

Štirje teksti

Peter Eisenman

IZZA OGLEDALA*

O spisih Philipa Johnsona¹

V arhitekturnih delih človekov ponos, človekova zmaga nad gravitacijo, človekova volja do moči zadobijo vidno formo. Arhitektura je preverljiv oratorij moči, ki ga je ustvarila forma.

F. Nietzsche, navedek iz Johnsonovega spisa »Seven Crutches of Modern Architecture«, 1954²

Morda je Philip Johnson zadnji arhitekt razsvetljenstva.

Besede rade postanejo orodje spoznanja ... povečajo zanimanje za vrednote deskripcije stvari, ne pa za zadeve same ... besede so za um ... ne za oko.

– Johnson, »Why We Want Our Cities Ugly«, 1967

Philip Johnson [1906–2005] je esejist, *anti-filozof*. Ko prebereš vse, kar je napisal, se zdi, da te preplavlja erudicija, ne soočenje s teorijo. Njegovi spisi so monument, morda bolj kot njegove stavbe – izobrazbe in kulture, ki ju ni več med nami. Njegovi eseji, zagotovo ne več v tradiciji *belles lettres*, so vseeno duhoviti, očarajo, imajo demonski vpogled. Tisto, za kar se najprej zdi, da je nekakšno običajno pisanje – dejansko se bliža priljudnemu, površnemu – skriva fineso rapirja, ki – ne da bi ranila – secira svet na režnje odmerjene vsebine. Za Johnsona so besede misel, umetnost občutje. Njegovo pisanje je neprestan boj: da lepota premaga idejo.

Ideje nas varujejo pred agonijo umetnosti.

– Johnson, »Beyond Monuments«, 1973

Esej ne namerava obravnavati celote spisov Philipa Johnsona. Njegov precej razpršeni zapisani *oeuvre* poskuša zajeti v razumljiv okvir, in četudi sprva ne želi samo uvideti razpona idej, ki jih Johnsonovi spisi vsebujejo, bi se jim rad tudi intelektualno poklonil; in demonstriral, da niso to, kar bi Johnson rad, da mu verjamemo, da so: zgolj eksotična šala elitnega poznavalca.

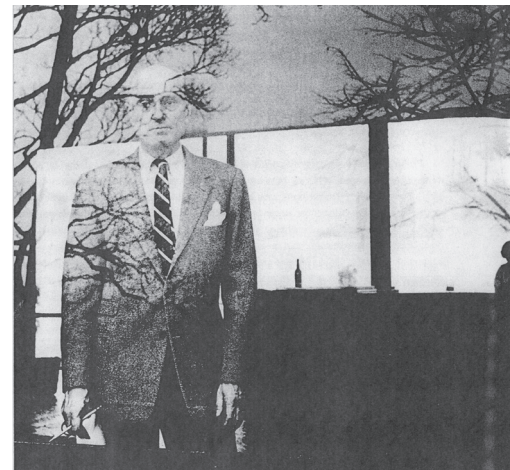
Četudi bi Johnson prerokoval ravno nasprotno, zavrnil vse načine poznavanja, mi bo v zadovoljstvo, da je v tem izjemnem izlivu besed skrajno izbrana drža, ki subtilno nakazuje drugega Johnsona: ideologu.

Besede pomenijo, kar hočeš, da pomenijo.

– Johnson, parafrizira *Through the Looking Glass*,³ v neformalnem pogovoru na Zvezi arhitektov [Architectural Association], London, 1960

Spisi, ki jih obravnavam, bi radi izolirali in pozicionirali Johnsonovo ideologijo. Običajna kronološka klasifikacija spisov ali obravnava posameznega, individualnega arhitekta po tipih gradenj se umika povsem drugemu lakmusu. Četudi predmet tu ni nujno celota Johnsonovih najboljših ali celo najbolj znanih spisov: ne gre za »vintage« Johnsona. Kolikor sleherno besedilo prispeva k našemu razumevanju ideološkega uma,⁴ je vredno premisleka.

Kar sledi, torej ni le apologija njegove dejavnosti v arhitekturi. Tudi ni zgolj gesta za enega iz peščice arhitektov, ki so se od leta 1930 pa do dandanes⁵ upirali filistrstvu konvencionalne prakse, arhitektu, ki je ustvaril klimo za resno diskusijo o arhitekturi ter vzgojil generacijo mladih arhitektov, kot jih je le malokdo na njegovem po-



Philip Johnson v Stekleni hiši leta 1960. (G. Holton)

ložaju. Prej gre za poskus, da bi povzdignili Johnsona, ga upoštevali, uvideli – ne glede nanj, zaradi učinka, ki ga je imel na našo [ameriško] arhitekturo (ni nujno, da mu verjamemo, Johnson ne bi želel, da mu), da spravimo silo njegove zavesti v javno domeno. To zavest moramo ugledati zaradi resnosti njene razprave.

Po drugi plati je morda malce ironično eksponirati to, za kar se izkaže, da je Johnsonov mit samokreacije – [kot] antiintelektualnega nergača. Nujno je, da to storimo, saj moramo dopustiti, da zgodovina sama piše svoje mite. Poleg tega, v času difuznosti, razpršenosti, v času, ki bi ga veliko ljudi imenovalo postmodernizem, je treba pripoznati Johnsonovo senzibilnost.

Beseda ubije umetnost.

– Johnson, »Style and International Style«, Barnard College, 1955

* »Behind the Mirror: On the Writings of Philip Johnson«. Prvič objavljeno leta 1977 v: *Oppositions* 10. Fall 1–13. Prim. Peter Eisenman, *Inside Out. Selected Writings* 1963–1988. Yale University Press, New Haven and London 2004, str. 88–105. | Iri.

1 Besedilo je bilo izvorno napisano kot uvod v zvezek spisov Philipa Johnsona [*Writings*, New York, Oxford University Press, 1979]. Izvorna intenca uvoda je bila, da bi šlo za vrsto komentarjev, ki se nanašajo na individualna besedila Philipa Johnsona. Komentarje naj bi združila z Robertom [Arthurjem Mortonom] Sternom, da bi sugerirala dve gledišči, pogosto nasprotujoči si, za slehernega od Johnsonovih tekstov. Ko je prišlo do odločitve, katere članke naj bi vseboval ta zvezek in kako naj se jih klasificira, so nastala nerazrešljiva nasprotja med Sternom in mano. Zato sva se odločila, da Stern naredi osnutek, izbere članke in napiše komentarje, sam pa napišem uvod. Kar sledi, je esej, razvit ob moji klasifikaciji Johnsonovih spisov. Njegovih del ne predstavlja v nikakršno historično sekvenco ali kontekst, marveč raje sledi seriji idej, združenih pod naslovi: *O funkcionalizmu*, *O stilu*, *O arhitekturi*, *O Johnsonu*; gre za poskus uvida, ki ga sicer pogosto zastirajo osebe in dogodki.

2 [Najverjetneje] Navedek iz *Somraka malikov*, ki se v izvirniku glasi: »Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was grossen Stil hat.« (*Götzen-Dämmerung: Streifzüge eines Unzeitgemässen*, § 11. (<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>), prim. SM 1989, 65)

3 Prim. Lewis Carroll: *Skozi zrcalo in kaj je Alice našla na drugi strani*. Trst: Devin, 1994.

4 Prim. https://en.wikipedia.org/wiki/Philip_Johnson.

5 Eisenmanov spis, t. i. »esej«, je prvič izšel leta 1977.

O FUNKCIONALIZMU

Arhitekturo bolj od kleparstva zanima dizajn.

