у складу са представом о раскоши ове светске метрополе. Како би избегао раскол у свом личном хуманизму, Лос је у свом извештају написао да је могуће да се пројекат прилагоди исто тако и потребама великог колективног радничког дома. Овакав став представља негирање принципа функционалности (*Добровић*, 1963).

Примена луксузних материјала представља Лосово испољавање унутрашњег неслагања са новом архитектуром и то по питању изложености орнаменту. Једноставност и безорнаменталност су претпоставке за економичност у архитектури, или како је рекао Лос: „Човеку са модерним живцима није потребан орнамент” (*Добровић*, 1963). Многе трајне истине откривене у расправи *Орнамент и злочин* долазе у непомирљиву супротност са његовим препорукама за употребу скупоцених материјала.

Своје ставове и погледе Лос није разрадио као систем. „Лос се држи једноставности у погледу спољњег изгледа зграде, схватајући њене масе као упрошћене волумене. Међутим, извесна кубистичка запажања с тим у вези није никада разрадио у систем. Простор није доследно истраживао у духу свих својих гледишта, нити је настојао да на тој основи створи читав покрет” (*Добровић*, 1963). „Будите искрени, само је природа на страни истине”, говорио је он, „објекат је леп ако је тако савршен да није могуће додати му или одузети било шта а да се не поквари. То је најсавршенија, апсолутна хармонија” (*Loos*, 1982). Сматрао је да добра форма мора своју лепоту да пронађе у степену корисности кога изражава кроз јединство својих делова, стога сва орнаментика мора систематски да буде одбачена. Али, тај систем он није разрадио.

### УТИЦАЈ ЛОСА НА САВРЕМЕНУ АРХИТЕКТУРУ ЈЕДНОСТАВНОСТИ

Најоригиналнији допринос идеје једноставности данас у архитектури представља минимализам (Василски, 2008а), који се зато назива и савремена архитектура једноставности. У савременом свету, минималистичка архитектура представља један од најзначајнијих доприноса у покушају да се преко једноставности успостави квалитетнији начин живота (*Василски*, 2010а).

Тежња ка једноставности, као лајтмотив представља и идеју водиљу у Лосовом стварању (*Василски*, 2008а). Она је изражена у његовом најважнијем есеју *Орнамент и злочин*, као и у његовим пројектима.

Једноставност која уздиже праве вредности живота и

workers' home. This attitude is the negation of the functionality principles (*Dobrović*, p.93).

The application of luxury materials is Loos' expression of his internal discord, in terms of new architecture, and also in terms of ornament exposure. Simplicity and the absence of ornamentation are prerequisites for economy in architecture, or as Loos said: "A man with modern nerves does not need ornament" (*ibid*, p.90). Many permanent truths revealed in the debate *Ornament and Crime* are in irreconcilable contradiction with his recommendations for the use of expensive materials.

*Loos did not develop his attitudes and views as a system.* "Loos maintained a simplicity in terms of the external appearance of buildings, understanding their mass as simplified volumes. However, some of his own cubist observations regarding this he never developed into a system. Space he did not explore consistently in the spirit of his views, nor did he strive to create a movement on this basis". (*Ibid.*, p.95)." Be truthful, nature is only on the side of truth", he said, "an object is beautiful if it is so perfect that you cannot add to it or deprive it of anything without ruining it. That would be the most perfect and absolute harmony". He believed that good form must find its own beauty in the degree of its usefulness, which is expressed through the unity of its parts, so that all ornaments must be systematically rejected. But, he did not develop this system.

### LOOS' INFLUENCE ON CONTEMPORARY ARCHITECTURE OF SIMPLICITY

Today, the most original contribution to the idea of simplicity in architecture is minimalism (*Vasilski*, 2008a:16), which is, therefore, called the modern architecture of simplicity. In the contemporary world, minimalist architecture is one of the most significant contributions in the attempt to establish through simplicity a more quality way of life (*Vasilski*, 2010: 29)

Striving for simplicity, as a light motif (*Vasilski*, 2008a:16) is the guiding principle in Loos' work. It is expressed in the main essay titled *Ornament and Crime*, as well as in his projects.

