

WITTGENSTEINOVA KUNDMANNGASSE: SUB SPECIE AETERNITATIS SKOZI OČI LEFEVBREJA IN FLORENSKEGA¹

»Sprašujemo arhitekta, a odgovor je v njegovem delu. Tega pa ne znamo brati.«²

Pričujoči članek skuša na kratko predstaviti branje arhitekturnega objekta avstrijskega filozofa Ludwiga Wittgensteina, ki izhaja iz ekonomsko-politične razlage prostora francoskega filozofa Henrija Lefebvreja in anti – perspektivne naravnosti ruskega humanista Pavla Florenskega. Vzprednice z Wittgensteinovo splošno znano filozofijo so sicer nakazane, a zgolj v tistem delu, ki se dotika vpeljave pojma sub specie aeternitatis – pogled z večnosti. V centru zanimanja je postavljen konkretni arhitekturni objekt na Kundmanngasse, zdaj Parkgasse, na Dunaju. Kljub pozitivni vpeljavi teme

169

¹ Članek je povzetek diplomske naloge *Ludwig Wittgenstein, arhitekt*, junij 2016, in se osredotoči zgolj na osrednji del naloge. Izpuščena je pot do v naslovu omenjenih avtorjev: tako splošni filozofski uvod v Wittgensteinovo filozofijo sub specie aeternitas kot leposlovno-arhitekturno vprašanje, ali je Wittgensteinu s projektom na Kundmanngasse taisti zahtevi po pogledu iz večnosti uspelo zadostiti. Eden od razlogov za izdelavo naloge je morda povsem banalen in deluje skorajda kot apologija. Večina ljudi, ki je imela priložnost videti Wittgensteinovo arhitekturo, je bila milo rečeno razočarana. Zato v diplomski nalogi skušam prikazati pogoje, ki so pripeljali do edinstvene stvaritve. Razumevanje pogojev naj bi zato vodilo v razumevanje estetskih in matematičnih elementov, hiše, ki na nepoznavalca deluje kot moderna brezosebna kubusna gradnja, kaprica dunajske bogataške družine in njihovega ekscentričnega brata filozofa.

² Edvard Ravnikar, *Umetnost in arhitektura; zbornik esejev*, Slovenska matica, Ljubljana 2007, str 7.

pa moram sestavek pričeti s prepovedjo. Wittgensteinova hiša,³ to tezo bom skušal nakazati, je samozadostno arhitekturno delo, ki ne potrebuje zunanega sodnika za določitev svoje arhitekturne, estetske, filozofske, skorajda vsakovrstne vrednosti. Hiša na Kundmannngasse vrednost ustvarja. Vstop v arhitekturo hiše zato prepoveduje mnoga branja, izhajajoča iz Wittgensteinove filozofije, njegovega psihološkega stanja, logike in življenja kot na prvi pogled lažja, pojmovno točnejša. Kronološko bi največjo napako zagrešili, če bi Hišo razumeli kot vstajenje njegove filozofije iz pepela učiteljevanja v Spodnji Avstriji. Wittgenstein se je namreč še kot vojaški zapornik v Italiji pod vplivom prebiranja Tolstoja odločil, da bo postal učitelj; in etično življenje, zahtevano v Traktatu, tudi udejanjil. Projekt je, predvsem zanj samega, po petih letih, ko je zaradi nesoglasij s starši otrok odstopil, neslavno propadel. Hiša bi potem nastopala kot vezni Člen med Traktatom in Filozofskimi raziskavami, filozofi pa bi z ukrivljenimi hrbti hodili po sobah in iskali znamenja prehoda.

170 Podobno napako bi storili, če bi skozi vhodna vrata Hiše vstopili s svežim izvodom Logično filozofskega traktata, prebrali prvo tezo: »Svet je vse, kar se primeri,« in po stopnicah v glavni hodnik nadaljevali branje tez do strehe, kjer bi zaključili z zadnjo, sedmo tezo: »O čemer ne moremo govoriti, o tem moramo molčati.«

Preprosto razložiti Hišo kot izomorf, preslikavo iz filozofskega sistema Traktata, bi bilo prej ko ne neresno in prehitro zaključeno. Traktat ni geometrični načrt Wittgensteinovega življenja in posledično Hiše, je prej obratno: je napotilo za delovanje, katerega rezultat ni vnaprej znan, čeprav bi logična forma samega Traktata s svojo matematično logično naravo morda marsikoga zavedla v logicistične zaključke. Hiša ni arhitekturni Traktat; če že, potem skuša prevzeti nase nalogo določanja meja arhitekture, podobno, kot je