– Johnson, »Where Are We At?«, 1960

*S toaletami polepšaj arhitekturo.*⁶

– Johnson, »Seven Crutches of Modern Architecture«, 1954

Le stežka podvomimo, da je v poznih dvajsetih letih [preteklega stoletja] Johnson, mlad študent filozofije, ki je takoj po Harvardu potoval po Nemčiji, razumel in razlikoval dva sekajoča se tokova moderne arhitekture. Prvi: moralna sankcija formam strojne estetike; drugi: politična sankcija, dana polemiki o družbi strojev. Sekala sta se in imela skupni imenovalec v doktrini, splošno znani kot »funkcionalizem«.

Jasno je, da je Johnson v svojem prvem objavljenem eseu o arhitekturi prepoznal potencial za tako dualno, dvojno prakso, da ima paralizirajoče učinke na sleherno formo estetskega idealizma;⁷ ta idealizem moramo gledati kot oporo za njegovo koncepcijo arhitekture. V kratkem obdobju med letoma 1931 in 1933 je Johnson svoje spise uporabil za komplicirano, zamotano upiranje funkcionalizmu. Skrbno, prebrisan, ko se giblje med ljudmi in idejami, v polsvetlobi evforije poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih let, tiho seka moralne in politične korenine te dvojne doktrine moderne arhitekture. Tega ni storil s teorijo ali polemiko, ampak z infiltracijo – izumil je peto kolumno, ki je paradirala kot nosilec standarda te dvojne doktrine, na videz korakajoča ob kadru arhitekturnih modernistov, ki so nosili entuziazem tistih zgodnjih let.

Šele ko – po skoraj 40 letih spregleda – raziskujemo dezintegracijo tega gibanja, ki odseva tudi v ameriškem kontekstu, lahko uvidimo premetenost in učinkovitost njegovih aktivnosti. Substanco te aktivnosti in taktiko, ki jo je uporabil, lahko sestavimo iz množice tekstov. Johnsonov razlog, da jih je napisal, je bolj izmuzljiv, – trdimo pa, da so prav ti razlogi ključ za razumevanje esencialnega, bistvenega Johnsona. Na kratko, zakaj bi se kdor koli že trudil spodkopati temelj lastne aktivnosti? Torej, zakaj bi nekdo, ki pretirano propagira moderno arhitekturo, istočasno potihoma spodbijal njene osnovne doktrine? Esej bi rad zgolj načel površino tega fenomena. Učenjaki in zgodovinarji bodo morali razdelati vse implikacije tega paradoksa: ozko ločevanje med ideologom in antiideologom, med umetnikom in poznavalcem.

Uvideti Johnsona v odnosu do funkcionalizma, je prvi korak razpletanja te uganke. Za Johnsona ima arhitektura v letu 1931 tri attribute: je progresivna, zastopa originalnost in individualnega genija, predstavlja praktično ekspresijo rešitev ameriških problemov gradnje.⁸ »Progresivnost« in »praktično ekspresijo« lahko imamo za dva aspekta funkcionalizma, drugi atribut, ki zadeva »genialnost in individualnega genija«, na videz nasprotuje prvima. Še več, če arhitekt pravi: »Zmorem narediti, da stavba služi svojemu namenu?« Johnson meni: »Ali lahko naredim, da je videti, kakor da služi svojemu namenu?« Ta pritajena, *sotto voce* kontradikcija funkcionalizma naplahta resnično željo, da se v arhitekturo vrne nekakšna *Gesamtkunstwerk* koncepcija.

Prelepo obrtništvo stroja ... pred strojno imitacijo.

– Johnson, *Introduction to Machine Art*, 1936

Onstran praktičnih prednosti – moderna arhitektura je lepa. Za trenutek moderni arhitekt sprejme dobo strojev, jo torej transcendirata.

– Johnson, *Build to Live In*, 1931

Johnsonova tehnika je, znova in znova: želi razcepiti na videz monolitni fenomen. To tehniko prvič artikurira v dveh različnih recenziji berlinske razstave gradbeništva.⁹ Tu razlikuje med empirizmom in pozitivizmom anglo-germanskega klasičnega funkcionalizma Walterja Gropiusa [1883–1969] in bistveno neoklasičnim idealizmom Miesa van der Roheja [1886–1969]. Ko opisuje Miesovo hišo na razstavi,¹⁰ Johnson pravi, da ni *zgolj funkcionalna*, kot je tedaj želelo misliti precej ameriških arhitektov. To je rekel takrat, ko je polemika, ki je spremljala to stavbo in mnogo drugih, izražena v na videz striktno funkcionalni dogmi. Da je Johnson prepoznal in eksponiral skrito hegemonijo funkcionalizma, ni značilno le za njegov osebni stil, ampak služi tudi njegovim lastnim ideološkim pristranostim.¹¹

Od tega eseja dalje Johnson nikdar ne zamudi priložnosti, da bi Miesa uporabil za krepelo zoper funkcionalizem. Njegov govor leta 1961 v čast Miesu

ni nikakršna izjema.¹² Funkcionalizem tu poimenuje »literarizirane vernike – v ... *die neue Sachlichkeit*«, ki so začutili, da je »arhitektura zdaj končno povsem funkcionalna«.

Drugi arhitekt, s katerim Johnson spodkopava oporo funkcionalizma, je Karl Friedrich Schinkel [1781–1841]. Johnsonova identifikacija s Schinklom ni le stilistična afiniteta. Da Schinkla povzdigne na prvo mesto med vsemi arhitekti zahodne tradicije, prestopa vprašanje zgodovinske točnosti ali osebne preference. Na prvi pogled gre pri ambiciji poudarjanja – tako Schinklove prednosti pred Sloanom kot Miesove pred Le Corbusierom – za sugestijo želje stvarjenja germanske hegemonije, obenem dvignjeno nad anglosaški in latinski svet. So pa tudi subtilnejše implikacije te asociacije. Mnogi menijo, da je Schinkel prvi moderni arhitekt, prvi veliki eklektik. Na sledi historičnega sosledja renesanse, baroka, rokoka, stilov s formalno konsistenco in ideološkim vtisom, Schinkel prelomi tako s sekvenco kot s konsekvenco. Vendar prav tem smislu, v katerem je bil Schinkel moderen, je bil tudi izrecno nemoderen, saj je bil neoklasicist. Neoklasicizem zaradi svoje skrbi ne samo za zadnje strani in ospredja, marveč tudi za strani stavb, pa tudi za izolirane bloke, je bil idealen za romantične obiske, vizije nemškega krajinarstva devetnajstega stoletja. In to je v kontekstu germanskega neoklasicizma, v imenu katerega je mnogo nemških arhitektov dvajsetih in tridesetih let uporabilo Schinklovo ime *zoper* spekter modernizma v Nemčiji. Pri Johnsonu se to dejstvo ni izgubilo. V njegovem času je bil Schinklov selektivni in analitični eklekticizem moderen, Johnsonovo zaklinjanje Schinkla neoklasicista, kot predstavnika senzibilnosti, ki je v sedanjem času izrecno nemoderna, je precej paradokсна zmes.¹³ Eklekticizem je bil za Johnsona antiideološki. Predstavljal je alternativo prvemu resnično sintetičnemu in konsistentnemu *pogledu na svet* od rokokoja – tj. internacionalnemu stilu Bauhauza. S terminom »eklektičen« Johnson začne subvertirati hidroglovo ideologijo modernizma.

