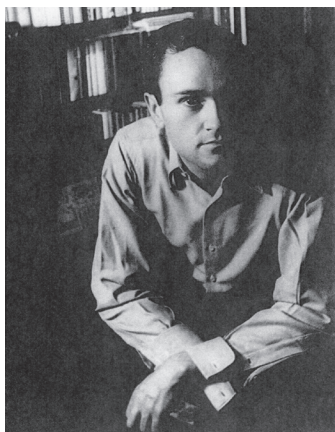




Philip Johnson, 1933. (C. v. Vechten)

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

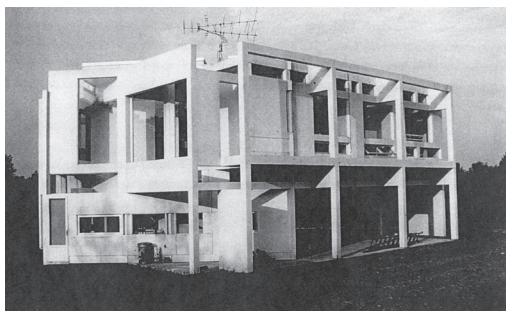
DISLOKACIJA IN METAFIZIKA ARHITEKTURE

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.



Hiša III, zakonca Miller, Lakeville, Connecticut, 1969-71.

in z materiali, ki jih je našel za gradnjo. Kipnis trdi, da vse institucije človekovega bivanja v svetu – od najbolj zasebnih do najbolj javnih – postanejo možnosti zaradi človekove okupiranosti s formo, in najvažnejše, z arhitekturno formo. V tem kontekstu arhitektura postane raziskovanje novih možnosti nastanljive forme. Inicialni akt arhitekture je torej akt dislokacije. In bistvo akta arhitekture je dislokacija vselej rekonstitutivne metafizike arhitekture.

Dejansko, zgodovino arhitekture je moč gledati kot kontinuirano ponovno branje in napačno branje metafizike arhitekture s sosedjem dislokacij in posledično institucionalizacijo sleherne dislokacije, ki s tem rekonstituira metafiziko. Torej, pridobljena [accrued] metafizika je na sleherni točki časa datum za dislokacijo. Npr. Albertijeva fasada katedrale sv. Andreja v Mantovi je povzročila poglobitveni premik v obstoječi metafiziki arhitekture z aplikacijo profanega – loka Septimusa Severusa, simbola človekove moči – v sveto – tipologijo fronte grškega templja – prvič je združila obe. Podobno je Palladio v svojih vilah dislociral obstoječo metafiziko, ko je uporabil klasično idejo javne stavbe in dobesedno ustvaril tip vile.*

Nedavno se je arhitektura umaknila od svojega projekta kreiranja novih možnosti forme, umaknila se je od dislokacije in se umestila v službo institucij, potemtaka v perpetuiranje sedanje metafizike arhitekture. Danes, ko se arhitekti lotevajo zasnove jedilnice – na primer – je to vselej z gledišča etabrirane institucije obeda – njegove zgodovine, socialne funkcije, priprave in strežbe hrane, odnosa prostora do dogodka obeda. Arhitekt običajno ravna kar se da pretkano in subtilno, da bi ustvaril prostor, v katerem lahko zacveti ta institucija, kakršna je. Osvečitev, material, forma, barva so postavljeni v službo etabrirane metafizike obeda. Kontrastno je bil v zasnovah *Hiše III* na primer, uporabljen alternativni proces ustvarjanja naseljive forme, proces, razvit posebej za to, da lahko delamo kolikor je mogoče osvobojeni funkcionalnih razmislekov. S tradicionalnega gledišča se kot rezultat tega procesa več stebrov »vsiljuje« in »moti« bivalne in prehranjevalne površine. Očitno »motnje« v *Hiši VI* ne bi mogle priti v območje obedovanja, če bi dizajnirali proces v službi institucije obeda. Ne glede na to, so te dislokacije, te »neprimerne forme« – če verjamemo stanovalcem hiše – resnično in nepričakovano spremenile izkušnjo obeda, kar je še pomembnejše. Proces načrtovanja te hiše, kakor tudi vsega arhitekturnega dela v tej knjigi [*Inside Out*], je nameraval akt arhitekture premakniti od ugodne relacije z metafiziko arhitekture, s tem da je ponovno aktiviral njeno zmožnost dislociranja, torej: razširiti iskanja možnosti forme, ki jo lahko naselimo. Kaj je ta »akt arhitekture«, kateri so njegovi elementi, pogoji, materiali, motivi? To so vprašanja, ki so vselej zadevala delo, ki ga predstavljam. Četudi so se drže in metode v času spremenile, je projekt te knjige vendarle ostal neomajen. Namreč, prevprašuje »akt arhitekture«. Lahko rečemo, vse delo tu vodi intencija definirati ta »akt arhitekture« kot dislokacijo in konsekvantno [kot] rekonstitucijo vselej nastajajoče [ever-accruing] metafizike arhitekture.

MODERNIZEM: INSTITUCIONALIZACIJA POD KRINKO DISLOKACIJE

Argumentiramo lahko, da je vsaka stilistična inovacija v arhitekturi vsaj do neke mere dislokacija v metafiziki arhitekture. Premike od renesanse k baroku, od baroka v rokoko, od rokoka v neoklasicizem lahko vidimo kot dislokacije. Res pa ta argument samoumevno predpostavlja zmoto, ki je uveljavila veliko moč nad ume-tnostjo in arhitekturo sploh, še posebej v devetnajstem stoletju – vera, da je, kar koli je novega, *nujno* dislokacija.³⁸ Četudi se res zdi, da je to, kar dislocira, novo, ta pretvorba ni nujna. Dejansko lahko popularnemu mnenju oporekamo – kar je [bilo] novega v moderni arhitekturi, ni nujno dislociranje, temveč je dejansko globoko konservativno. Modernizem, ki proklamira, da je funkcija bistvo/esenca arhi-

tekture, je obetal dvig klasične metafizike arhitekture v status naravnega prava. Medtem ko je modernizem res preobrnil mnogo pravil klasičnega dizajna, je to, kar je ponudil kot samoevidentno in apriorno bistvo arhitekture, jedro klasične institucionalizacije (pre)bivanja. In vendar, v držbi, v nastrojenosti do preteklega in napovedane intencije, da arhitekturo osvobodi bremena zgodovinskih navad, bi morda lahko korektno rekli, da je modernizem dislociral. Zagotovo, ob njegovem razvoju so bili njegovi zagovorniki strastno prepričani, da uveljavljajo termine in pogoje take dislokacije. Še več, zelo dobro so se zavedali fundamentalnih pogledov človekovega čuta za samega sebe in za relacije do sveta, ki sta se radikalno spreminjala. V tem kontekstu je modernizem zavzel status socialnega imperativa.

