

Minimalismens logik

Eller de rene formers poetik hos Loos, Wittgenstein og Mies van der Rohe

Anders V. Munch

Tema: Arkitektur & filosofi

Talermanomengennemført minimalistisk æstetiki arkitekturen, så må man først tænke på Ludwig Mies van der Rohe, der skar ind til en ren, men prægnant form i alle led fra bygningskroppe over konstruktioner til møbler og finish. Det var hans bemestring af enkelheden i enhver form, der kunne slå fast, at 'less is more'. Hvis vi imidlertid skal forstå denne paradoksale logik i tankegangen bag den minimalistiske æstetik, så er det værd at gå længere tilbage til Adolf Loos, for han gav den nye sans for enkelhed og rene former rammende, sproglige formuleringer i sine artikler. Hans tanker er nok så væsentlige for forståelsen af arbejdet med enkelheden, og i kredsen omkring ham finder vi flere som for eksempel Ludwig Wittgenstein, hvis tænkning kan belyse logikken bag minimalismen. Mit ærinde her er altså at opstille tankegangen og pege på en filosofisk dimension, som måske betinger hele den moderne sans for form.¹ Minimalisme forstås altså her i en sprogfilosofisk sammenhæng.

Loos' egen arkitektur virker måske ikke så konsekvent i sin forenkling som Mies', men i forhold til historicisme og jugendstil var den et stort spring, der kræ-

vede en helt ny forståelse. I sine artikler tegnede han et billede af 'mennesket med de moderne nerver', der havde en ny oplevelse af de former, de omgav sig med. Det moderne menneske 'tålte' ikke længere den overlæssede smag.

Vi mangler de robuste nerver, der hører til, for at drikke af et elfenbenskrus, hvorpå der er skåret et amazoneslag. Gamle teknikker er gået tabt for os? Gud være lovet. Vi har byttet os til Beethovens sfæreklange istedet for dem. Vores templer er ikke mere malet blå, røde, grønne og hvide som Parthenon. Nej, vi har lært at føle de nøgne stenes skønhed.²

For Loos var den nye formsans epokalt betinget og hørte til en tid, hvor man havde fået øre for symfoniske klange og øje for rene former og rene materialer på en måde, der ikke var mulig før. Det var en helt anden opfattelse af æstetisk værdi end tidligere, hvor det eksklusive var fraseret, bearbejdet og beriget med farver og dyrebare dele. I stedet for overdådige opsatser ville det moderne menneske kræve en hvid tallerken med bøf og grøntsager, og sådanne beskrivelser af hele den

nye livsstil tegner hos Loos et billede, der stadig er gældende.

Minimalisme skal her forstås i forlængelse denne formsans som et arbejde med den enkle form og den simple løsning, der muliggør andre kvaliteter, andre æstetiske dimensioner, dvs. flere værdier i en ellers enkel helhed. Hvis 'less is more', så må det være, fordi forenklingen muliggør, at vi oplever flere aspekter af en helhed, hvor opmærksomheden ellers ville være stoppet ved pynt og dekoration. Altså ingen asketisk holdning, men en avanceret sensibilitet, som var vanskelige at overbevise folk om på Loos' tid, fordi de først skulle have åbnet øjnene for nye sider som formens helhed, struktur, tekstur, ect. De skulle indøves og dannes i en moderne sansning, og Loos måtte vise og forklare den gennem artikler om 'mennesket med de moderne nerver' og storbyens livsform, som havde skabt et nyt forhold til formerne.

Den enkle forms dyder blev så indforstået i retorikken om den modernistiske formgivning, at det er svært at finde klare bud på hvad 'mere', der så paradoksalt lå i det forenklede. Hos Mies fremstod det som en streghed i formen, der skulle bære værdien i sig selv. Men vi kan prøve at sætte minimalismens virkning på formel ved at sige, at enkelheden i formens helhed, dens makroplan, giver mulighed for at fokusere og skabe kompleksitet og spil på et mikroplan, dvs. en større opmærksomhed på materialets spil, teksturens kompleksitet, subtile proportioner og strukturer. Den formel er blevet knyttet til det hollandske 'Droogdesign' op gennem 1990'erne, men vi kan også få den bekræftet gennem den minimalistiske objektkunst i 1960'erne. Jeg vil perspektivere med disse forskellige versioner af minimalisme som bred betegnelse for en formsans, der er drevet til det yderste af flere omgange op gennem det 20. århundrede og for tiden endda er slået igennem som mode og livsstil. Måske synes jeg at omgå Mies' streghed ved at inddrage såvel Loos som den nye, minimalistiske trend, men jeg skal bruge hans egne ord til at korrigere den rent formalistiske forståelse af minimalisme. Jeg skal beskrive minimalisme som en formkritisk logik, der ikke er mindre konsekvent.

Formkritik som sprogkritik

Da Loos allerede med sine tidlige artikler fra 1897 og frem gik i rette med historicister og jugendkunstnere, var det ved at påpege det inkonsekvente og meningsløse i ornament, der ligefrem kunne stå i vejen for funktionen. Det var også funktionalismens kritik, men hos Loos var den snarere som en art sprogkritik, der følger, om formen udtrykker sig klart i brugen. Med sin egen formgivning søgte han at artikulere indretninger, bygninger og andre former så klart som muligt ind i deres sammenhæng af brug og livsform. Vi kan se på den serie af glas, han fik færdig til firmaet Lobmeyer i 1931 som et ansueligt eksempel. Han lavede den som modtræk til de mange, søgte jugendglas, der blev ved med at være populære som prydglass. Nogle likørglas var så finurlige, at man ikke kunne få det sidste ud uden at vippe hovedet helt bagover, mens vinglassene kunne have så kunstfærdige grønne og violette



kulører, at man ikke kunne opleve vinens farve. De var en modsigelse af den nydelse, der ellers skulle være forbundet med at bruge dem. Loos' serie var cylinderformede i klart glas og blot dimensioneret i højde og diameter efter, hvad de skulle du til. De lige sider var helt spinkle, mens bunden var kraftig og stabiliserende. Undersiden af den tykke bund var så facetslebet i et tæt grid, for det var den eneste pynt, der kun understregede de ædle dråber ved at bryde lyset og skabe et spil op gennem væsken. Udformningen kunne således

godt skabe noget ekstra, når det bare ikke var på indholdets eller funktionens bekostning.

Han afviste faktisk ikke, at en ornamentik kunne have mening, men den måtte sige noget om brugssammenhængen, om livsformerne og den moderne kultur, og det var ikke let, for de fleste dekorationer syntes ligefrem at modsige vilkårene. Den brug af ornament, han måtte kritisere, var, når de var helt overflødige som en tom, påtaget gestus. Ornamenterne blev floskler, og derfor var de skadelige ligesom i sprogbrugen. En tilsvarende kamp førte venen Karl Kraus imod forfladigelse i skriftsproget, hvor tomme floskler og store ord syntes at blive et stadig grellere symptom på en almen kulturkrise, hvor betydninger og holdninger blev skyllet væk i ordstrømme. Kraus var helt klar over ligheden med formgivning, hvor al form druknede i pynt.

