

PROBLEMATIKA MIES VAN DER ROHE-a

Kad bi šematizirali historiju arhitekture (ali do te mjere, da je sažmamo do aparata) možda bi se dobili dva pola: racionalan i organski, koji bi determinirali stilove kao reprezentaciju ovih isan kategorija. Ali u praksi, arhitektonski se fenomeni manifestira u rasponu između ta dva pola, podvrgavajući se jednom i drugom utjecaju u jednom neprestanom dijalektičkom izmjenjivanju.

Mjesto Miesa van der Roeha, ma da pozlaže s deklarativno objektivnih postulata, postaje na kraju najbliži, najsubjektivniji. Njegov poseban slučaj, uzali u opće zakone, ali kroz vanredne valere svog protagonista, stiče karakter najvišeg stepena isticanja.

Upravo iz te protivrječnosti izbija privlačnost i veličina ove ličnosti, o kojoj je nemoguće izreći sve ono pozitivno i lijepo što se misli, a da se i ne htijuci ne povrijede njegove najskrivljenije ambicije.

»Objektivnost«, cilj, ka kojem je Mies čitavoga života težio, poprimila je toliku napetost u njegovu duhu, da je postala pokretni subjekt svake akcije, i prema tome, postala je impuls, koji s takvom snagom polazi od intimnog, da obavlja i oblikuje suštinu zamisljenih objekata. Taj impuls, to je ljubav, to jest, ne neutralno odvajanje, već spajanje, transformacija; to je interpretacija činjenica, umjetnički izraz. Niti bi drugačije i moglo da bude; ali ako je tako, u čemu je vrijednost njegovih principa? Gdje je koherentna demonstracija principa u implicitnu poruku djela?

Kada Mies citira pasus: »Ljepota je odbljesak istine«, jasno je, da ta njegova istina nije neka metafizička, uzvišena istina, istina apriori ično objektivna. Ostala bi dakle mogućnost jedne naučne misli, koja bi determinirala oblike arhitekture. Ali Mies je odviše senzibilan umjetnik, da bi se zadovoljio takvom stvarnošću. Čak i kada on misli da aplicira formule, ne može da se oslobodi toga, da ih provede kroz svoje stvaralačko djelo.

Miesova vjera je vjera, koja ima egzistencijalni limit i koja postoji samo u afirmaciji stvarnog historijski shvaćeno, da može zadovoljiti samo težnju za svojom istinom i samim tim za svojom ljepotom. Ta je dakle ljepota, odbljesak pragmatički shvaćenog života, ali poetski egzaltiran: tu naravno ne samo da se ne može mimoći sposobnost i odgovornost subjekta, kako bi Mies to htio, jednom posvemašnjom negacijom sebe, već stovise, to postaje nepophodan instrument za usklađivanje stalnih antinomicija između apstraktnih principa čiste poezije i kompleksne fenomenologije umjetničkog procesa. Teoretski i praktični značaj njegove lične poetike, koja je strogo i koherentno njegova vodilja u raznim momentima njegova misličkog i umjetničkog i docentskog iskustva — vrijedi dakle više od općih osnova jedne estetike, koju je nemoguće prenijeti u konkretizaciju djela.

Ovaj Miesov aforizam, mislim, može da ga najpotpunije i bez ikakvih dvosmislenosti predstavi: »Less is more« (manje znači više). Taj princip zvuči gotovo asetski. Ono što sadržaj prednosti na moralnom, kao i na umjetničkom području: vrijednost ne ovisi o kvantiteti elemenata, već o njihovoj preciznosti i kvalitativnoj gustoći; o svojoj specifičnoj težini, a ne o prenatrpanosti: jednom riječi, treba da se teži ka jednostavnosti. Pravi je Mies jednostavan i on jednostavno identifikira s ljepotom. I eto, parafrazujući proces Miesove simplifikacije, taj cilj, koji je ostao nedohvatan njegovu duhu — oslobođen dogmi — objavljuje se u njegovim djelima, koja su upravo savršenstvo jednostavnosti.

Pitanje je sada, da li se ova jednostavnost može prihvatiti kao predajni sistem, to jest, koje su premissa za jednu metodologiju, što prelazi ličnu značajku koju je dao umjetnik.

Od evropskog perioda, koji se završava 1931., pa do sadašnjeg još plodnog, američkog perioda težnja k jednostavnosti (ili kako on to drukčije definiše, težnja k objektivnosti), travu njegov duh kao što rijeka tare neki kamen otklanjajući s njega svaku oštrinu: to je trpljenje pjesnika, koji obdaruje sve suviše pridjeve, da bi suštini djea dao njegovo najsvjetlije, najesenčajnije značenje.