Simplicity, which raises the real value of life and eliminates everything that is superfluous and tricky around us, allows us to recognize the essence (*Vasilski*, 2009). In architecture, minimalism has been addressing this essential quality as the primary object, using light as a component and material (*Vasilski*, 2010b). Adolf Loos, in a rant against the "bad taste" of modern artists and the houses decorated by the architects from the school of applied arts, had already selected what was essential:

"When I enter a house of this kind, I always pity the individuals who spend their lives there. Is this the scenario that people would have chosen for the small joys and great tragedies of their existence?!! Would it have been like this? These houses fit you like a rented Pierrot fancy-dress costume! I hope the serious events of life will never touch you, opening your eyes to your borrowed rags! (...) Just try to imagine what birth and death must be like in one of Olbrich's bedrooms, how the painful cry of an injured son would sound, the agonizing death-rattle of a dying mother, and the last thoughts of a daughter who has

decided to die. (...) A letter on the table. A letter of farewell. Is the room in which this scene takes place one of good taste? Who will worry? It's a room and that's all!

But what if the room is furnished by Van de Velde?

In that case, it is not a room..

In that case, it's ...

Well, what is it then?

An insult to death.

May you always enjoy the small pleasures of life!" (*Loos*, 1972:11)

The formal silence that denotes the best parts of Loos' architecture, corresponds to the absence of consciousness about the dominant architecture of the period. Not only is there an absence of an ostentatious construction technique, but it is even neglected or suppressed, and when Loos' work is compared to contemporary works of the Modern Movement, one comes to the fact that there is no similarity. The aspects present in Loos' work, are completely absent from the practical expression of the Modern Movement that had severed all relations with the history and culture of the setting, giving preference to relations with engineering and industry which, it was thought, had the powers to resolve the extensive social problems of a mass society.

To appreciate the originality of Loos' contribution, and to understand the reasons for his contemporary appreciation, we need to focus our attention to his two buildings. The first one is the house for the poet Tristan Tzara, in Paris, 1926 (Fig.17), whose basement portion in rough stone echoes a typically Parisian theme of the retaining walls for Montmartre hill. The second one is the house for the ballerina Josephine Baker, 1928 (Fig.18) in which a theme from African culture (zebra skin) is encapsulated in the facing of white and black alternating horizontal stripes, by which the power of formal abstraction is achieved (*Bertoni*, 2002). This project has not been realized.

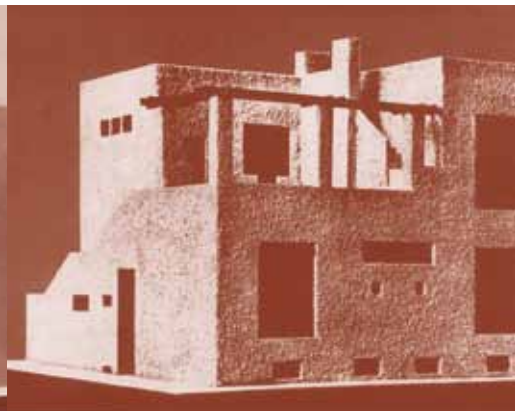
Quality of life was repeatedly examined in Loos' written work; he was „obsessed with immediate sensations as ingredients for a perfect way of life. The quality of smell and touch, the juxtaposition of textures...All this was foreign to the ways of thinking at the time – a fact that is important to bear in mind. Loos followed the ideal of an architecture which could communicate...with the inhabitant of his buildings...and beyond him, the passer-by" (*Rykwert*, 1982). According to Loos, everyday objects, pictures, furnishings and all the other things belonging to life must be chosen freely over time by the inhabitants, and not, as in the moral tale of the "poor rich man" be designed together in a single act (which was his disagreement with the Secession). The silent task of drawing our attention back to what is important is the task reserved for architecture, if it merits the name: "When, in the woods we come across a mound, six foot long, three foot wide, heaped up into a pyramid with a spade, then we become serious and something speaks inside of us: someone lies buried here. That is architecture" (*Bertoni*, 2002). Loos' influence on minimalism is unquestioned. We can talk about this influence, especially through the Mediterranean anonymous architecture that has influenced Loos, as well as the members of minimalism, but also through the influence of Loos'