Tilsviningen af det praktiske liv gennem ornamentet, som Adolf Loos påviser, udspringer af den indblanding af åndselementer i journaliseringen, der har ført til en katastrofal forvirring. Frasen er åndens ornament³.

At sløse med sproget og formerne var ikke harmløst, når det syntes at hænge sammen med en inficerende af hele samfundslivet og svække alle betydninger til hykleri. Kun med omhu kunne man genvinde betydning og selv stå inde for ordene og formerne. "Wer nichts der Sprache vergibt, vergibt nichts der Sache"⁴, lyder en maksime hos Kraus, der næppe lader sig oversætte. Her er vi ved kernen af en forpligtigende kobling mellem formen og sagen, mellem den æstetiske dimension og det etiske perspektiv, som har været grundlæggende for hele modernismen. Arbejdet med formen forpligtigede, idet hele sproget – både form- og skrift- og talesprog – var på spil som fundament for at skabe og sikre betydning. I Wien var der tidligt en bevidsthed om, at den moderne kultur var udsat for en sproglig krise, og den blev ikke mindst tematiseret hos digterne fra Hofmannsthal til Rilke og Trakl. Formkritikken må derfor ses i sammenhæng med både sprog- og kulturkritik.

Ludwig Wittgenstein hører med sin sprogfilosofi til samme bevidsthed om sproglig krise. Hans Tractatus udgivet i 1922 var et forsøg på at sikre et logisk fun-

dament for sproget til at formulere erkendelsen. Både de metafysiske traditioner og de videnskabelige ideologier havde forvildet sig ud i abstrakte problemer, der reelt ikke gav sproglig mening. Han søgte at rense sproget ved at vise begrænsningerne i, hvad det kunne udsige, og vise, at problemerne netop kommer, hvor udsagn ikke længere giver mening. Spørgsmålene giver end ikke mening at stille sprogligt. Ligesom Loos ikke afviste det ornamentale som sådan, så afviste Wittgenstein ikke metafysik, men viste blot en grænse for, hvad man kunne udsige om den slags. Det er så at sige en minimalfilosofi, der vil trænge ind til det væsentlige, der giver sproglig og erkendelsesmæssig mening.

Det, vi ifølge Wittgensteins Tractatus har at forholde os til, er det, som sproget kan udsige om verden. Sproglige udsagn dækker relationer mellem faktiske ting, det vil sige sagsforhold. Det er det, vi kan aflede sproglige betydninger af, men vi kan ikke gå uden for sprogets givne felt og finde et metasprog, der på et andet grundlag kan forklare sproget og erkendelserne. Selv logikken er derfor en betingelse, som vi kun kan se virke i udsagnene, men ikke forklare uafhængigt. Det er interessant i vor sammenhæng, fordi Wittgenstein her demonstrerede en skelnen mellem det, der kan udsiges, og dimensioner, der blot viser sig i udsagnet. Det er betingelser for mening, der kun kan vises ved at bruge sproget. Denne skelnen mellem at sige og at vise kan sættes i forhold til den minimalistiske virkning, at den enkle, præcise form viser flere dimensioner. En kort, fyndig formulering kan have betydninger, der ikke kan oversættes bedre til andre ord.

Han går videre med nogle korte påstande om, at tilsvarende logikken er også etik og æstetik betingelser for mening. Der lader sig ikke filosofisk formulere en absolut etik eller absolut æstetik, men det etiske og det æstetiske giver alligevel betydning til sproglige udsagn. Etikken synes at være et totalperspektiv i udsagn om handling, ligesom æstetikken synes at være totalperspektiv i udsagn om form, når det ikke kun drejer sig om det formålsrettede, men om en handling er god, eller en form er skøn.⁵ Det er hos Wittgenstein kun et afsæt for at gøre disse dimensioner gældende ved at arbejde med dem i praksis, i handling og form. Måske er det kun kunsten, der kan sætte logik, etik og æstetik

i sammenhæng og insistere på perspektiverne. I forlængelse af den forpligtende kobling, jeg citerede hos Kraus, kunne man sige, at denne minimalmetafysik, vi finder her hos Wittgenstein, er en mulig model for den samvittighed, der drev mange af de modernistiske arkitekter til at kæde spørgsmålene efter den sandfærdige konstruktion og den sociale retfærdighed sammen i æstetiske løsninger. Omvendt kan vi samtidig bruge den til at kritisere dem, der alt for bastant insisterede på snævre formløsninger som de eneste forsvarlige. For de konkrete bindinger mellem det æstetiske, etiske og logisk lader sig ikke udsige. Vi skal vende tilbage til dem hos Mies.

Sprogsans versus formalisme

Vi skal holde fast på et element mere fra Wittgensteins filosofi. I analysen af sproget, søger han at skære ind til de mindsteenheder, der kan siges at bære betydningen i udsagnene. Man kan analysere dem ned til ord og fonemer, men disse bærer ikke selv den betydning, som først bliver præcis i en hel sætning. Denne henviser til et samlet sagsforhold. Hvor meget kontekst, der hører med som baggrund for meningen, skulle blive et åbent spørgsmål i hans tænkning efter Tractatus.

Det daglige sprog er en del af den menneskelige organisme og er ikke mindre kompliceret end denne. Det er menneskeligt umuligt umiddelbart at udtrække sprogets logik af det, 4.002.

Denne problematik er væsentlig her, fordi han i de år, hvor han korrigerer sin første opfattelse, netop arbejder med arkitekturens praktiske spørgsmål – byggeriet af et hus til søsteren Margaret Stonborough 1926–28. Jeg vil udlægge hans 'byggeerfaring' som illustration af et afgørende element i minimalismens logik.