3 Zaradi lažjega branja bomo Wittgensteinovo hišo od zdaj naslavljali z veliko začetnico.

z Logično filozofskim traktatom Wittgenstein skušal rešiti težave filozofije.⁴ Ali je mogoče predstaviti samostojni sintaktični element v arhitekturi? Kaj sploh pomeni fizično upodabljati filozofijo? Pri tem se zastavi vprašanje, v kolikšni meri je ta koncept sploh mogoče udejanjiti? Z gotovostjo lahko trdimo, da je z arhitekturnim projektom Wittgenstein in concreto predstavil svojo estetsko idejo. Kaj sploh mislimo, ko pravimo, da Hiša ustvarja samostojno vrednost, prostor, čas – *milje*? Ena od glavnih nalog arhitekture je ustvarjanje prostora, primerne za življenje človeka. Forma in oblika arhitekture sta pogojena z raznovrstnimi zahtevami časa in prostora, vedno znova pa arhitektura ustvari prostor, primeren za bivanje človeka. Hišo na Kundmannngasse bomo skušali razložiti s principi in izvajanju dveh mislecev in njunih misli o filozofiji prostora. Zanima nas namreč narava prostora, kako se nam le-ta kaže, kako si ga lahko preko nekega konkretnega arhitekturnega objekta predstavimo. Čemu bomo dali prednost filozofiji in ne arhitekturi? Zakaj nismo raje vzeli arhitekturnega dela priznanega arhitekta in ga primerjali z njegovimi drugimi in sočasnimi stvaritvami njegovih kolegov? Prvi razlog je povsem praktične narave in se osredotoča na enostavno in strukturirano razlago refleksije pri filozofiji. Filozofi govorijo z besedami. Wittgenstein je kljub neizdajanju avtoriziranih publikacij plodovit mislec. Arhitekti, z redkimi izjemami, ne poznajo filozofske strogosti izjavljanja misli, govorijo s hišami. Drugi razlog zato izhaja iz prvega. Ker se bomo ukvarjali s pojmom prostora, bomo pojem Wittgensteinovega ustvarjanja prostora postavili v širši kontekst. S primerjavo treh avtorjev, njihovih posrednih (Hiša) ali neposrednih (ekonomski prostor, perspektiva) izvajanj bomo določili, kaj prostor (v arhitekturi) je. Tudi tukaj bo treba takoj zavreči fizikalno matematično dokazovanje prostora, ki kot sekundarno vedno za nazaj, neosebno, neizkustveno razreže prostor. Nas pa

4 Wittgensteinov filozofski projekt morda najbolj koncizno opiše njegova največja arhitekturna žrtev Pavel Engelmann. Ko v svojih spominih o svojih učiteljih zapiše naslednje: »... to have had the best teachers my generation could possibly have, and that I learnt something from them: from Kraus not to write; from Wittgenstein not to speak; from Loos not to build. If I, nonetheless, occasionally write and speak and build, then it is because at times I pay truant; and because, as Homer too sometimes sleeps, at times even these teachers did not act in accordance with their own teachings. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, The Pepin Press, prvič izdano 1993, Amsterdam, str. 61.

zanima, kako se nam prostor kaže. Morebitni tretji razlog je povsem banalen – filozof je sredi dvajsetih let dvajsetega stoletja naredil hišo, o kateri je vredno govoriti.