Сл. 17.  
**Адолф Лос: Кућа  
Тристан Царе, 1926.**  
Fig. 17.  
**Adolf Loos: Tristan  
Tzara House, 1926.**



Сл.18  
**Адолф Лос: Пројекат  
за кућу Жозефине  
Бекер, 1928.**  
Fig. 18.  
**Adolf Loos: Project for  
Josephine Baker's  
house, 1928.**



Сл. 19.  
**Адолф Лос: Пројекат Виле Моизи,  
Лидо код Венеције, 1923.**  
Fig. 19.  
**Adolf Loos: Moissi villa project - Venice  
Lido – Italy, 1923**

елиминише све што је сувишно и варљиво око нас, омогућава препознавање суштине (Василски, 2009). У архитектури, минимализам се примарно бави овим суштинским квалитетом, користећи светлост као материју и материјал (Василски, 2010б). Адолф Лос, у једном нападу на „лош укус“ модерних уметника и куће које су декорисале архитекте из школе примењених уметности, истакао је оно што је суштинско:

„Када уђем у кућу те врсте, увек жалим индивидуе које у њој проводе свој живот. Да ли је ово сценарио који су људи одабрали због мале радости и велике трагедије свог постојања? Зар мора бити овако? Ове куће вам одговарају као изнајмљени костим за маскенбал. Надам се да вас никада неће дотаћи озбиљни догађаји у животу, отварајући вам очи за ваше позајмљене крпе. Само покушајте да замислите да се рођење или смрт догађају у једној од Олбрихових (Olbrich) спаваћих соба – како звучи болни плач повређеног сина, агонија мајке која умире, које су последње мисли ћерке која је одлучила да умре... Писмо на столу – опроштајно. Да ли је соба у којој се ове сцене одвијају соба доброг укуса? Кога је брига! То је соба и то је све.

Али, шта ако је собу опремио Ван де Велде?

У том случају то није соба.

У том случају, то је...

Па, шта је то онда?

Увреда смрти.

Смете увек да уживате у малим задовољствима живота” (Loos, 1972).

Формална тишина, која обележава најбоље делове Лосове архитектуре, представља одсуство свести о доминантној архитектури тог периода. Не само да не постоји разматање конструктивном техником, већ је она занемарена и затајена,

а када упоређујемо Лосово дело са савременим радовима модерног покрета, долазимо до закључка да не постоји сличност. Аспекти присутни код Лоса, потпуно су одсутни у пракси модерног покрета који је проблематизовао све односе са историјом и културом у окружењу, дајући предност односима са техником и индустријом за које се сматрало да имају снагу да разреше обимне социјалне проблеме масовног друштва.

Да би се ценила оригиналност Лосовог доприноса, као и разлози за савремено вредновање, требало би обратити пажњу на два његова дела. Прво је кућа за песника Тристана Цару (Tristan Tzara House) у Паризу, из 1926. године (сл. 17), чија подрумска груба стена представља ехо типичне париске теме зидова који окружују брдо Монмартр. Друго је пројекат за кућу балерине Жозефине Бекер (Josephine Baker) из 1928. године (сл. 18) где је тема узета из афричке културе (кожа зебре) унета у фасаду у виду бело-црних хоризонталних трака, чиме је постигнута снага формалне апстракције (Bertoni, 2002). Овај пројекат није остварен.