Da han blev involveret i projektet, havde han gennem flere år vendt filosofien ryggen. Med Tractatus havde han vist dens begrænsninger og mente, at de væsentligere spørgsmål måtte finde deres løsning i det praktiske liv. Det var en nok så patetisk gestus fra en idealistisk, ung mand, men det er interessant her i denne sammenhæng at overveje, hvordan en sådan 'teori om praksis' udviklede sig i praksis og viste sig som en

'pragmatisk vending', som han endda siden kunne vende tilbage til filosofien med. Søsteren havde sat arkitekten Paul Engelmann' – der iøvrigt havde været elev hos Loos og sekretær hos Kraus – til at tegne huset, men Ludwig var med i den sidste fase til at analysere og



artikulere den endelige, præcise form.⁶ Man kan sige, at han i forlængelse af sproganalysen i Tractatus søgte at skære ind til de betydningsbærende mindsteenheder i huset som arkitektonisk udsagn. Facaderne følger en stram logik med akser og differentiering af størrelser. Den præcise, formelle orden søgte han også at fortsætte indenfor, men der opstod flere problemer. Interiøret er naturligvis også helt rensat med klare proportioner og præcise former i vinduer, radiatorer og greb, men det var vanskeligt at få akser og proportioner til at gå helt op i forholdet mellem rummene. Han oplevede, at han også måtte tænke hvert rum for sig, efterjusterede loftshøjder og differentierede efter deres brug. Denne erfaring af, at der ikke kunne gennemføres en rigid, overordnet logik, men at rummene måtte tænkes hver for sig og først gav mening ved at se dem i sammenhæng med deres brug, mener jeg, er en god baggrund til at forstå den såkaldte pragmatiske vending, der gav ham en ny opfattelse af sproget, da han allerede i 1929 vendte tilbage til filosofien og fik ansættelse i England. Den formelle logik var nemlig ikke nok til at udtømme de helt præcise betydninger af udsagn, når de henviser til konkrete sammenhænge. Derfor korrigerede han sin senere sprogfilosofi til en

undersøgelse af, hvordan sprogbroen hører med i den afgørende betydningsdannelse.

Den formelle orden sikrer altså ikke i sig selv en mening i formerne. Den formalistiske tilgang hører må-



ske med til at rense, skære ind og analysere formerne, der således bringes til at tale selv og ikke gennem en udsmykning. Men man skal være opmærksom på, at formalisme ikke i sig selv skaber minimalisme. Tværtimod er den en faldgrube, som den minimalistiske logik netop søger at undgå i den forståelse, jeg vil nå frem til. Loos gjorde allerede tidligt en erfaring med en misforståelse af den rene form. I Café Museum fra 1899 undgik han plys og portierer og indrettede et næsten nøgent rum med wienerstole og små runde borde, som vi kender det bedst idag. Det gjorde stort indtryk, og han kunne senere med en vis ret hævde, at det var en inspiration til Josef Hoffmann og de andre, der udviklede den enkle, sort-hvide, geometriske Wiener Werkstätte-stil.⁷ Loos anholder dem imidlertid for, at de overførte nøgenheden fra cafeen som offentligt rum til alle mulige private rum, hvor den ikke gav sam-

me mening. Deres boligindretninger fik en klinisk stil. Jugendkunstnerne overtog enkelheden som den nye tids løsen, der skulle overføres til alt, men dermed blev den reduceret til mode og til floskler, der ikke hentede deres betydning fra sammenhængen. Konkret nævner Loos sine helt enkle ventilationsriste, der ikke søgte at skjule funktionen. Dem mente han at gense i det pladegitter, Wiener Werkstätte fandt på at lave opsatser og skåle i, og så var sagligheden blot blevet en søgt form for pynt igen. Meningen med hans enkle former blev misforstået, og de blev videreført som meningsløse.

Med denne tankegang ser vi minimalismens logik som en hvas kritik af formalisme som mode. Når jeg nu har nævnt hans glasserie, så kan man da også anklage ham selv for formalistisk at gennemføre cylinderformen på alle glastyper, selvom den ikke just befordrer og samler duften eksempelvis af vin. Her er der også for ham gået for meget serie i det. Det formalistiske greb viser til gengæld sin styrke i seriens karafel, hvor gentagelsen af den riflede bund viser sig som et praktisk, skiveformet greb. Vi kan naturligvis sammeligne tankegangen med den funktionalistiske formkritik, men Loos har et godt øje til, at funktionalisterne langt oftere forfaldt til formalistiske løsninger, fordi funktionen ikke bare gav en form af sig selv, men at det i høj grad blev overførsel af former mellem vidt forskellige sammenhænge. Minimalismens logik må tænkes i forhold til funktionalismen, men den rummer også en vigtig kritik. Hvis formen skal have mening, så var det hos Loos ikke kun i forhold til funktionen, men til en bredere og mere konkret sammenhæng, vi bedst kan sammenligne med en helt specifik sprogbrug. Dermed er han måske også en interessant forhistorie til den nye pragmatisme i arkitekturteorien, der netop afviser en formalistisk determinering af alle former og søger at lade de konkrete sammenhæng sætte forskellige ordner. Den pragmatiske grundtanke bliver nu udfoldet med byens kompleksitet og dynamik som differentierende præmis, men selv her kunne vi nok finde en tråd tilbage til Loos eller den samtidige Georg Simmel, der netop tænkte ud fra den nye storbys differentierende logik.

Hvis vi kort vender til Margaret Stonboroughs palæ,

så må man sige, at det umiddelbart fremstår som den mest golde, formelle orden, som materialisering af en abstrakt logik. Man har ikke indtrykket af, at nogen kan bo i det. Wittgenstein kritiserede det også selv for at mangle liv.

Huset, jeg byggede for Gretl, er produktet af et udpræget sensitivt øre, gode manerere, et udtryk for stor forståelse (for en kultur, etc). Men det oprindelige liv, det vilde liv, der har trang til at rase ud – mangler. Man kunne således også sige, at sundheden er fraværende. (Kierkegaard). (Drivhusplante.)⁸

Det kan således ikke være et formmæssigt forbillede og skal ikke fremhæves rent arkitektonisk, men det viser til gengæld væsentlige erkendelser for arkitekturen. Søsteren befandt sig faktisk godt i det, fordi det var skræddersyet til hende som moderne bud på et palæ, og hun var netop en avanceret person, der forenede



en aristokratisk livsform med stærk interesse for moderne kultur og tænkning. Kun ud fra hendes særlige livsform synes det at give mening, men dermed var opgaven også løst til fulde, selvom broderen måske havde tænkt sig en mere almen løsning, der måske kunne rumme mere liv. Det byder ikke på nogen standardløsning, men det demonstrerer betydningen af at lytte til de forskellige livsformer som det, der giver mening til boligens former. Wittgenstein udviklede siden en filosofiske forståelse af, hvordan livsformer danner en betydningsmæssig klangbund for sprogbrugen både forstået som konkrete sprogspil og som bredere, kulturelle sammenhænge. Det er den tankegang, jeg opstiller som et sprogfilosofisk paradigme for at forstå formgivningen, så vi altså kan tale om, hvordan formerne giver mening. Funktionalisterne argumenterede også ud fra de moderne livsformer, som de søgte at fremme, og funktionalismen må ses i samme paradigme. Men jeg prøver samtidig at vise minimalismens logik som en bedre sans for det. Der var mere sprogsans, flere differentieringer mellem forskellige sammenhænge, hos Loos.