Ko smo povedali vse to – kako naj torej interpretirano Johnsonovo samopoklamirano samopodobo, ne le eklektično, ampak »funkcionalno eklektično«?¹⁴

Gledano za nazaj, je očitno, da je bila »funkcionalist« prazna karakterizacija, uporabljena kot etična uteha objektom, ki bi jih ustrezneje označili bodisi kot ekspresioniste ali pa racionaliste. Res pa je tudi, da funkcionalizem z moralnim imperativom na videz zanika vse, kar lahko imamo za eklektično. In obratno, eklekticizem po svoji definiciji preključuje principe »*fit-to-form*«, ki podpirajo funkcionalizem. Johnsonovo samo-zaklinjanje termina »funkcionalen« – ki ga tudi zavrača – je očitno moralo imeti več namer. Najprej: zedinjenje termina »funkcionalen« s terminom »eklektičen« – obrusi [njegovo] prejšnjo ideološko ostrino. (Ne smemo se čuditi, če je Alfred Barr [1902–1981] Hannesa Meyerja [1889–1954] oklical za »fanatičnega funkcionalista« in je s tem pravzaprav mislil fanatičnega marksista.)¹⁵ In drugič, termin »funkcionalen« Johnsonu služi za identifikacijo z glavnim tokom modernizma. Operativni termin v tem paru je dejansko »eklektičen«, saj mu je dal prostor za gibanje.

Ker je eklektična arhitektura arhitektura poznavalca, ne pa purista, služi za bran arhitekturnih izposoj s strani vprašanja principa. Že vidimo enega od učinkov Johnsonovih mnogovrstnih obratov, inverzij. Eklekticizem mu omogoča, da lahko iz zgodovine izbere katere koli oblike, forme ali smeri, ki jih hoče. Tako v arhitekturi kot v njegovih spisih mu omogoča prvi odskok od glavnega toka. In če je kdo tako učen kot Johnson, ki pozna svoje vire bolje kot kdor koli, lahko kreira nove podobe iz malo znanih virov. Nazobčani, cilindrični pastiš stolpa Kline Biology v New Havenu morda izhaja iz risbe Hansa Poelziga [1869–1934] za banko v

6 V izvirniku: »You can embellish architecture by putting toilets in.«

7 *Build to Live In*, prospekt, pripravljen za »The Museum of Modern Art«, marec leta 1931. Zanimiva pripomba: naslednjo razstavo o »modernih arhitektih« naj bi načrtoval Mies van der Rohe.

8 *Build to Live In*, 1931.

9 Philip Johnson, »The Berlin Building Exposition of 1931«, *T-Square*, januar leta 1931; prim: »In Berlin: Comment on Building Exposition«, *New York Times*, 9. avgust 1931.

10 Prim. <https://drawingmatter.org/philip-johnson-on-mies/>

11 Prim. op. št. 26.

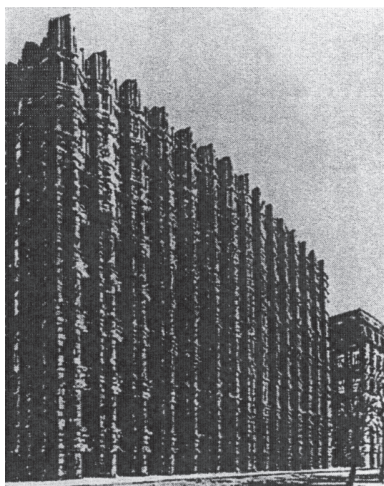
12 Govor v čast Miesu van der Roheju ob njegovi petinsedemdesetletnici.

Chicago, 7. februarja leta 1961.

13 Prim. AB 173/174 (2007), 116–123.

14 Termin »functional eclectic« je Johnson prvič uporabil leta 1960 v govoru za študente Architectural Association v Londonu.

15 Prim. predgovor Alfreda Barra v knjigi Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York, Norton 1932, 14.



Risba Hansa Poelziga za banko v Dresdnu iz leta 1921.



P. Johnson, R. Foster, Stolp

Dresdnu, objavljene v obskurni monografiji Theodora Heussa [1884–1963] leta 1939. Termin »eklektizem« tako zagotavlja kontekst brez pravil; pravila dovoljujejo, da igrajo vsi; elitistična fantazija se zamaskira v popularno igro.

Johnsonovo samorazglašeno spajanje: funkcionalen/eklektičen lahko vidimo kot kooperativno z njegovim prav tako fundamentalnim spajanjem terminov »internacionalen« in »stil/slog«. V prejšnjem spajanju je »funkcionalen« očiščen svoje moralnosti, »eklektičen« pa na videz zanika ideologijo, ki je stilu inherentna. V poznejšem spajanju je ideologija odvezeta terminu »internacionalen«, »stil« pa je dana nekakšna moralnost. Posledica, implikacije teh dveh parov, če jih vzamemo skupaj, imajo definitivno precej subverziven učinek na koncept modernizma.

O STILU

Podvomimo lahko še, ali sta besedi kot »vrednota« ali »moral« uporabni za arhitekturni slog.

– Johnson, »Whence and Whither«, 1965

Diskusija o stilu/slogu sama na sebi, brez uokvirjenja »internacionalen«, ni povsem nedolžna. Taka diskusija za mnoge ne vsebuje zgolj iskanja lepote, kakor bi Johnson rad, da mislimo, temveč pogosto tudi modifikacijo arhitekturne govornice sploh. V Johnsonovem združevanju terminov »internacionalen« in »stil« je elizija, izpust, ki rezultira v še bolj izdelano ideološko zmes kot »funkcionalno eklektično«. Kombinacija je kompleksnejša, manj očitna, bolj intrinzično nabita. Kakor združevanje terminov »funkcionalen« in »eklektičen« kombinira to, za kar se je tedaj verjelo, da se medsebojno izključuje.

Že od srede devetnajstega stoletja je diskusija o stilu kazala dve paralelni tendenci. Ena je postala osrednja tradicija nemške umetnostne zgodovine od Gottfrieda Semperja [1803–1879], ki se je zanimal za klasifikacije in tipologije.¹⁶ Druga, ki sovпада z dvigom nemške države, je bila preprejena z latentnim nacionalizmom – z idejo, da sta bila gotika in barok germanska po svojem bistvu. Johnson se je moral zavedati te druge interpretacije stila.