У својим писаним радовима Лос је поново преиспитивао квалитет живота. Био је „опседнут непосредним осећајима као кључним условом за перфектан начин живота. Због тога су били важни квалитет мириса и додира и постављање текстура једне поред друге. Но важно је имати на уму да је све ово било другачије од начина на који се размишљало у то време. Лос је пратио идеал архитектуре која може да комуницира...са становницима његових зграда...поред њега и пролазника” (Rykwert, 1982). Према Лосу, свакодневни објекти, слике, намештај и све друго што припада животу мора бити слободно одабрано од стране становника, а не као у моралној причи о „сиромашном богатом човеку” да све буде дизајнирано заједно, у једном даху (то је и основа

minimalism in art and through him onto the architects who have specifically marked minimalism in architecture, such as Herzog & de Meuron (*Vasilski, 2008c*).

### **Influence: Mediterranean – Adolf Loos – Alberto Campo Baeza**

Influence of Mediterranean vernacular architecture on Loos is evident (*Vasilski, 2010a*). He often visited the Mediterranean; he traveled throughout Italy in search of marble, from the first visit which was in Massa Carrara, in 1906 to find the marble for Kartner Bar, and after that, again in 1910, he was looking for marble for the facade of the house on the Michaelplatz in Vienna. More trips followed, and then followed his projects for houses and villas, in which he applied the typical Mediterranean-style terraces.

In his project for the Moisse House, on the Lido in Venice, 1923 (Fig. 19) Loos combined a regular network with local forms of

architectural elements (external staircase, terrace with pergola, windows of very different sizes) and configured the windows to depend on the exposure of the facade. "But, the challenging innovation was inside the house where the complex of a clear demonstration of "Raumplan" was set on fire by a low beam of sun rays that penetrated through a crack in the floor of the terrace – of the solarium" (*McDonough, 1999:17*). The outer plastic of the building was treated in all its cubistic simplicity (*Dobrović, 1963:314*), and therefore was destined to become the type - the form of the canonical Le Corbusier's purist villa, in Garches, 1927 (Fig. 20) (*Frampton, 2007:112*). This simplicity, as a light motif, can be perceived in the Markos House (Fig. 21) or Turegano House (Fig. 22), in Madrid, by the architect Alberto Campo Baeza. It is a recognized form of box, which became a symbol of minimalism in architecture. Otherwise, the name of Alberto Campo Baeza is a synonym for someone who knows perfectly the legality of "poor" architecture, combined with the Mediterranean tradition and



Сл. 20.  
**Ле Корбузије: Вила  
Стајн, Гаршес,  
Француска, 1927**  
Fig. 20.  
**Le Corbusier: Villa  
Stein, Garches, France,  
1927.**



Сл. 21.  
**Алберто Кампо Баес: Кућа  
Маркос, Мадрид, Шпанија, 1991.**  
Fig. 21.  
**Alberto Campo Baeza: Marcos  
House, Madrid, Spain, 1991.**



Сл. 22.  
**Алберто Кампо Баес: Кућа Турегано,  
Мадрид, Шпанија, 1988.**  
Fig. 22.  
**Alberto Campo Baeza: Turegano House,  
Madrid, Spain, 1988.**





Сл. 23.  
**Алваро Сиза: Авелино Дуарте, Овар, 1985.**  
Fig. 23.  
**Alvaro Siza: Avelino Duarte, Ovar, 1985**



Сл. 24.  
**Алваро Сиза: Главна управа Каја Генерал де Ахорос, Гранада, Шпанија, 2001.**  
Fig. 24.  
**Alberto Campo Baeza: Head Office of the Caja General de Ahorros, Granada, Spain, 2001.**

његовог неслагања са сецесијом). Дужност архитектуре јесте да дискретно скреће нашу пажњу на оно што је битно: „Када у шуми нађемо хумку, шест стопа дугачку и три стопе широку, обликовану лопатом као пирамида, онда ми постајемо озбиљни и нешто у нама каже: неко овде лежи закопан. То је архитектура“ (Bertoni, 2002).

Лосов утицај на минимализам је неоспоран, али ако пратимо ток утицаја, можемо првенствено говорити о утицају медитеранске анонимне архитектуре на Лоса и на припаднике минимализма, а затим о утицају Лоса на минимализам у уметности и преко њега на архитекте које су на специфичан начин обележиле минимализам у архитектури, као што су то на пример Херцог и де Мерон (*Herzog u de Meuron*) (Василски, 2008ц).