Skellen mellem livsformer var helt fundamentalt i Loos' arkitektur, og det var ofte den generator, der arkitektonisk skabte dynamik og spil i hans komplekse 'Raumplan'. Det var en skellen i alle skalaer, helt nede fra en næsten smagløs blanding af stole med forskellige siddemuligheder, over differentiering af loftshøjder og indretning i boligens enkelte rum alt efter intimitet og selskabelighed, til store spring mellem private og offentlige sfærer, mellem indre og ydre. Formgivningens betydninger trak så at sige på sprogspil i forskellige niveauer. Når Josef Hoffmann kunne overføre den næsten kliniske nøgenhed fra offentlige rum til private, så misforstod han de spil af intimitet og individualitet som skulle give mening til boligindretningen. De private boliger, som Loos havde indrettet var derimod skræddersyede til beboerne, at de ikke lod sig vise frem som almene løsninger. Med sin Kärntnerbar fra 1908 lavede han dog et offentligt tilgængeligt rum, der introducerede en halvprivat stemning. Når dette etablissement kunne skille sig meget ud fra cafeen, så skyldtes det, at det som en cocktailbar efter amerikansk forbillede havde en anden funktion i forhold til livsformerne. Ba-

ren kan ses som en livsformskritik, idet den indførte en afslappet, amerikansk holdning i modsætning til den selvbevidste offentlighed i wienercafeerne. Hermed tænkte Loos altså også i en skelnen mellem de helt overordnede kulturelle sammenhænge, som Wittgenstein måtte overveje som baggrund for sprogets betydningsdannelse.

At se Kärntnerbar som eksempel på minimalismens logik kan virke misvisende i betragtning af den fortættede virkning, han har skabt i det lille rum. Den begrænsede plads er selvfølgelig med til at give baren en anden funktion end cafeerne, idet den kun muliggør de mere private møder. Loos gjorde dog en dyd ud af det med en meget konsekvent rumøkonomi, hvor han så at sige skabte den størst mulige virkning i det mindst mulige rum. De mørke materialer, mahogni, læder og messing, fortætter den nedre del af rummet, hvor kasseteloftet i grøn marmor multipliceres af spejlvæggene som en uendelig og urørlig sfære over hovedhøjde. Det er enkle former og rene materialer blot intensiveret til et 'mere', der virker helt anderledes end en kunstnerisk eller ornamental udsmykning ville kunne. En rammende formulering af denne rumøkonomi finder vi hos en anden af de vigtige skikkelser i Loos' kred, komponisten Arnold Schönberg. Det er i en karakteristik af musikkens udvikling som en tilsyneladende historisk nødvendig tendens i retning af kortere og mere intense stykker.

Årsag er dog ingen anden end tvangen i musikkens udvikling, som tydeligt går mod at udnytte det musikalske rum i en grad, så der i det mindste rum bliver tilvejebragt det største og rigeste indhold⁹.

Her tænker han på suveræn udnyttelse af klangenes muligheder i en enkel form, og teksten er skrevet samme år, 1930, hvor han i et festskrift til Loos fremhæver tilsvarende dyder i dennes suveræne, arkitektoniske bemestring af rummet.

Hvis vi skal skæve til parallelterne i musikken, så var de bedste eksempler måske Erik Satie, der meget tidligt udvidede tonesprogets komplekse muligheder i sine små klaverstykker, og Schönbergs elev Anton Webern, der også skabte helt korte kompositioner for flere instrumenter. Musikhistorisk taler man også først langt

senere om en minimalisme, og den er endda karakteriseret ved helt modsatte, langstrakte og monotone klangflader, men den udvikling er ikke desto mindre afhængig af den serielle musik og der igennem af netop Satie og Webern. Saties stykker var tydeligvis tænkt som kritiske modtræk til den svulmende, sensorantiske musik og dens tomme patos, og det blev endda understreget af sarkastisk karikerende og næsten dadaistiske titler – for eksempel "Næstsidste tanker" og "Kapitler vendt i alle retninger" – som involverede en skarp sprogsans. Webern trak på sprogsansen ved at sætte musik til digte af blandt andet Georg Trakl, der excellerede i en fortætning af sanser og stemninger.

Trakl hørte til i kredsen omkring Loos, og vi kan også regne Rainer Maria Rilke med via tidskriftet *Der Brenner*, der både med digte og kulturkritiske tekster kom til at stå for den sprogekritiske sans og forbinde ellers isolerede skikkelser som Wittgenstein, Loos, Kraus, Broch og andre. Litteraturhistorikeren Walter Methlagl har arbejdet med denne kred og søgt at skitsere den 'retoriske vending', der viser sig som en fælles forudsætning ved, at disse folk hver på deres måde måtte tumle med sproget som en betingelse for at komme videre med betydningerne. Methlagl stiller det op som et 'kulturelt paradigme', som mange måtte tænke indenfor i perioden, før modernismen fandt sin form.¹⁰ Rilke kan være et eksempel med sine *Neuen Gedichte*, hvor han fandt ind i et andet digterisk sprog ved at lade billederne og tingene selv komme i tale. Ligesom Trakl tematiserede han en tavshed, der var et vilkår for at lytte sig til betydningerne i sproget og i tingene. Ordene skulle ikke beherske tingene, men opstå i mødet med dem.

For at se parallellen til Wittgenstein kan vi bare gå til henholdsvis første og sidste sætning i *Tractatus*. Udgangspunktet her er sat ved, at "Verden er alt, hvad der er tilfældet", og dermed henviser han os til en konkret virkelighed. Tingene er hver for sig måske ikke nok, men det er sammenhængen mellem dem. Vor virkelighed består af faktiske forhold mellem ting, og disse sagsforhold må sproget så afbilde smidigt i sine sætninger, hvor ordene ikke altid kan udsige tingene. Det er samme kritik af sprogforståelsen, der får digteren og filosofen til at forpligtige os på tingene og relationerne mellem dem. Betingelsen for at fast-

holde denne saglige tilgang til virkeligheden gennem sproget understreger Wittgenstein så med den afsluttende sætning: "Det, hvorom man ikke kan tale, må man tie om." Tavsheden er ikke et taleforbud, men en forudsætning for, at de saglige sætninger kan stå frem i en evidens og prægnans, der rummer flere lag, end det kan udtømmes. Det bliver ikke mindst tydeligt i Wittgensteins senere sprogfilosofi.

Hvad jeg mener, er fælles her, er en sans for at lade tingene, formerne, ordene og måske klangene selv vise sig i deres egen betydningsfylde. Det er en saglig tilgang, der holder fast i det enkle udsagn og den enkle form, fordi de viser mere om, hvordan betydningen dannes i en evidens, der ikke på anden vis kan omsættes eller udtømmes. Den fælles forståelse består for mig at se også i en frugtbar kobling mellem sprogsans og formsans. Hvor Loos underkastede formgivningen en sprogkritik i den forstand, at han spurgte efter, i hvilke sammenhænge den gav mening, så måtte Wittgenstein udvikle en formmæssig tilgang til de sproglige udsagn og arbejdede endda med stilen som betingelse for erkendelsen. Sansen for form og betydning var parallel, og det er derfor, jeg vover at opstille den som minimalismens logik.