Ne glede na to, Johnson je že zgodaj, v svojih prvih spisih o arhitekturi, uporabil termin »moderne stil«, da bi se navezal na novo arhitekturo, o kateri so do takrat v evropskem kontekstu govorili kot o »modernem gibanju« ali »moderne arhitekture«.¹⁷ Obenem je Johnson priznal njegov/njen »internacionalni« značaj.¹⁸ Ko je opisoval ta značaj, se za njegove lastnosti zdi, da te ne pripadajo toliko principielnemu pozivu k internacionalizmu kot generalizirani kulturi stroja. Bili so mešanica estetike in pragmatizma – jekleni okvir, steklena stena, ravna streha – standardizirana konstrukcija, ki jo je omogočila masovna produkcija; fasada kot odsev pomembnejšega načrta. Leto kasneje, leta 1932, je Johnson skupaj z Henryjem-Russelom Hitchcockom [1903–1987] in Alfredom Barrom uporabil podobne principe; termin »moderne stil« je zamenjal z neudobno zvezo »internacionalni« in »stil«. Šlo je za ultimativno redukcijo. Od »moderne gibanja« do »moderne arhitekture« k »modernemu stilu« in »internacionalnemu stilu«.¹⁹ V prvi transformaciji ideološko vsebino, ki jo implicira beseda »gibanje«, nevtralizira beseda »arhitek-

tura«; v drugi transformaciji je nevtralnost »arhitekture« odprla pot neideološki implikaciji »stila«; in v zadnji transformaciji politično eksplozivni termin »internacionalen« prilepi zgolj kot adjektivni dodatek pojmu stil.²⁰ Še več, končno, finalno utelešenje termina ni niti vključevalo pojma »moderen«.²¹ Kakor bomo videli, ta sekvenca subtilnih lingvističnih transformacij nosi ključ Johnsonove intelektualne pozicije.

»Internacionalni stil«, na primer, – ni treba reči, ali je bil dober ali slab.

»Internacionalni stil« se upraviči sam.

– Johnson, »Where Are We At?«, 1960

V večini Johnsonovih definicij »internacionalni stil« na videz vsebuje iste komponente kot »moderno gibanje« in ni več zgolj slučaj, ki se ob prvem branju navidezno poravnava z glavnino modernizma. Katalog *Modern Architecture*, ki spremlja razstavo leta 1932, navaja principe »internacionalnega stila«, kakor jih je prvi izdelal Alfred Barr: velikost, red, prilagodljivost in četrti princip, ki zajema tehnično perfekcijo, proporc, kompozicijo, in odsotnost [lack] ornameta. V knjigi *The International Style*, ki je izšla istega leta, je principe zreduciral na tri, poudarek na velikosti, volumnu, regularnosti, urejenosti, za razliko od simetrije; in odvisnost od intrinzične elegancije materialov, tehnična perfekcija, fini proporc, v nasprotju z uporabljenim ornamentom. Razdelava principov v teh terminih omogoči Johnsonu in Hitchcocku, da se izogneta modernizmu z »internacionalnim stilom« in razvrstita skupaj Miesa, Gropiusa in Le Corbusiera. Kako se – za primer – princip volumna pokriva z Johnsonovim opisom Miesa? Volumen je »prostor, ki ga obdajajo ploskve ali površine«, pravi Johnson, definicija, ki ustreza le Le Corbusierovemu zgodnjemu delu; Mies, po Johnsonu, o svojih hišah sploh ni mislil kot o volumnih, ampak kot o zaslonih, ki povezujejo znotraj in zunaj. Pa četudi se delo teh dveh arhitektov zdi podobno – oba uporabljata ogoljeno, neokrašeno sekcijo belih ravnin – se zdi Le Corbusierova skrb paralelna z aktivnostjo drugih modernistov. Ko ju spoji, Johnson zanika unikatni pomen in vtis modernizma, namreč potencialno spremembo v naravi in pomenu arhitekturnega objekta, radikalno spremembo, ki jo je predlagala relacija gledalca do objekta.

Drugič, če Johnson reducira »modernizem« na stil, je eno, da pa isto taktiko poskuša uporabiti pri terminu »internacionalen«, je nekaj povsem drugega, saj ima beseda precej kompleksen naboj. Uporabil jo je Walter Gropius v knjigi *Internationale Architektur*, tri leta prej, da bi naznačil sestop vpliva Bauhausa onstran meja weimarske kulture. Termin je očitno navdahnila leva inspiracija. Ko je »internacionalno« združil s »stilom«, sta eden na drugega vplivala korozivno. Moralno in politično silo »internacionalnega« sta stisnila, kompresirala – njegov utrip se je zgubil. Zdaj je bil termin »stil«, in ne »internacionalni«, ta, ki so mu vbrizgali ideološko vsebino – ne sme nas presenetiti, glede na Johnsonovo posebno občutljivost do termina »stil«, ki ga je tako ali tako uveljavil.

16 Prim. »Štirje elementi arhitekture«. V: *Tektonika v arhitekturi*: Frampton - Semper - Bötticher. ZRC SAZU, Ljubljana 2014.

17 *Build to Live In*, 1931.

18 Ibid. Očitno je, da so vsi trije, Barr, Hitchcock in Johnson, tesno sodelovali v letih 1931–1932, pomembna točka v tem kontekstu je, da v času publikacije tega članka Johnson še vedno govori o »modernem stilu« in ga ne pretvarja nujno v »internacionalni stil«.

19 Medtem ko je Alfred Barr avtor predgovora kataloga muzeja moderne umetnosti oz. razstave leta 1932, »Modern Architects«, kjer naj bi prvič razdelal principe modernega stila, je Johnson principe modernega ali novega stila objavil vsaj dvakrat, prvič v prospektu razstave »Build to Live In« in v drugič v članku »The Architecture of the New School«. Barr je bil dejansko odgovoren za spremembo »moderne stila« v »internacionalni stil«, kar je storil v svojih poudarkih o manierizmu šestnajstega stoletja, ne pa zaradi razlogov, ki jih omenjamo.

20 Termin »internacionalen« je v svojem kontekstu uporabe tako »eksploziven« kot kodna beseda za »marksist«. V mnogih primerih pa te konotacije nima (prim. Rockefellerjevo financiranje internacionalne, mednarodne hiše za študente; obstoj inštituta za mednarodno edukacijo, ki ga je podprl Carnegie, itd.).

21 Morda je bilo na začetku glede teh pojmov več zmede; posledična substitucija enega z drugim, ki sem jo predlagal – moja poglobljena namera ni bila pridobiti patrimonij za ta pojem, temveč opisati proces ozaveščanja tega pojma, ki se bo Johnsonu izkazal tako za ideološko uporabnega kot za ustreznega za njegove pokrovitelje. Zanimiva je ugotovitev, da so leta 1961, v Johnsonovi recenziji knjige Robina Boyda *The Puzzle of Architecture* (Carlton, Australia, Melbourne University Press, New York, Cambridge University Press, 1965) – principi »internacionalnega stila« ti: strukturna poštenost; repetitivni, modularni ritmi; jasnost, izražena z oceani stekla; ravna streha; škatla [box] kot popoln vsebnik; nič ornameta. Philip Johnson, *The architectural Form*, 125, no. 2 (junij 1966), 72.

Tako so »moderno gibanje« subtilno transformirali v »internacionalni stil«. In res, lingvistična transformacija je označila aktualno transformacijo, ki naj bi karakterizirala ameriško arhitekturo vse do poznih šestdesetih. Še več, to kar v retrospektivi lahko gledamo kot pametno manipulacijo ideologije »modernega gibanja« v Evropi, transformirano v pluralistično koncepcijo dobre družbe, v individualistični model dobrega življenja, četudi zreduciran na kulturno alternativno stilistične ostrine.