Wittgenstein in Lefebvre

V prvem delu nas ne bo zanimal kartezijanski razosebljeni prostor, čeprav je za nas zaradi svoje prevladujoče pozicije v razlaganju sveta neizogibna oporna točka. Naslednji opis geometričnega prostora je kratek, hkrati pa tudi oporna točka, iz katere Wittgensteinov prostor izhaja. Današnji govorniki vlada geometrijski pogled na prostor, ki nad neko omejeno celoto razprostre nevidno mrežo. Le redkokdaj stopijo v ospredje osebni, doživeti, miselni in ostali nelinearni svetovi; če pa že, so označeni kot specializirana razlaga in zavzemajo zgolj nek izoliran fenomen. V stoletjih se je v družbenem prostoru izoblikovala posebna govorica o prostoru, ki načrtno izriva ostale. Če »Določena teoretska praksa poraja miselni prostor, ki naj bi bil iluzorno zunaj ideologije,«⁵ je sporočilnost te prakse hkrati poskus zakrivanja lastnih napak in napotilo k njihovem razkrivanju. Praksa moderne je nedvomno znanstvena metoda, objektivizacija realnosti, ki ji politični prostor pripisuje metafizično vrednost. Ekvivalent geometrije v političnem svetu (20. stoletja) pa je Država, lakmusov papir, ki vpija družbene razlike. Skupni prostor je produkt in slika družbenih razmerij. Oblika družbenega razmerja določi obliko prostora. Ker je moderna zasnovana na pisani besedi,⁶ ki prek svojih častilcev zavzame odločujočo vlogo v družbi, »Was sind die neuzeitlichen Nationen anderes als die wirkungsvollen Fiktionen von lesenden Öffentlichenkeiten, die durch dieselben Schriften zu einem gleichgestimmten Bund von Freunden würden?«⁷ je tako koncipiran tudi prostor – bralen, tranzitiven, zamenljiv, pozitiven. Transcendentalna iluzija sedanjega, prevladujočega sistema govornice je, da se sam koncipira kot nenadomestljiv, večen. Konkretni primer Hiše na Kundmannngasse bo moral pokazati, da presega prevladujočo govorico. Odpreti moramo fizično

172

5 Henri Lefebvre, *Produkcija prostora*, Studia Humanitatis, 2013, Ljubljana, str. 24.

6 Sem nedvomno uvrščamo tudi evklidsko geometrijo.

7 Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark*, Suhrkamp 1999, str. 12.

govorico o prostoru in ga osvoboditi prevladujoče arhitekturno-prostorske teorije in ekonomske prakse. Želimo razpreti *kako* Hiše. Kako se razlikuje od prostora državne in geometrijske govornice? Le pod tem pogojem bo obstala kot samostojno stoječ arhitekturni objekt zunaj vsakokratne partikularne pojmovne določitve. Za to bomo uporabili Marxovo⁸ delitev prostora kot produkta dela na stvaritev, pri čemer je delo drugotnega pomena, vsakodnevni prostor pa je tam, kjer je delo proizvajajoče. Narava sicer predstavlja prvotno iz sebe, za sebe ustvarjajoči princip, ki nam, ljudem, ustvari uporabno vrednost. Morda lahko zgolj prvotnemu bivališču pripišemo vlogo edine nujne arhitekture, ki ima podobno vlogo kot polžja hišica. Prvi obrtnik verjetno sledi kaosu narave, s povečano abstrakcijo bivališča, delovanja smotra pa se od nje hkrati odmika. Specializirana in industrializirana obrt sprevrne naravo v smoter, narava dobi artefaktni značaj, produkt ali stvaritev pa sta določena šele retrospektivno.⁹ Stvarem je vrednost dodeljena glede na temeljne gradnike moderne – fenomen vida, splošne uporabnosti in menjave. Vse ostalo, kar tvori pomen imena, je v moderni zakrito – zakrivanje družbenih razmerij, ostalih čutov, telesa, smisla, časa. Če uporabimo Wittgensteinovo govornico, je težava v tem, da se znotraj ideologije najdemo v vladavini enega pomena. Svet triletnega otroka ne dopusti alternative, in večznačnost dojema kot kakofonijo mnenj, nezmožno medsebojnega poslušanja. Metafora otrokovega dojemanja sveta ni zadostna, saj gre koncept moderne še dlje. Otrok dodeli absolut enemu pomenu, moderna pa nasprotno podeli absolut menjavi pomenov. Težava odnosa moderne do objekta je njegova zamenjava z znakom. Koncept moderne umetnosti kot sub specie aeternitatis, pogledu z večnosti ni mogoč, saj je znak, odvisen od objekta, povsem prepovedan.

Kombinacija misli Lefebvreja in arhitekturna kritika bosta pomagali odpreti govor o umetnosti v arhitekturi. Francoski filozof Lefebvre mesto znaka iz sveta govornice vrača nazaj v mesto objekta in ne namesto objekta.¹⁰

8 Lefebvre, str. 95.

9 Podobno delitev bi verjetno lahko izpeljali tudi iz Wittgensteinove estetike.

10 Največja težava zmage enega pogleda nad ostalimi je fetišizacija objekta. Objekt pod pritiskom prevzame eno vlogo, ki zakrije vse ostale, s tem pa sam obstane le, če je povzdignjen na piedestal. Hegel podeli znaku grozljivo moč negativnega – znake lahko poljubno menjamo. Če znak zamenja predmet, pomeni, da lahko predmete poljubno menjamo.