Aktivnost arhitekture je del tkanine človeških aktivnosti nasploh in poglobitve, glavne dislokacije, ne glede na njihovo poreklo, nujno valovijo skozi tkanje [fabric] kot celoto, vplivajo na vso človeško aktivnost. Sleherna velika dislokacija vzbuja premik centralnega principa, kar bi bolje označili kot dominantni vektor, ki vodi in determinira človekovo aktivnost.

Očitno modernistično dislokacijo je motivirala sprememba odnosa med človekom in njegovim svetom. Do nedavnega je triadna kozmologija boga, človeka in narave – za katero lahko rečemo, da karakterizira človeški koncept njegovega veselja – imela, v slehernem specifičnem trenutku, en dominantni vektor, usmerjen bodisi k bogu, človeku ali naravi. Več stoletij pred petnajstim stoletjem je bog dominiral kot mediator med naravo in človekom. Človek se je zgedoval po bogu pri razumevanju in identiteti; njegova arhitektura je zrcalila božjo nadvlado. V poznem štirinajstem stoletju začne človek, z naraščajočo samozavestjo, sam iskati svojo identiteto. Svoj fokus preusmeri k moči lastnega uma. Bog je premeščen [displaced], človek zavzame osrednjo, centralno pozicijo. Medtem ko je arhitektura teocentričnega sveta slavila boga, antropocentrični svet zdaj slavi človeka. Vertikalna danost – stena, ognjišče kot središče, dimnik kot hrbtnica – vse to je metafora človekove hrbtnice in vzravnane postave, arhitektura se je merila ob človekovih telesnih proporcijah, ne pa po transcendentni ideji perfekcije. Arhitektura postane antropomorfna.

To mimetično stanje (to je, arhitektura kot metaforična reprezentacija), ne glede na neprestane stilistične spremembe, je konstantno štiristo let. Konec devetnajstega stoletja, s prihodom masovne tehnologije in razvojem relativističnih znanosti o človeku – biologije, sociologije, psihologije in antropologije – človek ni več mogel vzdržati svojega antropocentričnega fokusa, svoje središčne pozicije in temu ustrezne »naravnosti« svojih socialnih organizacij ni več imel za dane. Soočeni s priznanjem te fundamentalno človeške potujitve, človekov smisel zaide v krizo. V teh okoliščinah se je dislokacija vseh njegovih aktivnosti zdela neizbežna. V uteho sta scientistična tehnologija in masovna produkcija na videz ponudili obljubo utopične prihodnosti. V arhitekturi so racionalistični in analitični redukcionizem, nujna socialna namembnost in strojna estetika stopili skupaj pod praporom modernizma z nedvomnim mandatom gradnje *novega sveta*.

Če pogledamo nazaj – neuspeh modernizma je lahko razumeti: doseči fundamentalno dislokacijo v arhitekturi, konsistentno z revolucijo človekovega (pre)bivanja. Nov dominantni vektor, znanost, skriva globoko in nerazrešljivo dihotomijo. Po eni strani s tehnologijo in socialnimi vedami obljublja realizacijo nečesa, kar je vselej bil sen, utopija dovršene, perfektne gotovosti. Po drugi, ob globljih implikacijah ravno tako anticipira takšno nemožnost doseganja te vizije in lastnega fatalnega antropocentrizma. Evforični modernizem, okužen s svojo vizijo preteklega, je ignoriral njegove posledice. Vizija modernizma je bila zgolj reafirmacija dolgo vzdrževane klasične teleologije. Radikalna in nujna dislokacija tiči v decentralizaciji teleologije. Ker modernizem, ki se je razglasil za poglobitveno dislokacijo v zgodovini arhitekture, lahko razumemo kot zakrito ponovno vsiljevanje institucij; [kot] represijo in obrambo zoper tesnobo negotovosti, s katero smo danes neizogibno soočeni.

Modernizem je bil dobro usmerjen na konfrontacijo s kontingentnostjo svoje vizije in konsekvantno jalovostjo svojega optimizma, ko je leta 1945 doživel poslednji udarec. Z znanstveno orkestrirano grozo Hirošime in zavestjo človeške brutalnosti holokavsta ni bilo več mogoče, da bi človek obdržal odnos s katero koli od dominantnih kozmologij preteklosti; svoje identitete ni več mogel izpeljevati iz verovanja v heroični namen in prihodnost. Preživetje je postalo njegova edina »heroična« možnost. Tehnocentrični model – pravzaprav zgolj krinka antropocentričnega

* Prim. AB 159/160 (2003), 58–62.

38 Prim. npr. Harold Rosenberg, *Tradition of the New*, New York, McGraw Hill, 1965. V dislokaciji je prezentna implicitna ideja ideološkega, tj. institucijskega, institucionalnega premika; [ki pa] ni nujno prezentna v menjavi stilov.

– je sesul celotno kozmološko matriko. Prvič v zgodovini se je človek soočil z nemožnim blaženjem svoje neposredne konfrontacije z eksistencialno tesnobo. Zdaj je človek v stanju *in extremis*. Ni več gotovo, ali bo njegovo življenje označeval kamen ali križ, potomstvo ali zgodovina. Te nekdanje nedotakljive kanone smrti so zdaj vrnili kontingenci negotove prihodnosti. Ta negotovost terja pretres simbolizma vseh markerjev identitete, ne zgolj ultimativnih, temveč tudi dnevnih institucij cerkve, šole, hiše. Od-, potujevalni vektor se giblje stran od središča, k človekovi volji, hotenju, in tega ne more zakriti nikakršen postmoderni umik v navidezne simbole benigne preteklosti. Tesnoba, ki jo nagovarja arhitektura te knjige [*Inside Out*] in kateri resolutno odgovarja, obstaja.

ZGODNJE HIŠE (I–VI): IDEJA AVTONOMNEGA OBJEKTA

Precej tokov v modernizmu je poudarjalo avtonomijo objekta, poskušali so ga abstrahirati od vseh zbranih pomenov, da bi ga znova »prenovili«. Pri nekaterih slikah, kipih, v poeziji, glasbi je bil produkt objekt, ki se je nanašal zgolj nase, svoje inherentne lastnosti in procese, ne na socialne kontekste. Imaginistična poezija, na primer, se je fokusirala na fizične kvalitete dela samega, raziskovala in poudarjala je slušne in vizualne lastnosti sveta. Pesnike je zanimala narava pesmi same, kot zbor objektnih besed v relaciji do drugih besed objektov; na jeziku je bil okus zvoka in v ušesu odmev – ne pa njegova zmožnost evociranja izkušnje z narativnimi lastnostmi – to je motiviralo njihovo delo.