Ta redukcija modernizma na diskusijo o stilu je odplaknila ideološke implikacije evropske arhitekture dvajsetih in jih je čedno zavila v prebavljiv način, ki bo hitro bruhnil na ameriško sceno po 2. svetovni vojni. Korporativna slikovnost, podobar-skost v preobleki moderne arhitekture je neizogibno postala objekt konzumacije. Glede na pretežno levičarsko ideologijo, implicirano v večini tega, kar je bilo glavni tok »modernega gibanja« v Evropi 20. let, ne preseneča, da želi Johnson subvertirati te implikacije. Ne gre za to, ali je bila ta transformacija zavestno podjetje – dejstvo ostaja, da je v Johnsonovih spisih ta ideologija zreducirana na stil.

V tem kontekstu stil zavoljo umetnosti postane arhitektura. Johnsonu koncepcija stila omogoča prelom z implicitno ideologijo modernizma – v lasten ikonoklastičen eklekticizem. Da pa bi modernizem situirali v moderni stil – in odstranili njegovo ideološko vsebino – implicitno transformira njegov latentni eklekticizem v ideologijo. Paradokсно in kot finalni obrat, »internacionalni stil« je Johnson takrat moral definirati kot nasprotovanje zmedi nadaljevanja eklekticizma.²²

Krog se je sklenil. Ni presledka, bodisi glasujemo za Johnsona o stilu, bodisi za Johnsona o eklekticizmu. Njegov napad je usmerjen na ideologijo »modernizma«, in ne na politiko »internacionalnega«. Znova krči tla zase: »internacionalni stil« je kritje za to operacijo. »Internacionalni stil« s tem postane tako oznaka in sankcija lastnih ideoloških verovanj. Pogosto v takih skrivnicah dimno zaveso zamenjamo z realnostjo. Često [sami] pademo v intelektualne pasti, dejansko nastavljene za druge. V Johnsonovem primeru ga ta strategija postavlja zunaj modernega kanona, ne zgolj funkcionalno, ampak tudi formalno. Še enkrat, to je ikonoklast Johnson, ki luknja dno ladje modernizma, jo trese, in skoči z nje, preden bi kdo opazil, da se ladja potaplja.

O ARHITEKTIH

Arhitektura, bi kdo mislil, ima svojo veljavo. Ne potrebuje reference do nobene druge discipline, da bi se »obdržala pri življenju« ali »upravičila« svojo vrednost.

– Johnson, »Where Are We At?«, 1960

Če bi opustili Johnsonovo mnenje o funkcionalizmu in o stilu, bi opustili paradoks, ki ga je uvedel v te termine – brez plavzibilne razlage glede njegove arhitekture. Vendarle, tretja kategorija diskusije, o arhitektih, s tem ko verjetno opušta svet idej v dobro sveta ljudi, razgalja vrsto idej o arhitekturi, ki so nam morda lažje dostopne. Marsikaj od tega, kar Johnson pravi o drugih arhitektih, resnično razkrije več o njegovi arhitekturi, in v obratu pogleda – pozornost moramo neogibno usmeriti nanj. Dejansko, ko Johnson govori o delu drugih arhitektov, pogosto govori o sebi. To proizvede nekakšen obrat historičnih vlog, medtem ko je »Boswell«²³ ta, ki postane Johnsonov nadomestek, biograf, ki postane avtobiograf. Medtem ko se zdi, da je njegov opus spisov le še nov poskus, da bi se distanciral ne le od svoje arhitekture, ampak tudi od sebe, nas to Johnsonu dejansko šele približa. S tem nadomestkom, surogatom drugih arhitektov, lahko opazimo drugo inverzijo v Johnsonovih spisih. Ko govori o »funkcionalizmu« ali »stilu«, terminih, ki ju bojda izpolnjuje idejna vsebina, se zdi, da želi spodnesti njune principe. Ko govori o drugih arhitektih, menda v bolj subjektivni kategoriji, se zdi, da zavestno razdeljuje svoje principe. Če ju vzamemo posebej, vsakega zase, ni nič nenavadnega pri nobeni od aktivnosti. Kar pa je verjetno inkongruentno, nesorazmerno – morda se Johnson tega tudi ne zaveda – je kombinacija obeh: simultana potreba redukcije ideje v terminih, za katere se nasploh zdi, da vsebujejo ideje, in obratno, ideje vliva v kontekst oseb(nosti). Na primer, sklop tem, ki se vrača v Johnsonovi arhitekturi, za katere bi lahko rekli, da se jih najbolj primerno obravnava v kontekstu »internacionalnega stila«, niso to; nasprotno, ko se obrne k drugemu arhitektu – kot je Buckminster Fuller [1895–1983], ena od Johnsonovih najljubših tarč v povojnem obdobju – postane primarna zadeva prva od omenjenih tem, problem vhoda in pristopa. Kako vstaviti vrata v kupolo, neprestano sprašuje. Fullerjevega dela ne moremo imenovati arhitektura, marveč skulptura,

pravi. (Dela distinkcijo, ki jo sicer spodbija.) Skulptura ni arhitektura prav zato, ker nima tega problema: kako priti vanjo in iz nje. Vstop – problem vrat v steni in pristop k steni – fundamentalen v Johnsonovi arhitekturi.

Naj Fuller le gradi ljudem dymaxion domovanja – vse dokler mi, arhitekti, lahko snujemo njihove grobnice in spomenike.

– Johnson, »Where Are We At?«, 1960

Medtem ko isto ironijo in površinski prezir opazimo, ko Johnson govori o Le Corbusieru [1887–1965] ali Franku Lloyd Wrightu [1867–1959], Johnsonova obravnava obeh arhitektov razkrije marsikatero preferenco. Zdi se, da se Johnson najbolj izmika, ko se ukvarja z Le Corbusierom, istočasno daje in pridaja, na videz reducira svoje ideje na osebnosti. Na primer v yaleskem govoru o povojnem delu Le Corbusiera,²⁴ prične z namigom, da bi nekateri ljudje Le Corbusierovo delo poimenovali »skulptura« v pejorativnem smislu besede; nato pa konstatira, da je razlika med arhitekturo in skulpturo povsem semantična, in nadaljuje; Le Corbusierovo delo poimenuje »prostorska skulptura«, »space sculpture«. V isti smeri pripomni, da bi »ljudje, ki Le Corbusiera ne marajo, rekli« ... in mimogrede pripomni, da ima – seveda – včasih Le Corbusiera rad.

Obravnava Le Corbusiera razgrne njegovo drugo prodorno in obsesivno temo: temo idealne forme. V enem od takih tekstov bo Johnson govoril o pilotih [*pilots*] *Ville Savoye* kot sredstvu, da lahko Le Corbusier pokaže šesto in najtežjo stran svoje *prisme pur*,²⁵ v istem besedilu bo spregovoril o predimenzioniranih pilotih *prisme pur* marsejskega *Unité d'habitation* kot igri fantazije *versus*, zoper disciplino – ti piloti so kot roke vaudevilskih dvigovalcev uteži, njihov predimenzionirani napor podaja intenzivno občutje mase; in še, ko motri sodišče v Chandigarhu, pravi, da je *prisme pur* obrnjena navzven kot rokavica – spretnosti marsejske strehe in piloti so zdaj znotraj volumna. V tej plohi besed je napisana zgodovina, zmožnost videnja, ki se je ni mogoče (na)učiti, ter smisel lastne arhitekture, ki ga nikdar ni razdelal.