Pri razlagi nas bosta spremljala pomena besed funkcionalnost in menjava. Predvsem menjavo bomo označevali z negativno konotacijo, saj prevzame na svoja pleča vlogo substance in nadomesti vsak konkretni objekt. Teoretske začetke te misli pa bomo našli v času prve polovice 20. stoletja. Svetu se je takrat predstavil nemški Bauhaus, arhitekturna smer, ki je svoj navdih iskala v industrializiranem svetu. Nedvomno je Wittgenstein poznal teorijo in prakso arhitekturnega ustvarjanja in jo je pri gradnji upošteval. Vprašanje pa seveda je, kdo se je komu podredil: on aktualnim praksam, ali pa so bile te zanj zgolj orodje? V njegovem kulturnem svetu gradnje nastopajo tako dunajska arhitekturna avantgarda kot navidezni nasprotni pol, predstavniki Wiener Werkstättische, delavnice, katere izdelke je s pridom uporabljal. Če začnemo pri splošnem vplivu, je Bauhaus moment refleksije o povezavi med industrializacijo in urbanizmom. Ker je Wittgensteinov oče v takratno Avstrijo uvajal industrijske elemente proizvodnje, je Ludwig poznal praktične posledice nove organizacije proizvodnje za življenje. Bauhaus je konkretno program proizvodnje prostora, ki prvi preseže golo postavljanje predmetov v prostor s predstavo prostora in se nasloni na povsem filozofski proces izгона povezave med formo in vsebino.¹¹ To so ostre besede glede na prvotno željo Bauhauusa, ki je želel zgraditi okolje po meri človeka. Le da se je z industrializacijo družbe razširil tudi pomen prostora – inflacijsko. Bauhaus je ločil formo in vsebino

11 To sicer ni bil namen Bauhauusa. Šola se je oblikovala leta 1919 z združitvijo visoke šole za likovne umetnosti in visoke šole za uporabne umetnosti. V času vodje Walterja Gropiusa je šola sledila načelom humanizacije industrije, sistemskega preučevanja arhitekture in družbenoutopičnim idejam. »Širši okvir njegove vizije pa je določen z idejo celovitega umetniškega dela, ki se udejanja kot sinteza umetnosti v okviru arhitekture – kot zgradba.« (Ernest Ženko, *Prostor in umetnost*, str. 108.) Na kratko lahko rečemo temu tudi vrnitev k obrtem. Kritizirana je bila tako avtonomnost umetnosti kot arhitektura kot obrt. Tako je imela šola imela dve vrsti učiteljev – mojstre forme in mojstre delavnic. Posledica šole je tehnološko dovršena gradnja, ki je ustvarjala primerne delovne razmere za industrijske potrebe. Kaj pa je drugega dobro oblikovana telovadnica, vrtec, kuhinja v podjetju kot način optimizacije delovnega procesa? Bauhausu lahko očitamo, da je postal šola zamrznjena v času, ki je sprva ujela duha moderne industrijske družbe, a ga je s ponavljanjem začela utrjevati. Vse pod domnevo, da je namen arhitekture tudi družbena aktivnost, sprememba paradigme. Če arhitekturo ožje označimo kot zgolj odziv na družbeno dogajanje, produkcijske odnose, bo vedno hodila za družbeno realnostjo in jo hkrati potrjevala, nikoli pa spreminjala.

tako, da je glasno prepoznal in potrdil potrebo po ločitvi kraja bivanja od kraja dela, nekaj, kar je industrializacija konkretno izvajala že več kot stoletje.