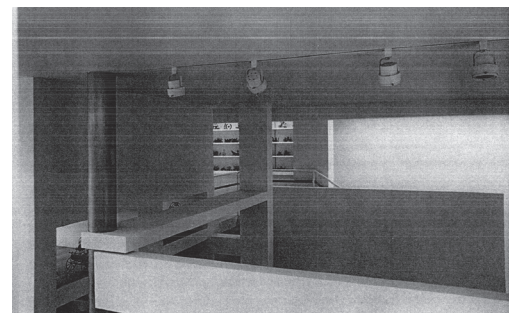
Goli, surovi materiali te discipline in proces ustvarjanja so torej postali fokus modernizma v umetnostih. Objekt ni več odvisen od historičnega antecedenca za svoj *raison d'être*, namesto tega je svoja, lastna zgodovina, spomin lastnega prihoda v bivanje, prebivanje na [osnovi] zmožnosti, da je zaradi [*about*] sebe.³⁹ V rokah abstraktnega ekspresionista, na primer, slika ni bila več akt v službi replikacije ali simulacije; bila je dejanje, akt v sebi, o stavi, o nanašanju barve na platno. Nastopi nova zavesti o razmerju med glasbo in čistim zvokom, kipom in snovjo, literaturo in informacijo. Kot je poudaril Paul Valéry [1871–1945], ko beremo jutranji časopis, preberemo pomen in časopis zavržemo, ignoriramo materiale in metode komunikacije – pisanje. Ko beremo poezijo, četudi iščemo pomen, se k pesmi vedno znova vračamo za izkušnjo užitka, ki ga najdemo v pisanju samem.⁴⁰ Razlika med poezijo in novinarstvom je, da v poeziji pisava/zapisano vztraja kot objekt v svojem prav še dolgo po tem, ko smo preudarili intendirani pomen. Poetično dejanje, ki rezonira in komunicira svoj pomen: akt poetičnega pisanja [*writing*: zapisa, zapisovanja].

Moderna arhitektura je prav tako težila – ob pomembnih primerih – k avtonomni konceptiji same sebe, še zlasti v svojih prizadevanjih, da bi se dokopala do arhitekturnega bistva, esence in zavrnila zbrani ornamentalizem in historicizem tradicije *Beaux-Arts*. Vendar, kakor smo obravnavali že prej, spodletelo ji je pri projektu osvoboditve, na kritičnem stičišču: ni zmogla pre vprašati zbranih tradicij institucij prebivanja.

Kot je znano, je modernizem v arhitekturi zbral, usmeril svojo pozornost na široke socialne teme – kot so masovna proizvodnja, stanovanja za množice, množični transport. V tem početju je bila moderna zavest jasno projicirana zunaj individualnega. Le redko je usmerila svojo pozornost na alienacijo individualnega, če temu rečemo tako, hišo. In tudi ko jo je, je to počela zgolj v zunanji estetiki. Moderne hiše, četudi so bile videti drugačne, so ignorirale osnovno spremembo, ki jo je spodbudila alienacija individualnega od družbe, in so sprejele, bolj ali manj brez vprašanj, institucionalne lastnosti individualnega prebivanja, ki so se v zahodnem humanizmu razvijale več kot štiristo let.

Hiše so s tem predlagale obrat [*converse*] dozdevnih socialnih projektov modernizma. Z moderno alienacijo so se poskušale spopasti z zunanjim obratom zaupanja zgodnjega modernizma navznoter – k individuumu in njegovi hiši – zadnjemu zatočišču individualnega, razen telesa in duha. Četudi so se pojavile iz diskurza, ki ga je informiral modernizem, so se ideološko oddaljile od njegovih preokupacij s spremembami glede okoliščin in življenjskih razmer. Diskurz so obrnile k sebi in so potemtakem začele projekt modernizma znova. Tako so idejo avtonomije uporabile kot poskus dislokacije metafizike arhitekture.

Te hiše zato poskušajo imeti bolj malo opraviti s tradicionalno in obstoječo metafizično hišo, fizično in psihološko gratifikacijo, povezano s tradicionalno formo hiše, s tem, kar Gaston Bachelard [1884–1962] imenuje »bistvo, esenca predstave doma«,⁴¹ njegovega simboličnega zajetja, obdajanja. Hiše poskušajo, ravno nasprotno, dislocirati hišo od tolažilne metafizike in simbolizma zavetja, da bi sprožile iskanje možnosti prebivanja, ki jih je ta metafizika morda zadušila. Hiša je morda kdaj



Hiša I, z. Barenholtz, Princeton, New Jersey, 1967-68.

bila pravi *locus* in simbol vzgajajočega zavetja, vendar pa se morata v svetu neuteljšljive tesnobe pomen in forma zavetja predruščiti. Če to povemo drugače, če mora danes hiša še vedno varovati, ni potrebe, da bi simbolizirala in romantizirala funkcijo varovanja, nasprotno – takšni simboli so danes brez pomena, so zgolj nostalgичni. Ob zavedanju začetnih naporov modernizma se hiše lotevajo novega projekta avtonomije, v tem smislu, da prvič povzamejo in dislocirajo tradicionalno simboliko modernizma. Projekt je imel dva dela: prvič, iskanje načina, da elementi arhitekture – stena, tram, steber – postanejo samoreferentni, samonanašajoči se; in drugič, razvoj procesa tistega, kar bi lahko proizvedlo to samoreferenčnost, brez nanašanja na formalne konvencije modernizma. Ti elementi so bili: prostostoječi steber in *free plan* Le Corbusiera. Rezultat je poskus, da bi hišo osvobodili nabranega pomena, bodisi tradicionalnega ali modernega. Ko konvencije in zunanje reference ogolimo od objekta, je edini referent, ki preostane, objekt sam. Vsi ti zunanji pomeni, kot so: steber kot nadomestek, surrogat človeškega telesa, okna in vrata, orientirana v razmerju do človekove vertikalnosti, sobe, odmerjene po njegovi velikosti, principi razporejanja in načrti, usklajeni s klasičnimi hierarhijami – vse to, kar so sicer pretresali v delu modernizma – vse to smo odložili, suspendirali, postavili na stran.