Ko Johnson govori o Franku Lloyd Wrightu, je nekoliko neposrednejši. Opazke navadno uvaja na videz globok kompliment, a stresen tako iz rokava, da zastane. Nato sledi nekaj takega kot: »... je tudi velik arhitekt devetnajstega stoletja«, ali: »... pripada drugi generaciji«. Če je Johnsonovo občinstvo ta pomen zgrešilo, ta zagotovo ni zgrešil Wrighta. Johnsonovi spisi so polni namigov na nenehni antagonizem med njima.

Primeri so zgolj namig na *modus operandi*, nepopustljiv v svoji konstantnosti, z vsako ponovitvijo pomanjša in oddalji svoj predmet. Mies van der Rohe [1887–1967]²⁶ priskrbi ključ do bistvenega Johnsona. Od vseh arhitektov je Mies edini, na katerega se Johnson sklicuje brez utečene ironije. Ne gre za preprosto vez, ki bi jo lahko povlekli, gre za očitno podobnost del obeh mož, ki jo Johnson rabi kot [okrasno] folijo za njune ne toliko očitne razlike. Ko npr. Johnson govori o Miesovi *Seagram Building*, znova odkrije eno svojih glavnih preokupacij – problem kota. Gre za tri pomembne kote, pravi Johnson: kot proti kotu, kot proti nebu, kot proti tlom. Odnos do kota Johnsonov koncept razlikuje od *prisme pur*, od katere je uporabil Le Corbusierove napete frontne površine. Za Le Corbusiera pojem kože nevtralizira kot, saj ga zavije in namiguje na vsebino, daje karakter prostoru znotraj ter kreira dialog med notranjimi prostori in površino. Za Johnsona skrb za kot zmanjšuje ta dialog in svojo energijo osredinja na križanje, presek štirih ravni, prej kot na same ravni. Za Miesa, po drugi plati, kot tudi za Johnsona, je artikulacija kota primarna – pa vendar gre za razliko. Medtem ko za Miesa kot odkriva tako strukturo kot vez, za Johnsona kot vsebuje odmik od forme, od njene strukturne funkcije in izolacijo forme od internega in zunanjega volumna, katerega tradicionalni del je.

Če menimo, da nekakšen neoklasicizem, ki ga je Johnson ustvaril v *Lincolnovem centru*, na videz nima nič z Miesom ali pa z Johnsonovim nezadovoljstvom z »internacionalnim stilom«, potem zgrešimo njegovo idejo surogata, ki je

22 Johnsonovo predavanje na univerzi Yale: »From International Style to Present Scene«, 9. maja 1958.

23 Prim. https://en.wikipedia.org/wiki/James_Boswell.

24 Johnsonovo predavanje na univerzi Yale: »Post-War Frank Lloyd Wright and Le Corbusier«, 2. maja 1958.

25 Philip Johnson, »Correct and Magnificent Play«. *Art News* 52 (sept. 1953, 16–17) (Kritika Le Corbusiera, 1942–62).

26 Prim. AB 190/191 (2011), 57–71.

potemtakem v sami formi. Medtem ko se zdi, da Johnsonov kot na prvi pogled pomeni »Mies« ali »Schinkel«, dejansko pomeni nekaj povsem nasprotnega. Ta dvojnost, podvojenost v formi je, seveda, povsem paralelna s tehniko duplicite, dvojnosti v pisanju. Pogledati moramo samo viseče stebre v *Founders Room* v dodatku *Muzeja moderne umetnosti*, da razumemo, da poskus odpetja strukture od forme – stebri odvzamemo podporno funkcijo – ni zgolj duhovitost ali kapriciozni manierizem, temveč signal drugačne drže do forme »stebere«. ²⁷ – Tu forma postane svoj *Ding an sich*: to je Johnson, produkt nemške filozofije devetnajstega stoletja, ki preigrava modernistično temo.

O JOHNSONU

Kdaj je že Goethe rekel, da je pilaster laž! Danes bi mu odgovorili – je, a kako očarljivo uporabna laž.

– Johnson, »Johnson«, 1961

Konec koncev ne gre ne za realnost stebrov ali kotov, temveč za metaforo stekla, ki nam da Johnsona o Johnsonu. Gre za transparentnost površine ali pa za odsev ozrcaljene globine, ki nam dopušča razumeti, da lahko razpoke v površini dokončno zapremo tako, da jih vse bolj oddaljimo. Ali vidimo transparentnost Heglovega idealizma ali pa »motnost« odbijajočega ogledala, ki nam govori nekaj o nas samih, medtem ko skriva nekaj o sebi?

Najprej sem zgodovinar, arhitekt pa le po naključju, zdi se mi, da ni form, ki bi se jih lahko oklenil, je pa zgodovina.

– Johnson, *Informal Talk at the Architectural Association*, London 1961

Johnson je najbolj moten, ko govori o sebi – zgodovinar govori o arhitektu, kritik recenzira svojo knjigo, arhitekt predstavlja svojo hišo. To je Johnson kot nadomestek, surogat za Johnsona.

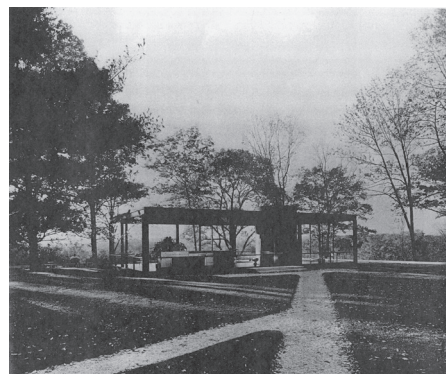
Trčimo ob kadenco, ki jo pogosto ponavlja, še posebej v prezentacijah za univerzitetno občinstvo, Johnson zasmehuje Johnsona, Johnson, zajedljiv na svoj račun. Na primer, na videz neškodljiv uvod v predavanje na Barnard College ²⁸ je ključ za razumevanje tistega, kar je na videz Johnsonova šala. Besede, na videz izbrane vsakdanje, so diabolna zrcala. Ne le, da zakrivajo njegove namere, razgaljajo in lomijo, prelamljajo njegovo občinstvo. Izžarevajo še drugo, mnogovrstno inverzijo. Besede in občinstvo: naprej: vera, nato: ironija in nejevera. To je očitno. Tretje ogledalo je bistveno. Predira lastno fasado. Gre za poskus, da bi sam lahko verjel, kar govori – da bi zadržal, zaustavil lastno nejevero. Za zadnji obrat besede poskušajo prikriti, zakriti krhkost Johnsonove lastne negotovosti o samem sebi in lastni umetnosti. Če lahko zavede nas ali pač ne – pa nikdar ne more povsem zavesti sebe samega. Sam živi zaklenjen v realnosti svojih del – razkrivajo mu, kar mu besede poskušajo skriti.

Kljub temu je za Johnsona tekst kritični instrument. Pisava distancira performerja od njegovega občinstva. Tekst prepoveduje občinstvu dostop do realnosti osebe, ki je za karakterjem, s katerim se sooča na odru. In še – tekst igralcu ne dovoli, da bi se (s)poznal. Distancira to, kar pove, od tega, kar je. Je zaradi njegovega središča, privatnega sebstva – do periferije odcepljanja, ki jo Johnson mora premakniti, da napravi svoje najbolj jedke, zajedljive prispevke. Tekst prinese ta generativni impulz.