Značilnosti industrijske arhitekture so berljivost, razvidnost, jasnost. Pročelje v prvem koraku izraža funkcijo, je jasno in razločno, opazovano iz družbenega prostora ulice. Pogled iz zunanosti ni več mogoč, pogled iz kaosa na samotno točko reda in varnosti. Ko so tehnične možnosti to omogočile, se je pročelje spremenilo v membrano, v del ulice. Človek se je naselil v urejeno naravo/mesto. Struktura, material je postal podrejen dvodimenzionalnosti, stebra kot nosilca plastičnosti ni bilo več, bil je izgnan. Če je arhitektura predmoderne prostor ustvarila s pročeljem, ga je moderna z geometrijsko mrežo razprostrla čez večino sveta. Bauhaus je s to metodo pritrnil industrijski paradigmi zakrivanja proizvodnih procesov in absolutni menjalni vrednosti njenih delov. Kapitalistična družba vsemu pripisuje vrednost in ta vrednost je uporabna. Končna posledica navidezne univerzalnosti enega pomena je bilo sledenje zahtevi industrijskega sveta po absolutni menjavi delov, ki ga sestavljajo. Vsebina, ki je povsem izginila oziroma jo je bilo od momenta do momenta mogoče nadomestiti, je bila podrejena formi. Bistvo forme pa je absolutna funkcionalnost – menjava. Moderna je torej instrumentirala delo, surovine, pridobivanje in porabo. Iz svojega procesa je izgnala vse, kar je bilo odvečno. Končna konsekvence moderne, z industrijo povezane gradnje, so kvantificirane enosobne luknje, kraji v prostoru pa so ločeni z navideznimi ideološkimi črtami, navidezno predstavljeni kot racionalno-logični sistem. Ko prostor postane udeležen pri proizvodnih procesih, ko postane del menjalnega procesa, vsakokratna hiša kot objekt izgubi svoj osnovni pomen. Kako naj drugače razumemo obnovo sakralnih objektov in dodeljevanje nove vsebine kot pa podeljevanje moderne paradigme, menjavo pomena preteklosti?

Hiša na Kundmanngasse tovrstni paradigmi ob postavitvi uhaja. Prvi, ekonomski pokazatelj je nedvomno denarno bogastvo sestre Margaret.¹² Bogastvo ji je omogočilo izstop iz vsakodnevne igre menjave in uporabe.

12 Wittgenstein se je podedovanemu bogastvu odpovedal kar dvakrat. Prvič takoj po očetovi smrti, ko je dediščino razdelil med dunajske kulturnike, in drugič sredi učiteljevanja, ko so bratje in sestre podedovali očetove ameriške naložbe. Takrat pa so ne tako razumevajoči sorojenci Ludwiga dosegli, da je bila dediščina razdeljena mednje.

Glede tega lahko sicer naročniku in projektantu očitamo indiferentnost do vloge denarja v družbi. Protestantska etika industrijskega sveta bi ob stroških projekta nedvomno zavijala z očmi. To potrjuje tudi dejstvo, da objektu ne moremo podobno kot slikarskim ali kiparskim umetniškim delom pripisati neke konkretne abstraktne vloge menjalne vrednosti – konkretne hiše ne moremo spremeniti v igro menjave.¹³ V svetu, ki je pogojen s produkcijo produkcije, je edini mogoči izstop solipsistično dejanje, ki za dosego drugačne paradigme denarna sredstva spreminja v nič. Sredi stradajočega Dunaja, ki je po prvi svetovni vojni izgubil status svetovne politične metropole, bomo zato postavili moderno stavbo. Stroški so zaradi Ludwigovih ekstravagantnih tehnoloških in oblikovnih elementov poleteli v nebo. Če forma Hiše še nekoliko jemlje iz takratne arhitekture, pa je njen namen povsem predkapitalistični. Enostanovanjske hiše so bile majhne, finančno vzdržne, logično oblikovane. Iz dvodimenzionalnega načrta se da pri večini ugotoviti način gibanja oziroma predpisano gibanje njihovih stanovalcev. Iz istih razlogov imamo Hišo za metaforo nekega preteklega sveta. Objekt, čeprav gre za tehnološko moderno zgrajeno stavbo, ustreza plemiški palači 18. stoletja, palači Batthyany-Schönborn¹⁴ ali družinski hiši na Alleegasse, če upoštevamo zgolj objekta, v katerih je sestra Margaret bivala na Dunaju. Razporeditve zunanjih ploskev ustrezajo slogu arhitektov 18. in 19. stoletja oziroma delu arhitektov, kot sta Johann Bernhard Fischer von Erlach in Otto Wagner. Wittgenstein črpa pomene iz okolice, v kateri je odrasel. Ne moremo pa govoriti o Wittgensteinovi verziji eklekticizma slogov, ker rezultat presega vsoto delov. Zunanji ovoji primerljivih hiš tistega časa počasi odvržejo zgodovinsko vlogo in začnejo odslikavati svet znotraj. Kjer je zunanji ovoj zgolj membrana v širšem geometrijskem prostoru, je ta pogojen z notranjo uporabnostjo prostorov. Koncept osrednjega dnevnega

13 Splošna težava arhitekture v primerjavi s slikarskimi ali kiparskimi deli. Posebej takrat, ko objekt zamrznemo v času in ga spremenimo v muzej.