Ko smo to storili, se je začetna hipoteza pojavila kot gibalo dela. Predpostavili smo, ne pa artikulirali, da za arhitekturo, za razliko od golih stavb, to, da eksistira, prezenca vrat, oken, sten etc., ni dovolj, ne zadošča. Vse zgradbe morajo podpirati, varovati, sklepati, dovoljevati pristop. Torej, če naj bi arhitekturo razlikovali od grajenja, mora priti do akta intencije. Forma mora izpričevati, obeleževati intencijo, ki je *arhitekturna*. Torej je na najosnovnejši ravni distinkcija med gradnjo in arhitekturo odvisna od prezenze poznejšega »obeležja arhitekture«.⁴²

Hiše so torej začele s poskusom, da bi identificirali arhitekturno obeležje.⁴³ V arhitekturi ni neposredne analogije z znakom v govorici – arhitektura nima znamenj, ki bi nadomeščala ideje objektov v neposredni korespondenci. Elementi, kot so vrata, okna, stebri, stene, niso zgolj znamenja, temveč tudi funkcionalni objekti v svoji lastni upravičenosti. Akt odpiranja vrat se ne navezuje nujno na kakršno koli interakcijo z znamenjem vrat; vsebuje lahko zgolj sama vrata kot pragmatični instrument vstopa. Četudi so vrata kompleksno znamenje, saj so enkrat objekt, signal za vstop, bazični, osnovni vstop. Skorajda vsi arhitekturni elementi (s)padajo v to kompleksno kategorijo obeležja.

Arhitektura torej simultano vsebuje obeleževanje, signifikacijo, funkcijo in objektnost. S signifikacijo in funkcijo, ne pa tudi z objektnostjo – lahko manipuliramo. Objektnost, na drugi strani, lastnina fizične prezenze neke entitete, je nezvedljiva,

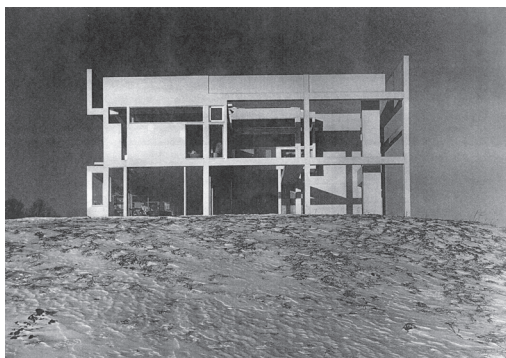
39 Prim. Clement Greensburg, »The New Sculpture«, v: *Art and Culture*, Boston: Beacon Press 1965, 139–145.

40 Paul Valéry pretresa to idejo o »L'nifini esthétique« v: *Pièces sur l'art*. Paris, Edition Galimard, 1934, 201–205.

41 »[T]he essence of the notion of home«, Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, prev. Maria Jola, Boston, Beacon Press, 1969, 5.

42 »[S]ign of architecture«.

43 »[A]n architectural sign«. V času snovanja teh hiš smo mislili, da obstajata dve vrsti arhitekturnih obeležij – intrinzična in ekstrinzična. »Intrinzično obeležje« naj se ne bi nanašalo zgolj nase, ampak tudi na svoje stanje notraj univerzuma arhitekture. Je v internem dialogu z lastno teologijo. »Intrinzično obeležje« se morda lahko nanaša na stanje globine za razliko od ploskosti, ravnina, ki napotuje na volumen kot nasproten dvodimenzionalnosti. »Ekstrinzično obeležje« nagovarja pogoje zunaj internega dialoga – morda gre za lok, ki loči javni prostor od zasebnega. Gre za sveto in profano, toploto, hlad, monumentalnost, javno in zasebno. Intrinzično definirajo tranzicija, kontinuiteta, diferenciacija. Hiše se ukvarjajo z idejo intrinzičnega obeležja.



Hiša II, z. Falk, Hardwick, Vermont, 1969-70. (N. McGrath)

ne-, ireduktibilna. Predlagali smo, da bi lahko destilirali, izpeljali arhitekturno obeležje tako, da bi reducirali ali ogolili pomen in funkcijo arhitekturnega objekta. To je bil projekt *Hiše I*.

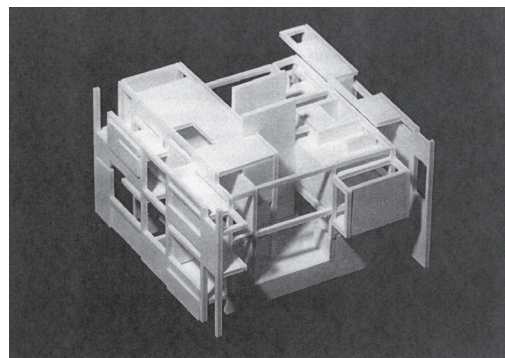
Na primer, ko vstopimo v *Hišo I*, smo soočeni s dvema paralelnima nosilcema, obešenima horizontalno. En nosilec se pojavi iz stene, drugi od spodaj, izpod reže stekla; vsak se zaključi s stebrom. Jasno je, da nobeden od njiju nima, ne opravlja strukturne funkcije. Dejansko, iz vitkosti sklepnih vezi stebrov je jasno, da steber in nosilec komaj podpirata *sama sebe*, skoraj nič drugega. Stebri in tramovi nimajo nič s strukturo stavbe. Postavljajo vprašanje: kaj če jih ne bi bilo? Kot taki zgolj signifikirajo, obeležujejo, so obeležja arhitekture.

Medtem ko smo v *Hiši I* poskušali oblikovati obeležje z *reduciranjem* očitne strukture od nestrukturnih elementov, je v *Hiši II* podobna intencija izoblikovala formo s pretiravanjem strukture z eksplicitno nefunkcionalno redundanco, odvečnostjo. Hiša ima dva podporna sistema, stebnega in stenskega, vsak povsem zadošča strukturnim zahtevam. Očitno nadstrukturiranje je ustvarilo intrinzično dvoumnost: (1) ali vsak sistem deloma podpira hišo; (2) oba sistema neodvisno podpirala hišo v celoti; ali (3): en sistem je obeležje podpore. Arhitekturno obeležje je nastalo v tej redundanci: funkcija vsakega sistema je bila to, da obeležuje po-, umanjkanje svoje funkcije.⁴⁴

Iskanje arhitekturnega obeležja je bilo komaj prvi del dvodelnega projekta. Da bi dosegli povsem avtonomni arhitekturni objekt, je bilo nujno odstraniti oblikovalca, dizajnerja z njegovimi inherentnimi kulturnimi predsodki, – s pozicije avtoritete v procesu oblikovanja. Rezultati tako moderne kot postmoderne arhitekture, četudi sta si med seboj stilistično različni in se razlikujeta tudi od klasične arhitekture, vseeno manifestirajo sklop kulturno pred-, vnaprej determiniranih idealov, ki rezidirajo v umu arhitekta. Na primer, formalistična tradicija trdi, da sleherna odprtina v steni niso nujno vrata: vrata morajo imeti konceptualno identiteto znotraj celote in morajo biti locirana na posebnem mestu, ki ga določa poseben odnos elementov. Za to lokacijo velja, da je »naravna« lokacija, in znotraj take ideologije jo »(raz)beremo« na fasadi, ko sledimo formalističnim namigom, ki nakazujejo formo, obliko in lokacijo vhoda: višina tal, sitem pregraj etc. Torej, ne glede na poveljevano »originalnost«, je proces oblikovanja znotraj take tradicije pravzaprav zadeva prilagajanja objekta, natančneje rečeno pred-, vnaprej zasnovani, kulturno oblikovani/izoblikovani ideal.