For hele den moderne tænkning taler man overordnet om en lingvistisk eller sprogfilosofisk vending, hvor sprogfilosofi, hermeneutik, semiotik og litteraturteori har sat afgørende dagsordner for tænkningen i det 20. århundrede. De skikkelser, jeg sammenligner her, udgør naturligvis kun et bidrag til en langt bredere udvikling – omend hver især centrale. Hvis det er rimeligt at se dem i sammenhæng, så har vi til gengæld en væsentlig forudsætning for måske at kunne overveje visse sammehænge generelt op gennem det 20. århundrede. Jeg tænker eksempelvis på, at man også i den moderne arkitektur kunne tale om en sproglig eller litterær vending, der har været helt eksplicit i den postmoderne forståelse af formgivning som tegn, citat og kommunikation og de stærke impulser fra dekonstruktion og andre læsninger af arkitekturen. Med Loos kan vi imidlertid se en paradigmatisk, sproglig forståelse af formgivningen allerede meget tidligere. Det kan forklare en særlig postmoderne interesse for ham, men måske også inddrage funktionalismen. Selvom

funktionalisterne nok var mere reduktive end Loos, så kan man sige, at de havde en pragmatisk, sproglig forståelse af, at formerne blev bestemt og dermed fik evident betydning af brugen. Hermed står det selvfølgelig også klart, at en sproglig vending i arkitekturen har kunnet gå i mange retninger og ikke lader sig sætte på en fælles formel. Den minimalismens logik, jeg skitserer her, kan således også kun gælde som en helt elementær sans for rene former, rene materialer og saglige betydningsforhold, som nok adskiller den moderne arkitektur fra tidlige tiders æstetiske forståelse, men også er blevet sat i spil på vidt forskellige måder.

Mies og minimalismens æstetik

Man kan spørge, om mine betragtninger nu passer på Mies van der Rohe. Hvis min udlægning af en basal minimalisme ikke passede til hans arkitektur, så ville den være for vag. Umiddelbart er han ikke kendt for sin skarpe pen, og det lyder meget forlangt, at han skulle kunne vise sprogsans. Han kan ikke forbindes med kredsen omkring Loos, men i bogen "Das kunstlose Wort" har Fritz Neumeyer læst Mies' tekster og udlagt dem i sammenhæng med de filosoffer og kulturkritikere, han kendte og havde læst i Berlin. Her bliver det tydeligt, at hans kortfattede tekster var et bevidst arbejde med at få et sagligt grundlag for sine tanker uden, at de kunstfærdige ord tog magten. Nok var han mere platonisk, idealistisk indstillet end Wittgenstein, men via neokantianeren Alois Riehl og dennes arbejde med Nietzsche tog han afsæt i en kritik af erkendelsen og de spekulative formuleringer. Han søgte at skrælle ind til en kerne af sandhed og skønhed i de konstruktive former. Kunsten lå i at få formerne til at tale, ikke i noget kunstnerisk tilføjelse. Det 'kunstløse ord' er udtryk for en beslægtet sprogsans.

Palisandervæggen og onyxvæggen i Mies' Haus Tugendhat fra 1928–30 er nærmest iscenesat. Kontrasten mellem det opake og de klare glasvægge er stærk, og arbejdet med gennemsigtigheden i glasset og de spinkle, forkromede stålkonstruktioner drejer sig tydeligvis om at gøre noget andet synligt. I mange af møblerne ser vi spil mellem det klare, der opakke og det spejlende. Der er ikke kun tale om transparens som

ideal i sig selv. Vi kan se udsigten til naturen – eller mere tydeligt den grønne væg af pottedplanter – som tilsvarende skuevægge med et komplekst spil af vækst eller årer fra naturens hånd. Spillet med synligheden i huset sørger for at lade de unikke mønstre og uvurderlige kvaliteter i naturen træde frem i sig selv samtidig med, at de skal danne bagtæpper for det liv i huset, der skal fuldende billedet. De fyldte bogreoler er eksempelvis lige så vigtige bidrag til rummets virkning. Grundlæggende er enkelheden i dette hus udnyttet til at få basale elementer og kvaliteter til at tale, så det er et stærkt bud på de rene formers poetik.¹¹

Mies henviste selv først og fremmest til en ærlighed i formerne. Det skulle også her forstås som en kritik af meningsløs formgivning, af floskler. Han skar det ned til, at den rene og dermed sande konstruktion i sit logiske væsen også ville vise sig at være i pagt med skønheden. I sin tiltrædelsesforelæsnings i Chicago 1938 sluttede han med Augustin-citatet: 'Skønheden er sandhedens glans'. Det er et afgørende ideal for hele denne æstetik i rene former og lyder så enkelt, men alligevel peger citatet på en uklarhed. Hvad er sandheden i formerne? Ligger skønheden i selve renselsen eller i det, der bringes til syne? Nogle af Mies' senere bygninger bliver så rene, at de kan virke umenneskelige, og man spørger sig selv, om skønheden så er et fravær eller et nærvær i formerne? Der er i denne tankegang ingen tvivl om, at det overflødig og meningsløse står i vejen for sandheden og skønheden, men der må stå noget tilbage, så de ikke kun består i fraværet.

Vi kan se problemet endnu tydeligere hos de minimalistiske kunstnere i 1960'erne, som netop søgte at tænke det konsekvent igennem. Deres objekter synes langt hen ad vejen at være negationer af alt, der kan misforstås i kunsten: De er blot kasser eller lignende, der ikke repræsenterer eller illuderer noget ud over sig selv. De er ikke udtryk for kunstnerens individualitet eller viser spor af arbejdet. Derfor består de også gerne af seriefremstillede moduler, der ikke i sig selv er noget særligt, og selv materiale karakteren underkendes ofte. Som kunstobjekter får de ikke betydning af en praktisk brug, så de negerer konsekvent enhver betydning. De blev skabt som en radikal, formel undersøgelse af konsekvenserne i den moderne æstetik,

den almene opfattelse, som jeg her prøver at sætte på en simpel formel som minimalismens logik. Objekterne virker som et fravær af alle karakteristika, men det er de for netop ikke at henvise til noget andet end dem selv som stof og form. Men derfor kan de paradoksalt nok blive spejle for et nærvær, hvor man må reflektere på selve oplevelsen og det fysiske nærvær i rummet om objektet. Netop fordi der ikke er nogen betydende detaljer, kan man både se helheden og dvæle ved et hjørne, en kant eller en skygge. Det er et vanskeligt spil mellem fravær og nærvær, hvor de minimalistiske kunstnere søgte væk fra enhver repræsentation for at sikre et nærvær, hvor det stumme objekt kunne vise sig.