14 Renesančna arhitektura palač ne izstopa iz paradigme sveta, ki se podreja subjektu. Palača je vizualno že geometrična, umeščena je v prva večja mesta, kjer je omejen geometrijski prostor določen reprezentančno. Renesančna palača se ne loči od kaosa tako kot starorimska, ampak od že oblikovanega družbenega prostora. V protokapitalizmu je vloga subjekta omejena na fevdalce in trgovce. Jasnost njihove pozicije je od ostalega mesta ločena z njihovo glavno ločnico od preostalega prebivalstva z gramatiko. Sprva povsem mistična kategorija (glamour) omogoči bogastvo.

prostora, izkoriščanja linij, organizacija tega prostora s feng shui je neuspešen poskus moderne, kako s splošno formulo določiti uporabnost vsakokratnemu, zamenljivemu uporabniku.

Uporabnost Hiše je nasprotno prilagojena naročniku in ne dopušča spremembe funkcije, spremembe lastnika. Notranje ploskve Hiše so platno umetniško navdahnjene lastnice. Tej streže najeta služinčad, ki ima zato odmerjene prostore. Ko so Hišo podedovali Margaretini sinovi, so jo zaradi visokih stroškov vzdrževanja in nepraktičnosti želeli prodati gradbenemu podjetju. To je na mestu Hiše načrtovalo gradnjo 60 metrov visokega hotela. Že pred tem je Margaretin sin jugozahodni del zemljišča prodal za gradnjo večstanovanjske stavbe. Hiša je s smrtjo naročnice izgubila znak uporabnosti, zato že od začetka ni ustrezala večini meril moderne uporabne gradnje. Ni je bilo mogoče predelati, abstraktna funkcija ni našla svojega mesta. Bolj ko je nekaj menjalno, manj je uporabno. Bolj ko je nekaj uporabno, manj je menjalno. V industrijskem kapitalizmu je konkretno telo izgnano iz geometrijskega prostora, telesu je namenjeno samo njemu odmerjeno mesto, ki ustreza znaku telesa – prostor rekreacije, kot so fitness, telovadnica ali mestni park. Hiša na Kundmannngasse pa je zahtevala eno telo, en način gibanja. Ni se pustila spremeniti v objekt trajnostnega razvoja. Danes najdemo v njej sicer Bolgarski kulturni inštitut, vendar je na račun neakovostne obnove in drugačne uporabe izgubila svojo *diferentia specifica*. »Obwohl das Haus unter Denkmalschutz gestellt wurde, haben die neuen Besitzer nicht nur das Souterrain vollständig adaptiert, sondern auch einige wichtige Räume im Parterre und im erste Obergeschoß durch den Abbruch von Innenwänden entstellt. Zudem wurden Fußböden, Badewannen, Lichtschalter und andere Bauelemente teilweise oder vollständig ausgewechselt. Natürlich hat man auch die alten Farben überstrichen.«¹⁵ Avtor zgornjega citata je hitro dodal stavek, da se s posegi duh Wittgensteinove hiše ni izgubil, o tem pa dvomim. Dejstvo ostaja, da danes ne moremo govoriti o objektu, ki bi ga bilo mogoče gledati v njegovi totalnosti. Krivde ne smemo pripisovati obnovi, ampak dejstvu, da življenja, ki ga je Hiša posedovala, ni več. Hiša ne more več kazati svojega bistva zato, ker je zreducirana na vizualno, muzejsko.

15 Gebauer, Gunter: *Wien, Kundmannngasse 19, bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, München, 1982, str. 33.