Po drugi strani pa je avtonomija odvisna od distanciranja – tako arhitekta od procesa oblikovanja kot objekta od tradicionalne zgodovine. Lastna zgodovina objekta, ki jo generira ponotranjeni proces oblikovanja, premešča, dislocira tradicionalno zgodovino arhitekturnega objekta. Torej: samoustvarjajoči, transformativni proces oblikovanja, dizajniranja, ki nujno oddalji – tako arhitekta kot arhitekturni objekt – s tem ko ignorira kulturne konvencije – kar smo poskušali uvesti v zgodnjih hišah. Ideja samogeneriranja je bila že zasnovana tema modernizma, četudi v obliki zgodovinske in teleološke geneze bistvenih objektov. Že intrinzični do zgodovine in teleologije so kulturni sedimenti pretekle zgodovine in teologije, t. i. metafizike arhitekture. Tehnocentrični motiv je v objekt vstopil od zunaj, ni bil inherenten v generativnem procesu.

Nasprotno: transformativne metode, ki smo jih uporabili v *Hiši IV*, so bile konstruirane specifično tako, da so pretežno samorazvijajoče se in torej kolikor je mogoče proste zunanje determiniranih motivov. Osnovali smo »logično formulo«, torej postopni proceduralni model. Začrtali smo osnovne elemente, kot so črta, ravnina, volumen – rezultirali so v objekt, za katerega se zdi, da se »oblikuje, dizajnira sam«. Ali bo rezultat arhitektura ali pa bo imel »arhitekturne prvine« – kot so tloris ali fasada itd., to ni bil pomislek procesa ali kriterij za evaluacijo. V



Hiša IV, Falls Village, Connecticut, 1971, model.

tem smislu problem za arhitekta ni bil dizajnirati objekt, ampak poiskati in ustanoviti transformativni program, prost tradicionalnih avtoritativnih omejitev.

Kot smo rekli: tak proces je nameraval ekstrahirati objekt iz zgodovine arhitekturnega objekta, tudi iz kulturne predispozicije, tako da mu je dal lastno zgodovino prihajanja v bivanje. Upali smo, da bo rezultat avtonomna arhitektura, ne pa arhitektura, ki je poslušna tradicionalno dominantnim vektorjem človeka.

Ta arhitekturna bi nujno kreirala tesnobo in distanco, saj ne bi bila več pod človekovim nadzorom. Človek in objekt bi bila neodvisna, razmerje med njima bi bilo treba izdelati znova. Izrazili pa naj bi stanje *in extremis*, stanje, v katerem človek zdaj živi, istočasno pa naj bi prišlo do *genuine* arhitekturne dislokacije, ki stremi k neizkoriščenim možnostim naseljive forme.

Uporaba neavtorskega transformativnega procesa in prizadevanje, napor destilirati arhitekturno obeležje, nista ločeni podjetji; eno je oblikovalo in motiviralo drugo. Na primer, ob začetnih naporih pri rabi transformativnih operacij v *Hiši I*, *Hiši II* in *Hiši III* je postalo jasno, da je razpon relacije med človekom in hišo institucionalizirani signifikant; specifičnost velikosti [*scale specificity*], zanašanje na to, da človekove dimenzije vladajo objektu, je bila konvencija, ki jo je modernizem ohranil iz klasične tradicije.

Torej, če bi bil cilj avtonomni objekt, je bila pomembna specifičnost, specifikacija velikosti – zato moramo vprašati: bi bilo mogoče kreirati stanje nespecifične razsežnosti [*scale nonspecificity*]? Vprašanje smo pretresali v *Hiši I* in *Hiši II* – igrali smo se z idejo modela zoper idejo realnosti. Ta ideja se do neke mere nanaša na način, kako moderni kip obravnava kip tradicionalne velikosti. Zgodovinsko so konvencije o konjeniškem kipu, na primer, narekovale, da objekt, manjši od naravne velikosti, razumemo kot maketo: če je bil objekt v naravni velikosti ali večji, so ga videli kot »realni« kip. Velikost [*scale*] torej neposredno ločuje med percepcijo dela kot makete ali kipa; pomeni velikosti, objekta, modela so fiksni in odločilni. Dislokacija, ki jo je doseglo izbrano moderno abstraktno kiparstvo, je, da je velikost vrnjena v nedoločljivost s pomočjo eliminacije referenta.

Pri prvih dveh hišah smo nespecificirano velikost dosegli z uporabo konvencij arhitekturnega modela na samem objektu. Hiši sta bili videti in sta bili konstruirani kot modela. Zgrajeni sta bili iz lepljenih plošč, furnirja in barve, bili sta brez tradicionalnih detajlov, kot so strešna okna, frčade, nadstreški, kar običajno povezujemo z »dejansko«, »aktualno« hišo. Če bi ju gledali brez zunanjega, glede na velikost specifičnega referenta, bi ju zlahka imeli za modela kot megastrukturi. Od začetka serije hiš je bila izrecna raziskava takega objekta percepcije kot intrinzičnega aspekta človekovega odnosa do arhitekturnega dela kot integralnega dela projekta pozicioniranja arhitekture kot obeležja/avtonomnega objekta. *Hiša III* je razširila to vprašanje na razmislek o percepciji hierarhije v objektu. To je pomembno in se razlikuje od dela pri prvih dveh hišah s tem – ne glede na percepcijo specifičnih elementov ali funkcij – da je percepcija hierarhije bistveno estetska percepcija, to je percepcija povečane/nastale vrednosti objekta, generira jo odnos med drugimi komponentami objekta. *Hiša III* je bila potemtakem

44 Kakor smo že namignili, koncept »obeležja«, ki ga tu uporabljamo, ne vsebuje reference, ki bi jo zlahka identificirali. Tem obeleževalcem smo se ognili, saj vodijo nazaj k narativu arhitekturne zgodovine, to je proč od objekta kot teksta. Na primer, ko so elementu, kot je lok, odvzeli funkcijo nosilca bremena in tradicionalne materialnosti, ne le, da je s tem vrednostno manj opredeljen, temveč – še prej postane retorična arhitekturna figura, historična referenca, ki evocira nostalgijo originalnega loka. Kljub temu ne nagovarja problema dislokacije. V sedanjem odmiku od moderne krize niso le zapustili elementa običajne logike, temveč nemožnost rešitve prekrije retorična nostalgija.