### Утицај: медитеранска традиција – Адолф Лос – Алберто Кампо Баесе (*Alberto Campo Baeza*)

Утицај медитеранске вернакуларне архитектуре на Лоса је евидентан (Василски, 2010ц). Он је често посећивао Медитеран, путовао је по Италији у потрази за мермером. Први пут је отишао у Маса Карару (*Massa Carrara*) 1906. године како би пронашао мермер за Картнер Бар, а после 1910. године поново је тражио мермер за фасадом куће на Михаел плацу у Бечу. Уследила су нова путовања, а онда и његови пројекти кућа и вила у којима је примењивао терасе типично медитеранског стила. У свом пројекту за Кућу Моиси (*Moissi*), на Лиду код Венеције, 1923. године, (сл. 19) Лос је комбиновао регуларну мрежу и домаће облике архитектонских елемената (спољно степениште, терасу са перголом, прозоре врло различитих величина) и подесио је да прозори зависе од изложености фасаде. „Али, изазовна иновација је била уну-

тар куће где је комплекс јасног приказивања „раумплана“ био „запаљен“ ниским снопом сунчевих зрака који су продирали кроз пукотину на поду терасе – соларијум“ (*McDonough*, 1999). Спољна пластика зграде обрађена је у свој својој кубистичкој једноставности (*Добровић*, 1963), па је зато била предодређена да постане тип (образац) за канонску Ле Корбизјеову пуристичку вилу у Гаршесу (*Garches*) из 1927. године (сл. 20) (*Frampton*, 2007). Ту једноставност, као лајтмотив, можемо сагледати и на Кућама Маркос (сл. 21) и Турегано (сл. 22) у Мадриду, архитекте Алберта Кампо Баесе. То је препознатљива форма кутије (*box*) која је постала симбол минимализма у архитектури. Иначе, име Алберта Кампо Баесе је синоним за некога ко одлично познаје законитости „сиромашне“ архитектуре у комбинацији са медитеранском традицијом и са евидентним утицајем великана као што је Адолф Лос. Кампо Баесе је усмерио своје објекте према идеалу ванвременског, према класичној лепоти која је вековима била идеал, оној лепоти код старих Грка о којој је Лос говорио: „...само су радили практично, без размишљања о лепоти, без жеље да задовоље естетске потребе. А када би коначно објекат постао толико практичан да је било немогуће учинити га практичнијим, онда би га они називали лепим“ (*Loos*, 1982).

### Утицај: Адолф Лос - Карл Андре (*Carl Andre*) - Херцог и де Мерон

Поновна процена Лосове архитектуре је релативно ретка. Алваро Сиза је репродуковао горњи део Тзара куће као централну нишу за Кућу Авелино Дуарте у Овару (*Ovar*), 1985. године (сл. 23), док је Баесе користио кућу на Михаел плацу у Бечу у свом пројекту за банку у Гранади, 1992. године (сл. 24).



Сл. 27.  
Херцог и де Мерон: Сигнални  
центар, Базел, 1995.  
Fig. 27.  
Herzog & de Meuron: Signal Box,  
Basel, 1995.

Сл. 25.  
Карл Андре: Без наслова, 2009.  
Fig. 25.  
Carl Andre: Untitled, 2009.

Сл. 26.  
Херцог и де Мерон: Фабрика Рикола, Лауфен,  
Швајцарска, 1987.  
Fig. 26.  
Herzog & de Meuron: Ricola factory, Laufen,  
Switzerland, 1987.

with the evident influence of the greats like Adolf Loos. Campo Baeza directed his objects towards the ideal of timeless, classic beauty that was the ideal of beauty for many years. The beauty of the ancient Greeks of which Loos was saying, "... they only worked practically without thinking about beauty, unwilling to meet the aesthetic requirements. And when, at last, the object became so convenient that it was impossible to make it more convenient, they called it beautiful" (Loos, 1982).