I forhold til arkitekturen synes objektkunsten at være et absolut nulpunkt, hvor objektet har mistet enhver sammenhæng. En ordveksling med kunstneren Tony Smith, som Robert Morris citerer, viser dog, at de i de bedste værker alligevel kunne pejle efter en nødvendighed og en evidens i form og skala.

– Hvorfor lavede du den ikke større, så den tårnede sig op over beskueren?

– Jeg lavede ikke et monument.

Hvorfor lavede du den så ikke mindre, så beskueren kunne se over den?

– Jeg lavede ikke en genstand.¹²

Objekterne havde ikke en tilfældig eller ligegyldig størrelse, men bragte netop skalaerne til at tale i forholdet til kroppens skala. Såvel monument som genstand er kategorier, der er belastede af en tilsyneladende håndterbar forforståelse, men Smith får med en god sprogsans reaktiveret de basale betydninger af skalaerne samtidig med, at han rammer den skala, som kan stå i en uhindret dialog med beskueren i rummet. Den sans for rum og skala og deres basale betydning ligger oplagt i forlængelse af den moderne arkitektur som for eksempel Loos' arbejde med frisættelse af rummet fra den konventionelle etagedeling og en ny graduering af rummenes størrelser.¹³ Objekterne virker naturligvis langt mere radikale, fordi de vil undgå enhver udefra kommende betydning, men Loos måtte tilsvarende uddrive kunsten af arkitekturen for at finde arkitekturens egen logik og de rene formers sprog.

Han måtte også vise, at alle materialer var 'lige for Gud', så den suveræne form kunne vise sig lige så godt i puds som i marmor. Eksklusiviteten måtte ikke blænde øjnene for, at ethvert materiale blot bidrog med sin karakter. Både hans og Mies' brug af de forskellige materialer som ædeltræ, natursten, spejle og forkromet stål kan måske bedst forstås som parallel til assemblager, der kunne samle forskellige virkeligheds karakterer i et bud på den moderne virkelighedopfattelse.

Det er afgørende, at vi ikke kun hæfter os ved, hvad minimalisterne skærer væk, men også ser, hvad de får frem. De rene former får en særlig berettigelse ved at skærpe øjnene for nye sider af objektet eller af sansningen, der ellers ikke ville blive bemærket. At få iscenesat basale vilkår som detaljen og helheden, rummet og skalaen kræver en indirekte strategi. En meget central udlægning af, hvilken sensibilitet den minimalistiske æstetik har fået udviklet af de ellers stumt negerende former, finder vi hos kunsthistorikeren Rosalind Krauss. Artiklen 'Griddet, / skyen / og detaljen'¹⁴ er skrevet til en antologi om Mies, men Krauss mener bedre at kunne forklare den grundliggende sensibilitet ved at analysere minimalistiske lærreder af Agnes Martin. Det er de subtile, optiske spil, der kan opstå i det stramme grid – selv taget på Mies' Nationalgalleri, der synes at svæve. Agnes Martin har undersøgt griddet ved at tegne det på grundede lærreder med helt spinkle streger. De følger den stramme orden, men tvinger een til at gå tæt på for at forvise sig om linierne, og dermed opdager man stofligheden, lærredets struktur og de håndtegnede liniers variation som materielt vilkår. Teksturen skaber en intensitet, som toner over i en illusion af helheden, når man går på afstand igen. Den optiske virkning skifter og opløses igen i en tåge på lang afstand. Det helt saglige, objektive grid viser sig at være betinget af sansningen og en subjektivitet, der tvinges frem. Den rene, nøgterne form tvinger een til at arbejde med at fokusere på detaljen, opløsningen og helheden, så disse aspekter viser sig som upåagtede æstetiske dimensioner. Sådanne dimensioner viser sig også, når man må rundt om det minimalistiske objekt eller rundt i Mies' bygninger for at opleve dem som helhed, eller når den strenge form skal løses stofligt som et hjørne eller en flades tekstur.



Den fænomenologiske opmærksomhed hos Krauss bevidstgør et spil mellem objektivitet og subjektivitet, der er opladet i den rene form. I fraværet viser sig pludselig et nærvær af en stoflighed eller en anden virkelighedsdimension i sansningen, der ellers er flygtig eller betinget. Teksturen, detaljen, strukturen eller formens helhed bliver forbløffende intens, hvor man ellers troede, at man let blev færdig med den enkle form. Men den enkle form er netop mulighedsbetingelsen for at iværksætte andre dimensioner. Kunstnerens subjekt markeres ikke, men det gør til gengæld ens egen rolle, nærvær, bevægelighed, liv.

Hvis man oplever noget af Mies' sene arkitektur som gold formalisme, så må man holde fast i den unge Mies, der skarpt kritiserede enhver formalisme. "Kun livsintensitet har formintensitet"¹⁵, lyder det i et kort manifest fra 1927. En ny arkitektonisk form får kun mening ud fra de moderne livsformer. Selvom han ikke udfolder det på ret mange linier, så kan vi sammenligne det med Wittgenstein, der også må tænke i livsformer

som alternativ til en formelt givet orden. I Mies' 'Arbejsthesen' fra 1923 lyder det:

Enhver æstetisk spekulation, enhver doktrin og enhver formalisme afviser vi. Byggekunst er tidsvilje fastholdt i rum. Levende. Vekslede. Ny.¹⁶

Formløsningen er altid betinget af tidens skiftende vilkår og kan ikke føres tilbage til en forudgivet orden. Han arbejdede senere med en klassisk orden, der synes at nærme sig noget absolut, eviggyldigt, men som hos Loos var den altid betinget af nutiden, af en levende udvikling. Den enkle form er betinget af en livsintensitet. Også hos Mies hører der altså en formalismekritik til selve logikken bag minimalismen. I samme tekst forskriver han 'størst effekt med mindst opbydelse af midler' i kontorbyggeriet, så den grundtanke om en virkningsøkonomi er også med her. Minimalismens logik kan altså også give mening i forhold til både Mies og den minimalistiske objektkunst, selvom de skal forstås på en anden baggrund end Loos.

Livsstil

Den æstetiske opmærksomhed på ellers upåagtede dimensioner, som Krauss knytter til den minimalistiske kunst, kan også belyse æstetikken i nyere, minimalistisk design og således være med til at trække trådene helt op til i dag. I det hollandske Droog-design, der har udfoldet sig op gennem 90'erne, kan man opleve en lang række forskellige strategier, hvor enkle former, rene materialer eller simple løsninger på paradoksalt vis netop åbner øjnene for en forbløffende rigdom af spil i materiale, brug og betydning. Hella Jongerius' vase fra 1994 har en arketypisk form, der synes at gå tilbage til keramikens oprindelse, men den er blot støbt i blød polyuretan, og overraskelsen ved dette redesign sender tanker til vaseformens elementære betydninger. Samtidig har Jongerius søgt at få en karakter frem i det kunststof, der ellers blot forventes være et billigt, fejlfrit materiale, ved at lade spor af støbningen stå tilbage som en stoflighed. Vasen er stadig uprætentiøs, men tillader os altså at dvæle ved disse dimensioner. Renny Ramaker, der står bag Droog-betegnelsen, bruger begrebspæret makro-enkelhed/mikro-kompleksitet¹⁷ til at forklare den reciprokke sammenhæng, hvor en en-

kel helhed i formen muliggør en opmærksomhed på detaljer i struktur, tekstur, konstruktion, materiale, etc. Denne figur er en måde at forklare paradokset bag dogmet 'less is more'.