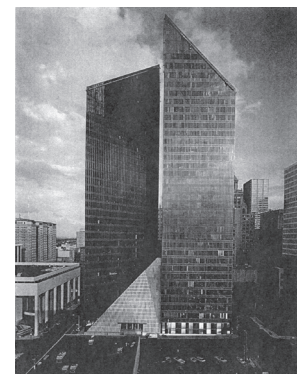
V Johnsonovi naravi je, da je vselej korak pred drugimi, ne glede na situacijo, medtem ko so ostali neuravnoteženi, izven ravnotežja. Njegova zmožnost, da razume in določi, kje to ravnotežje ob vsakem času je, Johnsonu omogoči, da se lahko odmakne od središča, da je na robu, in skoči na stran, znova k delikatni periferiji, ko se je center približal njegovi prejšnji poziciji. Ne gre zgolj za ideologijo antiideologa, morda še bolj ali še pomembneje, temperament in vpogled, ki ga dela nestrpnega za *status quo*. Njegov ikonoklazem ne korenini toliko v političnem, socialnem ali kakem posebnem estetskem verovanju, marveč edinole v »princu«; ta mu je inherenten – aristokrat, ki ne služi ne ideološkim ne zgodovinskim dogodkom.

Kako pogosto lahko nenaklonjenost in osebne preference do estetske forme vzpodbudijo nepomembni racionalistični kriticism – poskus, da bi osebni okus potrdili z generalizirano, posplošeno logiko.

– Johnson, »Correct and Magnificent Play«, 1953



Philip Johnson, *Steklena hiša* v New Canaanu, Connecticut, 1949. (Y. Futagawa)



P. Johnson, J. Burge, *Pennzoil Place*, Houston, Texas, 1976. (R. Payne)

Johnson se nikdar ne ujame v takšno osebno racionaliziranje. Vselej je stran od svojega centra. V svojih spisih se nikdar ne ujame v mrežo lastnih domislekov. Odpet je, skorajda oddaljen od sebe samega. Tako akutno ozaveščen glede svoje ločenosti od lastne osebe, da jo pogosto navaja pri drugih – »publicist Le Corbusier piše za arhitekta Le Corbusiera«. ²⁹ Morda morata biti ta dva Johnsona – eden kulturni kritik, drugi arhitekt – da lahko preživi. Morda je to janusna zmožnost, da lahko tako nezmotljivo zre kulturno krajino, kakor eksistira sleherni trenutek njenega bivanja.

Svoje hiše nimam toliko za dom (sicer zame to je) kot za očiščevališče idej, ki se lahko sčistijo pozneje, z delom zame ali za druge.

– Johnson, navedek iz knjige Seidena Rodmana, *Conversations with Artists*, 1957

Johnson je najtransparentnejši – lucidni ideolog – ko govori o lastni hiši. Seveda je leta 1950 njegova prezentacija *Steklene hiše* v New Canaanu v *Architectural Review* ³⁰ arhitektov način prezentiranja lastne arhitekture. Nenadoma je skromen, preprost, poveden. Očitno gre za model, ki ga je uporabil James Stirling [1926–1992] v svojem članku »Connexions«, ³¹ ki vsebuje paralelne slike historičnih prednikov in primerke lastnega dela. Medtem ko se za Stirlinga zdi, da ga zanima pripoznanje prednikov, Johnsona zanima nekaj nasprotnega: ustvarjanje patrimonija. Zdaj je Johnson – medtem ko sledi tem predhodnikom v času s svojo posebno (iz) rabo – ta, za katerega se zdi, da je on začetnik, originator njihove rabe. ³² Tu Johnson zgodovinar deluje, da bi resituiral, ponovno vzpostavil teme, kontinuirane v delu Johnsona arhitekta. Na primer, njegovo povezovanje idealne forme z intelektualno revolucijo poznega osemnajstega stoletja. Samega sebe postavi v linijo humanistične abstrakcije, v svoji skrbi za oster pristop k frontalizirani stavbi in igri asimetričnih kvadratov skuje eklektično unijo, ki njegovo delo postavlja še pred [kakega] predhodnika Schinklovega dela. Esej o *Stekleni hiši* je prvi primer, da Johnson govori resno, brez običajne samoponiževalne ironije, da govori neposredno o naravi *lastne* arhitekture.

V članku »Whence and Whither« ³³ še naprej razkriva svoje arhitekturno poreklo [*paternity*]. V smislu tipičnega običajnega ikonoklazma pravi, da arhitektura ni dizajniranje prostora, ampak prej organizacija procesije; eksistira v času. Če vzamemo ti dve temi, prostor in procesijo, kot »oklepaje« njegovih besed, potem lahko *Stekleno hišo* v New Canaanu in stolpnico *Pennzoil* v Houstonu gledamo

27 Prim. AB 215/216 (2018), 86–93.

28 Predavanje na Barnard College, Philip Johnson, »Style and the International Style«, 15. aprila 1955.

29 Johnson, »Correct and Magnificent Play« [1953].

30 Prim. Johnson, »House at New Canaan, Connecticut«. *Architectural Review* 108, no. 645 (sept. 1950), 152–159.

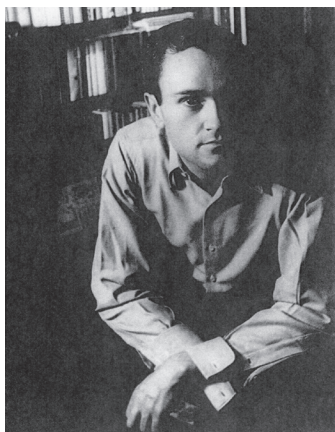
31 Prim. *Architectural Review*, September 1975.

32 To je podobno konceptu oddaljevanja [*swerving*], ki ga je oblikoval Harold Bloom v knjigi *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973, pozneje tudi Vincent Scully v svojem predavanju na univerzi Columbia: »Shingle Style Revisited«.

33 »Whence and Whither«, *Perspecta* 9/10 (1965); 167–178.

34 Johnson je to idejo prvič javno izrazil v tridelni televizijski seriji Rosamonde Bernier, CBS, *Camera Three*, leta 1976.

35 Johnson, »House at New Canaan, Connecticut«.



Philip Johnson, 1933. (C. v. Vechten)

kot dva pola njegovega dela. Oba dejansko zaposluje proces(ual)nost; prvega peščeva, drugega vznikova. Oba sta zastekljena volumna neprostora, prvi s transparentnim steklom, drugi z zatemnjenim steklom.

Od Partenona pa do Schinkla, Choisyja, Beaux-Arts so arhitekturo skrbeli koti, ne fronte; perspektiva, ne aksonometrični pogledi. Ko poveže poševni procesualni pristop s frontalno pojavo *Steklene hiše*, se Johnson spoprime z enim od klasičnih kanonov ortodoksnega modernizma Le Corbusiera in kubizma: v modernem kanonu mora biti fasada frontalna, prostor razplaten vertikalno in razumljen stereometrično; poudarek na periferiji. *Steklena hiša* plasti prostor horizontalno, njena koncepcija je diagonalna.