### Influence: Adolf Loos – Carl Andre – Herzog & de Meuron

The reappraisal of Loos' architecture is relatively rare. Alvaro Siza reproduced the upper part of the Tzara House with the central niche in the house for Avelino Duarte in Ovar, 1985 (Fig. 23), while Alberto Campo Baeza used the house on Michaelplatz in Vienna in his project for the Bank of Granada in 1992 (Fig. 24).

### Conclusion

Even Plato said: "A man creates an architectural space according to his feelings." "One such activity in modern architecture is definitely minimalism. "Minimalism reveals the invisible...everything that lies at a depth which words cannot reach. Listening architectures are architectures of places, and they draw strength from the invisible web that is already present in reality but is waiting to be revealed to the light" (Carmagnola, Pasca, 1996). And in this network, Loos' activity can be found as well.

Loos' white walls and his sharp stereometric volumes, which hide a variability and a shrewdness of volume that boosts our perception of space, have survived criticism and misunderstandings; and at the beginning of the new millennium, now, appear to be more firmly grounded than the buildings of his ungrateful opponents, revealing an unexpected freshness that is still full of questions. Like the idea of an eternal return of the same, which was the deepest thought of Nietzsche (Heidegger, 1999). Or, as Loos said: "No man can do the same work again. Every day produces a new man and the new man cannot do what the old one had already created. He thinks that he is doing the same, but he turns out something new. Something imperceptibly new. But still, after hundreds of years the difference is evident" (Tournikiotis, 1996). Tempora mutantur, nos et mutamur in illis (The times are changed and we too are changed in them).

## Закључак

Још је Платон рекао: „Човек ствара архитектонски простор према својим осећањима“. У савременој архитектури управо минимализам почива на овом односу. „Минимализам открива невидљиво ... све што лежи у дубини до које речи не могу стићи. Ствара у складу са архитектуром места која надлази из невидљиве мреже и која постоји у стварности, али која још увек чека да буде извучена на светлост“ (*Carmagnola*, Pasca, 1996). У тој мрежи налази се и Лосово деловање.

Лосови бели зидови и његови оштри стереометријски волумени који скривају разноликост и оштроумност волумена који подржава нашу перцепцију простора, преживели су критике и неспоразуме, и на почетку новог миленијума појавили се стојећи много чвршће на земљи од зграда његових незахвалних опонената, откривајући неочекивану свежину која је ипак пуна питања, као мисао о вечном враћању истог, која је била најдубља Ничеова мисао (*Hajdeger*, 1999). Или, како је то Лос рекао: „Нема човека који може једно исто дело поновити. Сваки дан ствара новог човека, а нови човек не може урадити оно што је онај стари већ створио. Мисли да ради исто, а испада нешто ново. Нешто неприметно ново. Али ипак, после стотину година види се разлика“ (*Tournikiotis*, 1996).

*Tempora mutantur et nos mutamur in illis* – Време доноси промене, а ми се мењамо са њима.