U najranijim mladenačkim djelima ova je jednostavnost bila u formalnim premissama, a ne rezultat evolutivnog procesa, jer je neoklasična postava, pod utjecajem Schinkela, polazila više od preokupacija ravnoteže nacra, nego od intimnog, konstruktivnog rezona samog sadržaja; iako izvana stroga, ona je bila čisto plastičnog karaktera.

All motivacija tog karaktera postajala je sve svjesnija, kad se učvrstila razmjerenom ideja s neoplasticizmom i racionalizmom Franka Loyda Wrighta, koga je on asimilirao

još tamo od berlinske izložbe ovoga 1910. godine; tu se on rastvorio onim slobodnim, prostornim koncepcijama bez predrasuda, koje su ostale kao plodonosan usjev u brazdi njegova stvaralačkog duha i koje je on da bi se istom nakon ponovnog prelistavanja procesa moglo doći do semantičnog korijena. Jednostavnost je postala konsekvantni tumač etičkih i scelajinih sadržaja i tehnoloških razmatranja, duboko determinirani njihovim jezikom.

Najapsolutniji monument jednostavnosti je Njemački paviljon na Izložbi u Barceloni iz 1929.: to je čudesan objekt, strog u dimenzijama, prustao svojoj praktičnoj namjeni, koju oplemenjuje do maksimuma, jer s minimalno sredstava egzaltira princip krajnjeg savršenstva, gdje se ljepota i istina identifikiraju.

Kada je Mies 1938. godine, iz mržnje prema nacizmu, emigrirao u Ameriku, bilo mu je relativno lako ući u klimu te zemlje, i to ne toliko s popirom na utjecaj Wrighta (jer taj utjecaj — ponavljam — ostaje najskrivljeniji dio njegove savjesti) već upravo, jer ga je racionalno formiranje njegovih uvjerenja bilo već pripravlilo da prihvati odmah činjenice industrijskog procesa, najviše razvijenog u Americi, kao činjenice najkongenijalnije njegovoj duhovnoj strukturi.

Tu je njegova težnja k esencijalnom mogla da učini još jedan korak naprijed, stekavši također i praktična sredstva za realizaciju. I ono, što je tu važno, to je intelektualni vektor, koji ga vodi k jednoj mogućoj kvalitativnoj generalizaciji. I sigurno je da jedan od tipičnih doprinosa njegove da se stvorili jedan elementaran, tehnički sistem, koji može da se ponavlja: vrijedan u svakom slučaju kao niz industrijski designa.

Negativan je moment, kada on vjeruje, da je moguće to raditi impersonalno.

U naše je vrijeme nužno prihvatiti mnogostrukost obrazaca, iz kojih se mogu eventualno razviti mnogostruka iskustva: Mies je još jedan dokaz velike snage ličnosti, kojoj, ako se izuzme njena doktrina, ne mogu da se otmu oni, koji se dive njegovim djelima.

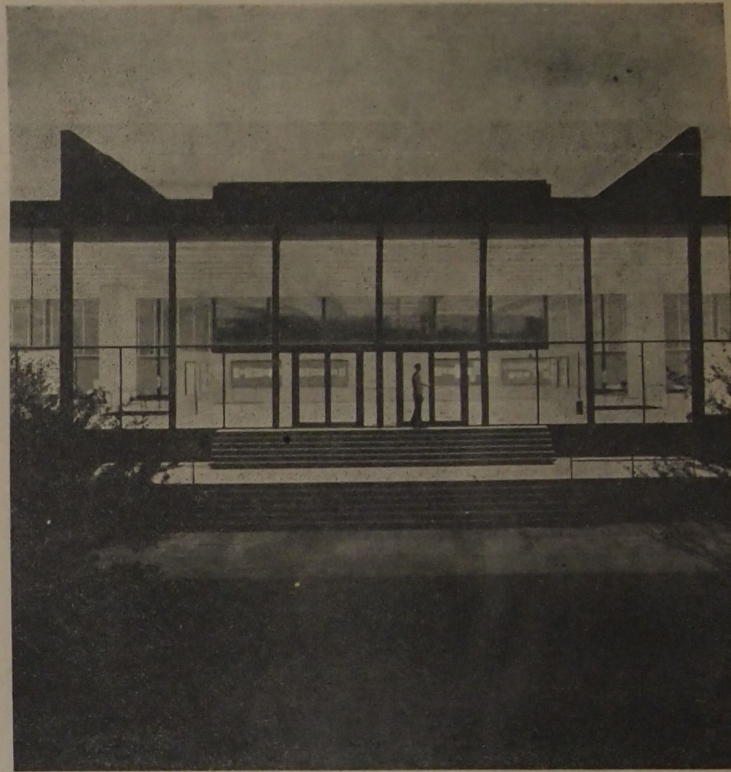
Jednako tako, kao što ne može da bude objektivna, jer je umjetnik, ne može ni da dade jedan jezik za svoje učenike, koji će sami biti autentični umjetnici.