Hiša VI, S.R. Frank, Cornwall, Connecticut, 1972-76.

predhodnica – priznam, takrat ni bila realizirana v teh pogojih – projektov, ki so sledili in ki objekt motrijo kot *tekst* – tema, ki jo bomo obravnavali kasneje. Dejansko se je ta prvi fokus na strukturo razmerja, ki definira objekte, izkazal za izhodišče za kasnejše raziskave bolj strnjene in daljnosežnega arhitekturnega stanja, stanja branja teksta.

Četudi specifični formalni stili pridejo in gredo, je arhitekturno estetiko kljub temu vselej obvladovala percepcija hierarhije, to je identificiranja in rangiranja primarnega, sekundarnega, terciarnega v pogojih objekta, na osnovi arbitrarnih, a uveljavljenih pravil. Na primer: v klasični hierarhiji se volumen pojavlja kot primarni in najpomembnejši sistem konfiguracije, stebri in stene kot sekundarni, predrtja, kot so vrata in okna, pa so terciarni [sistem]. V drugi klasični hierarhiji strnjeno telo [*solid*] dobi večji pomen od praznega, kakor lik dobiva prednost pred osnovo. Da bi dislocirali takšne konvencije branja, smo se trudili, da bi v *Hiši III* vsem elementom konfiguracije – se pravi strnjenemu, prazninam, stebrom, stenam – podelili enako vrednost. To strategijo smo izvršili v načrtu in elevaciji, saj konvencionalni hierarhični sistem prevlada/prekaša oba aspekta.

Eksperimenti *Hiše III* so kmalu privedli do spoznanja, da je arhitektura prežeta z množstvom hierarhij, tako eksplicitnih kot skritih. V *Hiši IV* – poleg raziskave o avtonomnem procesu – izzivu hierarhični naravi sistema konfiguracije, do nekakšnega dialektičnega odnosa v arhitekturni formi, še zlasti implicitni hierarhiji »preferiranega partnerja« v dialektičnih parih. Frontalno/stransko je ena od takih dialektik, frontalnost kot preferirani pogled modernizma. V *Hiši IV* je bil stranski pogled izenačen s pomembnostjo frontalnega. Podobnost, če vzamemo drugo dialektiko, to, kar zaznamo simultano, smo izenačili s sekvenčno percipiranim.

Hiša VI eksplicitno nagovarja cel diapazon skritih, vendar z vrednostjo/vrednostno opredeljenih objektih pogojev, med njimi: prioriteta produkta nad procesom in evklidski način percepcije pred drugo mogočo intrinzično geometrijo. *Hiša VI*, na primer, eksistira tako kot objekt in tudi kot nekakšna cinematska manifestacija procesa transformacije, z okviri, ki prihajajo od ideje, da lahko znotraj te hiše neodvisno percipiramo film. Četudi objekt ni postal le končni rezultat lastne generativne zgodovine, marveč je zadržal svojo zgodovino, služi kot celotna zabeležba, proces in produkt nezamenljivega začetka.

Iz dela pri *Hiši VI* je nastalo drugo spoznanje v odnosu do vprašanja hierarhije, to je, da se premakne vprašanje percepcije objekta še naprej, v smeri večjega vprašanja branja teksta. Ugotovili smo, da sta percepcija (senzibilnost) in koncepcija (inteligibilno), kako vidimo objekt in kako ga interpretiramo, dve (raz)ločeni razmerji med človekom in objektom, ki sta bili v arhitekturi vselej združeni, zlit. Tako smo v *Hiši VI* poskušali kreirati perceptivni sistem, ki bi bil dislociran in bi operiral ločeno od [tega] konceptualnega sistema.

Prostor percepcije v *Hiši VI* je konvencionalen, »evklidski«, orientiran frontalno. Vendar pa gre za neasimilirane idiosinkrazije v hiši – ni kompozicijskih uniformnosti ali proporcionalnih kongruenc, umanjkanje dinamične uravnoteženosti

itd. – ki se upira konvencionalni percepcijski relaciji. Te »neasimilabilne idiosinkrazije« so obeležje drugega geometričnega reda – topološkega – ki operira na konceptualni ravni. V tem redu, razporedu, smo jih gledali kot idiosinkrazije, ki se logično umestijo.⁴⁵

Če gledam nazaj, je bila *Hiša VI* točka preloma. Pozneje je bilo treba ponovno premisliti in celo opustiti nekaj najbolj fundamentalnih principov, ki so motivirali prejšnje delo, da bi lahko nadaljevali iskanje dislociranega teksta. *Hiša VI* je dosegla sintezo med izolacijo arhitekturnega obeležja in generiranjem avtonomnega objekta. Četudi je hiša vsebovala veliko provokativnih in dislokacijskih zanimivosti, to je, če gledamo nazaj na prejšnje hiše in gledamo na kritiko teh hiš, ki jih esej vsebuje. *Hiša VI* je bila vendarle odvisna od nekaterih tem zgodnjega dela – iskanje *bistva*, *esence* obeležja, transformacija forme, da bi proizvedla *avtonomijo* in tako naprej – za kar smo kasneje videli, da temelji na isti antropocentrični metafiziki, za katero smo se trudili, da bi jo izpodbili. Iskanje bistva in avtonomije ni bilo nič drugega kot iskanje ultimativnega *centra* in *resnice*, torej nasprotujoče naporu, da bi arhitekturo dislocirali od njenega metafizičnega centra.

Ironično, hiše so prav zato znova uvedle veliko tega, kar so poskušale dislocirati – namreč, iskanje centra, inherentnega arhitekturnemu historičnemu antropocentризmu, dejansko torej iskanje bistva, naznačeno v tradicionalnem sledenju poreklu, izvoru in resnici. Zdelo se je, da te hiše generira neuklonljiva logika, razložena, kakor so, z diagramatsko izdelavo, iz katere bi lahko izšlo neskončno variacij njihove logike. Dejansko so bile te procedure potisnjene do svojih logičnih in analitičnih meja, iluzija neomejene variacije se je sesula v zamejitev, restrikcijo vokabularja, nujno bi prišlo do ultimativnega konca. Kakor če bi roman želel poustvariti vse druge romane, ta vrsta produkcije razkrinka popolno nemožnost lastnega projekta.