Droog-designerne har tilsyneladende gjort en dyd ud af at få mest muligt spil ud af brugsgenstandene uden at bryde enkelheden og de ofte overraskende simple og billige løsninger. I begyndelsen var der et element af genbrug som i lampen fra 1991 af tolv sandblæste mælkeflasker hængt i en tæt formation. Her har vi så også den serialitet af standardmoduler, der kendes fra 60'ernes objektkunst. Senere er der kommet rene industriproduktioner som Dick van Hoff's tallerkener fra 1997 af hvid og blå porcelænsmasse sammenrørt tilfældigt, så der ikke er to ens af de komplekse, marmoragtige åremønstre. Det er helt enkle, funktionelle produkter, hvor der blot er åbnet en mulighed for tilfældighed i fabrikationen, og der så at sige opstår en 'håndholdt masseproduktion'. De bedste eksempler på Droog skaber gratis sidegevinster med et uvurderligt spil. Genbrugsmaterialerne giver karakter fra et 'tidligere liv', der ikke ville kunne reproducere industrielt, mens andre design kalder på, at brugeren selv sætter sine spor og dermed giver dem liv og historie, som maskinproduktionen ikke kan skabe. Hella Jongerius har senere sat en vase i produktion, der både har et lag polyuretan og et lag keramik, så den kan revne uden at gå fra hinanden, og tilfældige revner og skår med tiden kan fortælle deres historier.

At skabe de størst mulige virkninger med mindst mulig brug af ressourcer er samme økonomiske rationale som hos Loos. Det svarer til hans standpunkt om, at det var spild af både materialer og arbejdskraft at ornamentere det fine, årede marmor, som stod stærkest i sig selv. Det grundlæggende problem med ornamentet var, at det med industriproduktionen ikke længere var en berigelse af brugsgenstandene, snarere tværtimod, og moderne formgivere har måttet søge andre kvaliteter til at give tingene, vi omgiver os med mening. Droog udgør en bred undersøgelse af muligheder for at berige tingene i tilværelsen uden, at det er en 'added value', men trækker på tingenes, brugens eller materialernes egen logik. En kvalitet kunne

være holdbarheden, hvor vi lever længe med tingen, og tiden lader sig læse i en særlig patina. Det forbin-der vi med danske møbelklassikere og anden hånd-værksproduktion, men Droog prøver altså tilsvarende muligheder af i masseproduktion med billigere mate-rialer. Det kan lyde forkert, at minimalisme skulle dreje sig om at få personlige værdier ind i ellers anonyme industriprodukter, men det handler blot om private, inkommensurable værdier i brugen, ikke en om ud-basunering af personligheden eller kunstneren. Den slags skulle netop også undgås i den minimalistiske objektkunst.

Andre Droog-produkter er også mere kortlivede. Det er betinget af produktionen og brugen, og de er tænkt i en proces. Det er en økologisk tankegang, der er koblet på minimalismens logik. De kan siges at være beslægtede, fordi begge tankegange gælder en større sammenhæng. Bæredygtigheden er dog kun en pointe blandt andre hos Droog. Angående levetiden så kunne man minde om Loos' læresætning om, at formen skal have mindst lige så lang 'levetid' som materialet, det vil sige, man skal kunne holde til at kigge på den, indtil genstanden er slidt op. På papirservietter giver det altså mere mening med fancy, modesmarte mønstre end på en tallerken. Den formkritik var ikke tænkt øko-logisk, men ud fra en forståelse af det moderne men-neske og de moderne livsformer. Droog-produkterne er heller ikke konsekvent økologiske, men de er klare udtryk for en tankegang, der søger at få de mest basale og vedvarende virkninger ud af få, enkle produkter. Den tanke er nok så afgørende for en livsstil, hvor man lægger mere værdi i basale ting og måske dermed kan mindske forbruget. Den minimalistiske trend er dog ingen garanti for en bæredygtig udvikling, og jeg skal ikke fremhæve den som en universalløsning, men den kan være en vigtig formkritik og pege på det væsentlige, hvis der må prioriteres. De væsentligste værdier og betydninger er ikke noget tilføjet, men ligger i mate-riale og form eller opstår i brugen og har sin klangbund i hele livsstilen. Det er minimalismens logik som prag-matisk æstetik.

At forbinde Loos med en minimalisme, der er kome på mode, kan virke paradoksalt, fordi han frem for alt angreb modegriller i jugendstilen. Derfor er han

ikke mindre aktuel med sin modekritik, der må ramme enhver formalisme, hvor nøgenheden og enkelheden ikke fremhæver noget, men blot er trendy, eller hvor forekomsten af matteret glas, stål, filt og sushi bliver kvælende meningsløs. Droog har også en kritisk brod, men der er her alligevel en forskel mellem den tidlige modernisme og nutiden. Selvom man nu igen griber til-bage til modernismens forskellige idealer, så har post-modernismen sin betydning, og ironiens strategier går som regel i stedet for den bastante kritik. Det bevidste spil med betydninger og formernes sproglighed har også postmodernismen som forudsætning, selvom enkelheden og de rene materialer samtidig er en tyst modreaktion på kommunikationens ekstase og de spejlende overflader fra 80'erne.¹⁸ Der er en subtil ironi eksempelvis i en arketyrisk vase lavet i et helt ander-ledes materiale som gummi. Eller i badeværelsesklinker med klare gummiklatter, der ligner vand, men tværtimod er skridsikkert. Ironien er at forstå som den indforståede sprogkritik, idet det moderne menneske nu er væn-net til de rene formers sprog gennem et århundrede. Og netop Loos' forbløffende sans for sproglighed og ironi gør ham særligt aktuel igen.