Ostaje vrijednost moralnog učenja usmjerenog na zanatsku disciplinu, primjerima objašnjenu čitavim nizom savršenih realizacija. Ove podvlače jedan sistem zatvoren u jednom ličnom izrazu, više nego neku pravu metodologiju, otvorenu slobodnim interpretacijama onih, koji dolaze poslije njega. Mies je nepremostiv limit: oponašati njega znači sebe osuditi na manirizam, fosilizirati se na njegovim formama, umjesto iz njih izvući energetske sokove. Naposljetku, Mies, svjestan ili ne, da dade jedan traktat, nema kao takav vrijednost (jer suvremena misao u svakom slučaju izbjegava svaku katalozičnu iskustava), ali svjedočanstva njegove moralne koerenice, prenijeta na svako njegovo djelo, ostaju plodonosna kao simboličan uzor svake plemenite inspiracije.

Proces lične historije Miesa van der Roeha ne može ni s kim da se bolje usporedi kao s historijom Pleta Mondriana: i on je, pošavši od umjetničkih dostignuća svoja vremena — u njegovu je slučaju to bilo na-

turalističko slikarstvo — nastojao da se purificira u nastojanju da svojim formama identifikira apsolutno: objektivnu ljepotu, koja bi predstavljala istinu iznad sličnosti, »odbljesak — kako je on to vjerovao — univerzalnog aspekta realnosti«. Ali on je za-

odstupa od strogosti formalne postave i od svojstva tehničkih sredstava, dostiže najbližnji, najdekorativniji, najličniji trenutak svoga stvaralaštva: jednostavnost oblika je opipljiva figuracija njegova filozofskog paradoksa, kao još jedan dokaz, da istina jed-



MIES VAN DER ROHE:

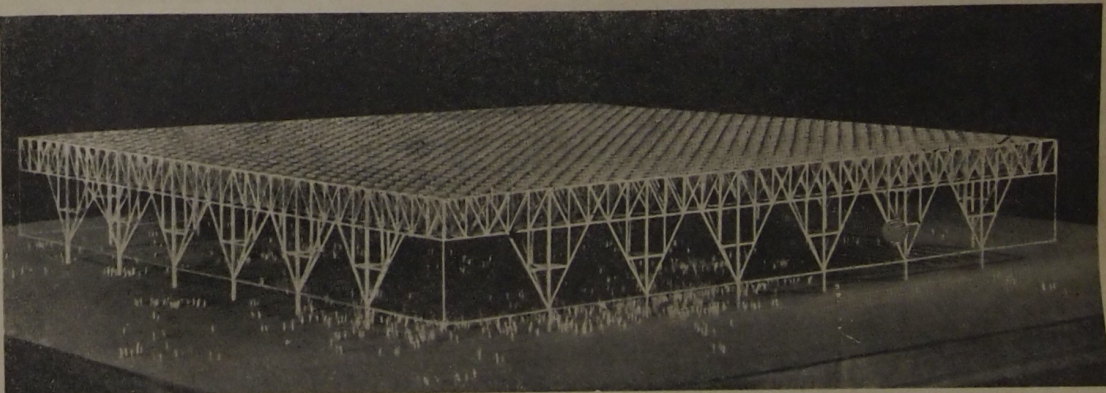
»CROWN HALL«, Institut za tehnologiju u Chicagu

višio svoj život s jednim djelom dijalektičke protivrječnosti, kada je, baš u Americi, naslikao slike nazvane »New York city«, »Broadway boogie woogie«, »Victory boogie woogie«, gdje kvintesencijalna značajka, koju je s mukom godinama razrađivao, služi simboličnom reprezentaciji stvarnosti, a ne više indiskriminiranoj realnosti kojoj je težio.

Mies u Convention Hallu (a nadamo ga se vidjeti ostvarenog u tri dimenzije, iako ne

nog umjetnika, kada je data koerenacijom njegovih djela, postaje sama suštavstvena istina. Čak i kada se sve šeme objektivne istine, konvencionalno prekonstruirane i ka kojima on teži, urote protiv njega. Tako se i u prostoru upotpunjuje (od Evrope, gdje je primio američke utjecaje, pa do Amerike, gdje je donio svoju evropsku interpretaciju) ciklus stvaranja jednog od najznačajnijih umjetnika naše epohe.

Preveo: M. L.



MIES VAN DER ROHE:

»CONVENTION HALL«, Chicagu