Bistvo problema je v propoziciji *avtonomije*, ki je v zgodnjih hišah delovala kot cilj, *a priori* in nekritično. Gledano nazaj, avtonomija, to je stanje, v katerem arhitekturni pomen obstaja zgolj v objektu in zaradi sebe, lahko imamo za koncept, ki participira prav na tej metafiziki, ki jo moramo dislocirati.

Iskanje »arhitekture na sebi« lahko identificiramo, prepoznamo kot preostanek nekritične vere v ultimativno avtoriteto vednosti, človeške vednosti kot dominantnega vektorja.

Da ni izvora, da ni »arhitekture na sebi«, da ni avtonomne, popolnoma definirane arhitekture, kaže na možnost arhitekture kot odprte zmožnosti dislokacije, za nove možnosti pomena. Poskus z avtonomijo je bil sen iluzorne prezenze, zanikanje absence, »drugega«. Če bi bila avtonomija mogoča, ne bi bilo razloga, da bi se tega procesa sploh lotili. Intencija transformacijskega procesa, da kaj preberemo, razberemo, tega ne moremo napovedovati že od začetka, to pa arhitekturi omogoča, da se giblje zunaj tradicionalne metafizike, danes pa ostaja kot motiv dela. Vendar, originalni cilj *avtonomije*, nekdanji izvor transformacijskih strategij dizajna, danes ni tak, da bi ga lahko zadržali.

Raje kot da bi videli transformacije kot logični proces odkrivanja, jih lahko vidimo kot proces invencije, fikcije, ki jih konstituira poskus dislociranja dela tradicije prezenze v sedanjosti arhitekturnega objekta. Absenca, odsotnost, kot aspekt teksta, je odprla možnost dejanske dislokacije arhitekturnih konvencij, medtem ko ostajajo znotraj metafizičnega diskurza arhitekture. To je bila ideja, ki je progresivno podkrepila avtonomijo v delu po *Hiši VI*.

Ne gre zanikati vrednosti zgodnjih prizadevanj, saj so pripeljala do drugačne, drugovrstne koncepcije. Četudi se ideje v teh hišah nadaljujejo in oblikujejo sedanje delo, je njihova implementacija zdaj povsem drugačna. Sedanje delo ima drugačno vrsto logične strukture, tekstno, tekstualno logiko, vzpodbujeno od zunaj, izven neposrednega arhitekturnega objekta, tudi kot inseparatnega, neločljivega od njega. Raje kot da bi iskali hermetično logiko in avtonomno operacijo, ki bi pripeljala do logičnega zaključka, delo zdaj sledi aktu dislokacije na bolj odprt način. Zgodnje hiše so bile [nekakšne] kadence, pokazale so tehnično in improvizatorno virtuoznost, morda jim je manjkala splošna koncepcija koncerta. Obenem pa novih del brez teh kadenc ne bi komponirali.

45 Evklidski prostor razumemo kot prostor metrične proporcionalnosti. Implicira rigidnost strukture. Topološki prostor razumemo kot prostor razmerja/odnosa – prej kot razdalje med elementi, je tudi fleksibilnejši. V topološki geometriji sta bila velikost in distanca elementov od nevtralne točke (isti srednje-vertikalni horizontalni datum) ta, ki določata relacijo in »simetrije«. V topološki koncepciji ni bilo pomembno, da so se proporcije ustrežajočih form razlikovale; pomembno je bilo, da so njihovi fiksirani preseki na eni površini ustrezali preseku točk, fiksiranih na podobni, vendar invertirni površini na nasprotni strani hiše. Za natančnejši pretres te tematike glej neobjavljeni rokopis »Hiša VI«.

PREZENCA IN PARADOKS ARHITEKTURE

Esej se je začel s pripombo, da je arhitektura intrinzično vezana na fundamentalno potrebo po zavetju. Zavetje ima fizične in metafizične implikacije. Fizični aspekt zahteva, da naj bi arhitekturo konstruirali, da je materialna realnost. To neizogibno situira arhitekturo kot stanje prezenze. Kakor zavetje eksistira v pameti kot ideja, je v metafizičnem stanju arhitekture konceptualna refleksija fizične prezenze »absenca« v materialnem smislu. Iz te perspektive lahko to, kar smo prej opisovali kot tradicionalno arhitekturno zgodovino, utemeljeno na dominantnih vektorjih resnice, uzremo kot ideološko prizadevanje zastreti arhitekturo, njeno intrinzično odsotnost, s poudarjanjem njene fizike. Lahko bi rekli, da je to zastiranje obeležje vztrajnosti antropocentrizma, ki še onstran svoje krize privilegira prezenco in osredinjenost.

Prav zato, ker zavetje vselej manifestira prezenco v konstrukciji, se nagiba k stabiliziranju in ko to počne, se predaja institucionalizaciji. Vsak akt gradnje bo nujno akt prezentiranja [*presencing*: uprisotenja, unavzočenja]. Kakor sem povedal prej, konceptualni akt arhitekture je kritika, transformacija, kreacija institucij. Kljub temu lahko, paradokсно, arhitekturo preučujemo – [kot] nasprotno od gradnje – njene institucionalizirajoče prezenze. Kot taka arhitektura ne more biti izločena, izvzeta od tega, da se kontinuirano distancira od sebe, od lastnih meja; vselej je v procesu nastajanja, postajanja, spreminjanja, medtem ko torej vselej ustanavlja, institucionalizira. Ima potencial, da je lahko simultano kreacija in kritika institucij, ki jih gradi. To je tisto, kar lahko opredelimo kot izziv dislokacije za arhitekta in za arhitekturo.

Kot sleherna dislokacija prezenze potemtakem zahteva, terja – do neke mere – njeno reafirmacijo, torej, da katere koli aktivnosti, ki bi povsem opustila pogoje tako metafizike kot fizike, ne mešamo v aktivnost dislokacije, marveč destrukcije. Dislokacijo omogoča zgolj igra odsotnosti zoper prisotnost, absence zoper prezenco, z delom in znotraj kontradiktornih pogojev diskurza. To stanje je še posebej značilno v arhitekturi v nasprotju z, na primer, diskusijami v filozofiji, saj lahko v filozofiji prezenco materiala, jezika, razblinimo v znake, ki jih karakterizira njihova transparenca, način absence v jeziku. Zaradi neizogibnega imperativa prezenze v arhitekturi, [arhitektura] tvega vstop v stabilizirajočo metafiziko, kjer, na primer, velikost in forma klonita, popustita pred avtoritativnim centrom, središčem. Arhitektura je aktivnost, skrajno rezistentna za dislokacijo in decentralizacijo. To je paradoks arhitekture.