## Литература:

- Bertoni, F. (2002): *Minimalist architecture*, Birkhauser, Basel, Boston, Berlin
- Bock, R. (2007): *Adolf Loos*, Skira, Geneva, Switzerland
- Vasilski, D. (2010a): *Jednostavnost u arhitekturi – od ideje u modernoj arhitekturi do guraa minimalizma danas*, *Izgradnja*, **1-2**, str. 29-40.
- Vasilski, D. (2009): *Jednostavnost kao put do suštine: osnovne paradigme minimalizma*, *Arhitektura*, **142**, str. 8-9.
- Vasilski D. (2008a): *Minimalizam kao civilizacijska paradigma na početku XXI veka*, *Arhitektura i urbanizam*, **22 – 23**/2008, str. 14-24.
- Vasilski D. (2010b): *O svetlosti u arhitekturi minimalizma – Arhitektura bez svetlosti nije arhitektura (Alberto Kampo Baesa)*, *Arhitektura i urbanizam*, **28**/2010, str. 1-20.
- Vasilski D. (2010c): *Značaj mediteranske vernakularne arhitekture i njen uticaj na minimalizam u arhitekturi*: Lepota jednostavnosti, *Arhitektura*, **145- 146**, str. 21.
- Vasilski D. (2008c): *Herzog i De Meuron i njihov uticaj na razvoj minimalizma u arhitekturi*, *Izgradnja*, **3-4**/2008, str. 99-104.
- Gravagnuolo, B. (1995): *Adolf Loos*, Theory and Works, Art Data, London
- Dobrović, H. (1963): *Savremena arhitektura 2*, *Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije*, Beograd
- Loos, A. (1985) : *Culture* (1908) u Y. Safran & W. Wang eds., *The Architecture of Adolf Loos*, An Arts Council Exhibition, Arts Council of Great Britain,
- Loos, A. (1971): *Ornament and Crime*, u Ulrich Conrads ed. *Programs and manifestoes in 20th-century architecture*, Cambridge, MA: MIT Press
- Loos, A. (1982): *Spoken into the void*, *Collected essays, 1897-1900*, MIT Press, Cambridge,
- Loos, A. (1972): *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, Mass (Intro. Aldo Rossi; transl. Jane O. Newman and John H. Smith, Cambridge, Mass.: Publ. for the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, Ill., and the Institute for Architecture and Urban Studies, NY)

Maldini, S. (2007): *Arhitektura u Srbiji u XX veku* <http://maldinis.blogspot.com/12/arhitektura-srbije-u-xx-veku.html>

McDonough, M. (1999): *Malaparte, a house like me*, Clarkson Potter/Publishers, New York

Ruby, I&A, A.Sachs, Ph. Ursprung (2003): *Minimal architecture*, Prestel, Verlag, Munchen, Berlin, London, New York

Rykwert, J. (1982): *The necessity of Artefice*, Adolf Loos, Academi Editions, London

Carmagnola, F., V. Pasca, (1996): *Minimalismo*, Lupetti, Milano

Sarnitz, Au. (2003): *Loos*, Taschen, Koln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo

Sullivan, L. (1988): *Ornament in Architecture* u R. Twombly ed. Louis Sullivan, *The Public Papers*, Chicago: University of Chicago Press

Topp, L. (2004): *The Purkersdorf Sanatorium and the Appearance of Science, u Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press

Topp, L. (2004): *Architecture and Truth in Fin-de-siècle Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tournikiotis, P.(1996): *Adolf Loos*, Princeton: Princeton Architectural Press

Traktenberg, M., I. Hajman, (2006): *Arhitektura od preistorije do postmodernizma*, *Građevinska knjiga*, Beograd

Foster, H. (2003): *Design and Crime (And other diatribes)*, Verso, London

Frampton, K. (2007): *Modern Architecture: A Critical History*, *World of Art*, Fourth Edition, Thames & Hudson, London

Hajdeger, M. (1999): *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd

Cerver, F. A. (1997): *The architecture of Minimalism*, Hearst Books International, New York

Cook, J.W., H. Klotz (1973): *Conversations with Architects*, London: Lund Humphries

Wigley, M. (1995) : *White Walls, Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass./London: The MIT Press

Izvor fotografija:

1. Dobrović, 1963 ,
2. Internet,
3. Dobrović, 1963,
- 4, 5, 6, 7, 8, 9. Internet,
10. Fotografija autora
- 11, 12,13. Internet
- 14,15. Seidle, Harry: *The Grand Tour*, Taschen, Koln, 2004: 524
16. Bertoni, 2002: 21
17. Internet
18. Bertoni, 2002:47
19. Bertoni, 2002:48
20. Internet
21. Bertoni, 2002:189
22. Bertoni, 2002:186
23. Bertoni, 2002:47
- 24, 25. Internet
26. Ruby, Ilka&Andreas; Sachs, Angeli; Ursprung Philip, 2003:39
27. Cerver, 1997:47