For til sidst også at knytte an til den nyere, minima-listiske arkitektur, så vil jeg inddrage den 'poetik', som Peter Zumthor får formuleret i en tekst fra 1991, 'The hard core of beauty'. At tale om skønhedens hårde ker-ne er et forsøg på at ramme den paradoksale logik i mi-nimalismen, hvor nøgtern præcision synes at hænge sammen med subtile og flydende betydninger. Han finder en parallel i digtningen med et udsagn om Gia-como Leopardi, der lyder, at 'det vages digter kun kan være præcisionens digter'.¹⁹ Skønheden i det flygtige og vage kan nemlig kun fanges ved nøje beskrivelser af konkrete detaljer og stemninger. Jeg vil mene, at han også kunne have brugt Rilke og hans tingsdigte, hvor digteren dvæler ved tingene, til de selv taler. Zumthor erklærer nemlig samtidig, at ideerne kun findes i tin-gene. Man skal ikke begynde med ideer, men med tin-gene og kalde de ideer frem, som er i dem. For at få et afsæt for arkitekturen må han se på tingene i deres fak-tiske sammenhæng. Det gælder ikke kun tingene som isolerede mindstedele, men relationerne mellem dem. Her bruger han ligefrem betegnelsen 'sagsforhold',

som han har fra den østrigske forfatter Peter Handke, men den må også her gå tilbage til Wittgenstein. Den gælder de konkrete og basale sammenhænge mellem ting, der alene kan gøre formerne og ordene meningsfulde.

I sin beskrivelse af, hvordan han selv går til sit arbejde med bygningerne, får Zumthor altså forbundet de pointer, jeg har trukket frem hos Rilke og Wittgenstein. At han selv har dem fra andre digtere, hvor også Wallace Stevens og William Carlos Williams nævnes, peger kun på, at de gælder den moderne sensibilitet på et helt grundlæggende plan. Som for at fuldende billedet tyer han også til en kritik af den alt for talende arkitektur. Det er netop en sprogkritik af arkitektur, der siger en masse, som i grunden er uvedkommende, uden at vise, hvad den er i sig selv. Med denne kritiske skelnen mellem at sige og at vise får Zumthor repe- teret hele det sprogekritiske paradigme – eller med Methlags betegnelse 'retoriske vending' – jeg stil- lede op fra begyndelsen. Zumthor får direkte omsat minimalismens logik til de enkle, rene formers poetik, så den også gælder ny arkitektur.

Minimalismens logik har vist sig af flere omgang i formgivningen op gennem det 20. århundrede, og jeg mener, at den til en vis grad er fundamental for den moderne forståelse af form, brug og betydning. Hvad den kan have betydet i mere udvandede versioner, skal jeg ikke vove mig ud i her, for det har været vigtigere at vise tankegangen i forskellige, hver for sig prægnante former. Jeg vil hellere slutte med en beslægtet tanke, der ikke relaterer sig til det moderne formsprog. Det er Felix Mendelssohns bemærkning: "Hvad musik udtrykker er ikke for vagt til at kunne udtrykkes. Det er for præcist."²⁰ Netop den oplevelse af, at musik kan være prægnant udtryk for en tanke, der bare ikke kan siges med ord, var afgørende for Wittgensteins sprog- forståelse. Samme oplevelse havde han med arkitekturen, med en bygning, der kan vise sig som en bevidst gestus, man har lyst til at svare. Det var sådanne eksempler, der fik ham til at forlade den formalistiske forståelse af sproget. Og det er med hans filosofi, vi kan forstå, hvordan minimalismens strenge logik samtidig kan være en poetik for de stærkeste virkninger i de rene former.

Anders V. Munch, adjunkt
Arkitektskolen i Aarhus
anders.munch@a-aarhus.dk

Noter

1. Overvejelserne her ligger i direkte forlængelse af min bog "Den stilløse stil. Adolf Loos", København 2002, hvor jeg imidlertid ikke tænker i minimalisme og derfor heller går videre til Mies og andre minimalister. Til gengæld må jeg her henvise til afhandlingen, når det gælder illustrationer og uddybende citater fra Loos og Wittgenstein.
2. Adolf Loos 'Arkitektur' (1910), oversat i "Passepartout" nr. 4, Århus 1994, p. 13
3. Kraus 'Stil' fra "Der Sturm" 1. Jhg. Nr. 4, Berlin 1910
4. Kraus "Sprüche und Widersprüche" (1909), Frankfurt 1986, p. 122
5. Hvor spørgsmålet om etik kun berøres kort i Tractatus 6.421, og æstetikken kun nævnes i parentes, så er det et afgørende emne i foredraget 'Lecture on Ethics' holdt i 1929 og findes også uddybet i dagbøgerne fra Første Verdenskrig.
6. Før Første Verdenskrig havde Wittgenstein også taget direkte kontakt med Loos, og under krigen diskuterede Wittgenstein Tractatus med Engelmann. Jeg har behandlet udvekslingen mellem disse tre i 'Style and Form of Life' fra "Architecture – Language – Critique. Around Paul Engelmann", red. Bakacsy, Munch og Sommer, Amsterdam 2000, hvor der er andre artikler om denne kreds.
7. 'Wohnungswanderungen' (1907) fra Adolf Loos "Die Potemkinsche Stadt", Wien 1997
8. Notat fra 1940 i Ludvig Wittgenstein "Kultur og værdi", Århus 1991, p. 50f.
9. 'Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke' 1930 fra Schönberg "Stil und Gedanke", Frankfurt 1995, p. 216
10. 'Der rhetorischen Schwenk in Ludwig Wittgensteins Tractatus' og andre centrale artikler fra Walter Methlagl "Bodenproben", Innsbruck 2002.
11. En sidste krølle på Haus Tugendhat, er at det faktisk også har en rolle i filosofihistorien, for her voksede den tyske filosof Ernst Tugendhat op. Han har ligesom Wittgenstein, men med større held, søgt at forbinde den kontinentale og den angelsaksiske tradition i filosofien.
12. "Art in Theory 1900-1990", red. Harrison & Wood, Oxford 1995, p. 816. I Joseph Mashecks artikel 'Abstraction and Apathy' fra "Invisible Cathedrals", 1955, trækkes iøvrigt en parallel mellem Smiths kuber og Loos' arkitektur via begrebet om det krystallinske hos Wilhelm Worringer som afgørende bidrag til den abstrakte kunst og de rene formers æstetik.
13. Smiths kubus "Die" fra 1962, som ordvekslingen formodentlig angår, er knap to meter høj, så man ikke kan kigge over den – altså nogenlunde samme højde som panelerne i Loos' Kärrntnerbar, hvor ingen skulle kunne rage op i spejlzonen.
14. Oversat i "Rumanalyser", red. Lise Bek og Henrik Oxvig, Århus 1996
15. "Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts", red Ulrich Conrads, Braunzweig 1981. p. 96
16. Ibid. p. 70
17. Jvf. kataloget "Droog Design. Spirit of the Nineties", red. Renny Ramaker & Gijs Bakker, Rotterdam 1998, hvor begrebsparret angives at komme fra Stuart Walker 'The Environment, Product Aesthetics and Surface', Design Issues vol. 11, nr. 3, 1995.
18. Renny Ramaker skriver historisk Droog ind i forhold til både modernisme og postmodernisme, op.cit.
19. 'The hard core of Beauty' 1991 fra Peter Zumthor "Thinking Architecture", Basel 1997, p. 28
20. Citeret i Karl Aage Rasmussen "Kan man høre tiden?", København 1998