TEKST KOT DISLOKACIJA

Tudi če sleherna arhitektura daje zavetje, funkcionira in spreminja estetski pomen, mora arhitektura, ki dislocira, v boj zoper slavljenje, ali simboliziranje teh aktivnosti; mora dislocirati lastni pomen. Dislociranje vključuje premik, ne pa brisanje meja pomena, in kolikor pomen nujno implicira odsotnost, absenco, z odsotnim referentom, potem mora biti dislociranje arhitekture prezenca in absenca obenem.

Ponovni vznik absence, ki jo v sebi implicira ali vsebuje prezenca, lahko imenujemo dislociranje teksta arhitekture. Konvencionalna arhitektura potlači absenco s tem, ko kreira zgodbe absolutne prezenze s potlačenjem intrinzične absence arhitekture, četudi izkušnjo arhitekture centrira v objekt. Centriranje moči konven-

cionalnega arhitekturnega teksta potlači nerazrešljivi paradoks, ki eksistira med fiziko in metafiziko arhitekture. Vsekakor pa, kolikor za pogoj tekstualnosti lahko rečemo, da sprejema prezenco absence, ideja arhitekturnega dela ostaja njen potencial za decentriranje, kolikor že tradicija želi to zatreti. Šele takrat, ko arhitekturni tekst dislocira to represijo, je sposoben ponovno aktivirati neskončno nostalgijo za avro in avtoriteto tradicionalne prezenze in začne raziskovati lastne možnosti dispozicije.⁴⁶

V jeziku: znamenja, znaki niso objekti, temveč indikacije absence objekta. Drugače od jezika je arhitektura tako objekt, prezenca, kot obeležje, absenca. Glede na to stanje lahko identificiramo tri velike karakteristike dislokacije arhitekturnega teksta; izmikanje poreklu, izmikanje reifikaciji funkcionalnega objekta; izmikanje specifičnosti s spoštovanjem velikosti, prostora, časa.

Sedanje delo pripoznava, da arhitekture ni moč destilirati v esenco; prizadevanje, da bi to storili, je zgolj manifestacija želje po poreklu. Prav tako se pomiri s kompleksnejšim sklopom relacij, ki zadeva dislokacijo in centriranje, zadeva »imperativ prezenze«, ki v arhitekturi operira z unikatno močjo.

To delo se odmika od okupiranosti z objektom kot idealno esenco, z objektom, za katerega se zdi, da temelji na resnici v njeni metaforični reprezentaciji, k objektu kot dislociranemu tekstu, to je, k vključevanju fikcije in zmote. Medtem ko zgodnje hiše niso bile sposobne pripoznati objekta kot fizične izkušnje, imele so ga zgolj za izvir informacije, je zdaj objekt simultana prezenca in absenca; svojo pozornost bolj usmerja k lastnemu pogoju bivanja. Kot vsak tekst vsebuje tako fizično prezenco in interni in eksterni dialog, logiko, ki se začneja in končuje onstran sebe, prinaša iz sebe stvari, ki so nekaj drugega od njih samih.

Sedanje delo morda najbolj zasnuje vrsta palimpsestov, dinamični *locus* figur in delno zastrtih sledi. Glede na lokacijo specifično in ne specifično po velikosti, hrani spremembo in ji odgovarja. Tudi če jih usmerjamo, so ultimativno brez avtorja, to je, odklanjajo sleherno posamično avtoritativno branje. Njihova »resnica« ves čas teče, je konstantno v teku, *in flux*.

V tem delu je pripoznana polna metafizika arhitekture, vsebuje oba njena pogoja – idejo prezenze in prezenco absence. Rezultat je objektni tekst, ki se osredinja v svojem pogoju kot zavetje, medtem kot istočasno razprši in ukinja, difuzira in defuzira ta center s tem, ko razgrinja bogastvo mnogoterih pomenov. Moralistični, modernistični imperativi zgodnjega dela – »ogoljevanje«, »nošnja esencialnega elementa«, »antifunkcionalizem«, izmikanje tipologijam in tako naprej – tako kot klasične afirmirane prej kot destabilizirane institucije – so, postanejo vsakdanje in »brez vrednosti«, tako kot sleherna druga asociacija.

Bolj in bolj se sedanje delo udeležuje generiranja fikcije, zgodb, arheologij, narativov, ki so drugačni kot dislocirani od zgodovine, arheologije, narativnega porekla in resnice v metafiziki arhitekture. V retrospektivi lahko najdemo nagib k fikciji, ki je že na delu v teh hišah. Na primer, teksti za te hiše, nadaljnje pojasnilo procesa izdelave, so dejansko nezavedne funkcionalizacije, napačna tolmačenja, kreacije nerealnih zgodb. Razlika med temi teksti in današnjim delom je, da je fikcionalni tekst, napačno branje, postal projekt zase.

Eksplisitna in iskrena odvisnost od napačnega branja, fikcija, ki samo sebe pripoznava kot absenco singularne resnice, medtem kot neprestano pozicionira vrsto subverzivnih »resnic«; – z drugimi besedami, decentrira, medtem ko centrira. Walter Benjamin pravi, ko bere Baudelairov Pariz – pri njem je precej bolj živ kot Pariz, kadar je tam.⁴⁷ To je nujno napačno branje, ki je branju inherentno. Sedanje delo išče arhitekturo, precej resničnejšo od arhitekture, ki kadarkoli je.*

46 V *Gramatologiji* in tudi drugje je Jacques Derrida podobno demonstriral supresijo intrinzične odsotnosti, to je, metafiziko prezenze, ki jo pogojuje z logocentrizmom operiranja v govornici filozofije. Trdi: da bi dislocirali filozofijo iz logocentrizma, je treba uporabiti isto metafiziko v dislokaciji. Jacques Derrida, »The Signifier and the Truth«. V: *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: John Hopkins University Press, 1976, 12. Prim. *O gramatologiji*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1998.

47 Walter Benjamin, »On some Motifs in Baudelaire«. V: *Illuminations*, trans. Hary Zohn, New York, Schocken Books, rec. ed. 1978, 168.

* »The current work is looking for an architecture that is far more real than architecture ever is.«