Glede na tradicijo sta tako *Pennzoil* in *Steklena hiša* aprostorska; zadnja je praznina, prvi trdo telo. Gre za pomanjkanje tradicionalnih energij pri obeh – napetosti, kompresije etc., ki označujejo arhitekturni prostor. Predstavljata konec in začetek moderne arhitekture. *Steklena hiša* je transparentna, prosojna, nosi metaforično podoben; *Pennzoil* je zatemnjen, moten, nemetaforičen, po strojni estetiki nepolemičen, pravzaprav nem, neizprosen objekt sam.

Linija jeklenega opaža *Steklene hiše* ruši princip ne-, aprostorskosti. Steklo pretvarja v membrano – vsebnik notranjega prostora, ne pa praznina. V nobenem od Johnsonovih spisov o tej hiši ne najdemo obravnave te precej pomembne,

krucialne in netipične arhitekturne geste, ki ga razlikuje, diferencira od Miesa van der Roheja, *Barcelonskega paviljona* in hiše *Farnsworth*.³⁴

Končno – ni v kontekstu njegovega patrimonija, da se moramo na koncu obrniti k sami Johnsonovi prezentaciji lastne hiše.³⁵ Zame je to v kontekstu nečesa neskončno globljega – članek in hiša fascinirata. Tu se tekst, stavba in oseba zlijejo, da bi razrešili paradoks. Zgodi se v običajnem Johnsonovem zajetju teksta, ki Johnsona in hišo enkrat za vselej postavi v nov kontekst.

Cilinder, narejen iz iste opeke kot ploskev, iz katere izvira, formira glavni motiv hiše, ki ni razvit iz Miesa, temveč iz požgane lesene vasi, ki sem jo nekoč videl, ostalo ni nič drugega kot temelji in zidani dimniki.

– Johnson, »House at New Canaan, Connecticut«, 1950

Kako naj interpretiramo tako metaforo? Kdo gradi hišo kot metaforično razvalino? Zakaj je požgana vas simbol lastne hiše? In še, da Johnson razkrije vir lastnega »imagizma« [imagery], se zdi najpovednejše od vsega: *Steklena hiša* je Johnsonov spomenik grozotam vojne. Obenem je razvalina in tudi idealen model perfektnejše družbe: ničnost stekla in celota abstraktne forme. Kako potentna bo ta podoba ostala potem, ko nas več ne bo, kot prikladen rekviem, za človeško življenje in njegovo kariero arhitekta! Ne poznam nobene druge arhitektove hiše, ki bi odgovorila na toliko vprašanj, imela tako simbiotično razmerje z osebo no uglašenostjo in ponovnim rojstvom, prerodom posameznika.

V bolj občem kontekstu *Steklena hiša* zame predoblikuje paralelno tesnobo povojne arhitekture. Ostaja zadnja čista forma, končna gesta vere v humanizem, ki so ga ponižali dogodki leta 1945. Istočasno vsebuje – v podobi ruševin – seme novega koncepta arhitekture, ki ji ne gre za ponovno ustoličenje antropocentričnega človeka, temveč kaže veliko bolj relativistično stanje, pariteto človeka in sveta objektov.

Uspešen spomenik, je Johnson rekel, naj bi participiral, se deležil preteklosti in časa, v katerem je zgrajen.

Steklena skrinja je morda sočasna, vendar nima zgodovine.

– Johnson, *Statement concerning the Franklin Delano Roosevelt Memorial*, 1962

Johnsonovi spisi, kot njegova *steklena skrinja*, posedujejo transparenco našega časa. Zgodovina bo morala razkriti njihovo nepresojnost.

NAPAČNO BRANJE PETRA EISENMANA*

Umetniško delo cilja na pretres človekovega udobnega ugodja. Hiša mora služiti udobju.

Umetniško delo je revolucionarno, hiša konservativna. Umetniško delo človeka potisne v smer novih poti in misli na prihodnost. Hiša misli na sedanost. Človek ljubi vse, kar je v službi njegovega udobja.

*Sovraži vse, kar ga želi odtrgati od zanesljive in gotove pozicije in ga obremenjuje. Torej ljubi hišo in sovraži umetnost.*³⁶

Adolf Loos

DISLOKACIJA IN METAFIZIKA ARHITEKTURE

Primarni cilj arhitekture naj bi bil, tradicionalno mišljeno, priskrbeti zavetje [*provision of shelter*]. Od najzgodnejših časov, dokaz zavetja, katere koli forme, je bil običajno kategoriziran tako. Človekovo prvo zavetje je bila jama. Obstajala je pred njim, ni bila oblikovana, dizajnirana, ni imela intrinzičnega kulturnega pomena. Bila je resnična v tem, da je varovala, podpirala, priskrbela dostop, obdajala; te aspekte realnega, ki mora kljubovati naravnim silam, kot sta vreme in gravitacija, lahko poimenujemo »fizika arhitekture« – izkušamo jih fizično. *Shelter*, zavetje/zatočišče lahko eksistira tudi v umu, kot ideja. Rečemo lahko, da je prva ideja ali princip arhitekture in kot taka osnovni del »metafizike arhitekture«. *Dislokacija* te metafizike se je zgodila, ko je jamski človek zapustil jamo in našel materiale – palice, slamo, kamne, blato – s katerimi gradimo. Kot je nekoč rekel Jeffrey Kipnis: »Jamski človek ni iskal jame z dvema spalnicama.«³⁷ Njegova panta je, da jamski človek *a priori* nikdar ni zasnoval ideje privatnosti – odkril jo je s svojim izkustvom možnosti, ki jih vsebujejo forme, ki jih je nastanil [*occupied*],

* V sedanjem kontekstu ima »misreading« trojni pomen. Prvič, če priznava nemožnost branja besedila glede avtorjeve intencije, ali natančneje: avtorjeva nemožnost, da zmore korektno prebrati, *read*, razbrati ali ponovno brati lastno delo. Kolikor ta knjiga [*Inside Out*] zadeva idejo arhitekture kot teksta, prav tako vsebuje proces »napačnega branja«. Drugič, »napačno branje« stavi na zadevo teksta kot dislokacije. Tretjič, postavlja zadevo resnice in zmote z ozirom na sleherni tekst. Ko možnost »korektnega« branja opustimo, moramo pretresti celoten nabor represij, ki jih uvede ideja »korektnosti«. Prim. »Misreading Peter Eisenman«, v: *Inside Out*, 208–225.

36 Adolf Loos, »Architecture«, v: *Architecture and Design 1890–1939*. Ur. Tim and Charlotte Benton w. Dennis Sharp. New York; Whitney Library of Design, 1975, 45. V izvirniku: »Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ. Das kunstwerk weist der menschheit neue wege und denkt an die zukunft. Das haus denkt an die gegenwart. Der mensch liebt alles, was seiner bequemlichkeit dient. Er haßt alles, was ihn aus seiner gewonnenen und gesicherten position reißen will und belästigt. Und so liebt er das haus und haßt die kunst.« Adolf Loos: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden – Erster Band*, hrsg. v. Franz Glück, Wien, München: Herold 1962, S. 302–318. (https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Loos_Sämtliche_Schriften.pdf/317). Prim. Zbornik *Oikos ...* Ljubljana : Univerzitetna konferenca ZSMS : Knjižnica revolucionarne teorije, 1988.

37 Jeffrey Kipnis, »Star Wars III: The Battle at the Center of the Universe«, v: *Investigations in Architecture / Eisenman Studios at the GSD: 1983–85*. Cambridge, Harvard Graduate School of Design, 1986, 46.