Naša definicija pristne arhitekture je postala očitno paradokсна. Če želimo, da arhitektura ustvari svoj prostor, mora biti zato, da je totalna, namenjena eni konkretni funkciji. Podrejenost mnogokratnim znakovnim pomenom pa nasprotno pomeni, da ne moremo govoriti o umetnosti, ki se kaže. Uporabnost totalnega objekta je zreducirana na minimalno mogočo (pojmovno) razlago. Objekt, ki si pripusti pripisati mnogoterost, izgubi lastno objektivnost. Z jasnim pomenom ustreza arhitektura zgolj eni totaliteti časa in prostora. Svoje bistvo lahko zgolj kaže. Nasprotno je največji strah moderne arhitekture in arhitektov, da njihovega sporočila ne bo mogoče prebrati. Recesija moderne arhitekture se ne ustavi zgolj v jasnosti branja nekega objekta, temveč v fazi načrtovanja predvideva mogoče uporabne vloge stavbe v prihodnosti. Prosto po Wittgensteinu prepovedujemo že prvo branje. Strogo rečeno arhitektura, podobno kot umetnost, ne bi smela dopustiti, da se ji pripisuje vlogo praznine, ki ji pomen da vsakokratna družba. Kulturna dediščina je namreč kulturna toliko, kolikor ji pustimo propasti. Če potegnemo vzporednico s programskim spisom Williama Morrisa *News from nowhere*, si ne moremo predstavljati slike, na kateri bi katera koli evropska parlamentarna stavba služila kot tržnica in skladišče konjskega gnoja. »It is mostly in periods of turmoil and strife and confusion that people care much about history.«¹⁶ Trajnostni razvoj, sprememba namembnosti in kulturna revitalizacija so pojmi, ki ustrezajo moderni, v kateri en znak nadomesti drugega. Znak ne more umreti, znak samo nadomestimo. Pri tej razlagi se seveda ne omejujemo samo na arhitekturni objekt. Vsakokratni izdelek doživi enako usodo dodelitve konteksta, njeno izgubo in ponovno določitev novega konteksta. Z izgonom konkretnega telesa je izgnana tudi smrt (stavbe). Moderna »pozablja, da prostor ni projekcija miselne predstave v berljivo – vidno, ampak je najprej slišan, dogajan.«¹⁷

16 William Morris, *News from Nowhere*, Penguin Books 1986, London, str. 207.

17 Lefebvre, str. 237.

Moderna z zahtevo po absolutni nadomestljivosti izžene konkretno telo.¹⁸ Telo je sestavljeno tako iz cikličnega kot linearnega delovanja. Želje so ciklične, kretnje so linearne. Wittgensteinu bi morda lahko očitali, da ne nagovarja čutov opazovalca, vendar moramo imeti pred očmi uporabnika, ne opazovalca. Ni zgradil muzeja zgodovine obrti, sub specie musei, kjer je vsakodnevna uporabnost zgolj nakazana in sporadična uporaba zgolj reprezentacija reprezentacije. Kar je v muzeju, je zgolj še blago. Zgradil je tehnološko noviteto, formulirano tradicionalno, prežeto z wittgensteinovsko vsebino. Wittgensteinovo delo je povsem aristokratsko. Za delo ne pričakuje plačila, lahko celo rečemo, da je z drugo odpovedjo premoženju, ki so si ga razdelili sorojenci, plačal, da je lahko delal. Verjetno je bil edini človek, ki je dobil zaradi medsebojnega poznanstva povsem proste roke pri dokončanju projekta. Paul Engelmanna, družinski prijatelj in arhitekt, učenec Adolfa Loosa, je ob naročilu povsem pozabil svoje pridobljeno znanje in se skušal podrediti naročnici. Kar nakazujejo že prve skice leto pred pričetkom gradnje na Kundmangasse, je zahtevnost Margaret, ki se čuti strokovno boljje podkovana kot šolani arhitekt. Vstop Ludwiga v projektiranje in izvedbo je zato za Engelmanna mogoče pomenil celo odrešitev, čeprav se je sam hitro znašel na stranskem tiru. Kulturna osnova in zavezanost točno določenemu cilju je novega glavnega arhitekta in sestro povezovala veliko bolj kot odnos med stranko in poljubnim obrtnikom, čeprav družinskim prijateljem. Še posebej, če ta ni izhajal iz istega kulturno-ekonomskega okolja. Tudi če Wittgenstein ne bi sodeloval pri projektu, bi se Engelmanna verjetno povsem izgubil v svetu karakterno močne in kulturno izobražene Margaret. Zavezanost istemu odnosu do življenja je pri Margaret in Ludwigu močno zaznamovano zaradi očeta Karla.¹⁹ Ta je otroke vzgajal v puritanskem okolju. Kot *self-made-man* in eden najbogatejših Evropejcev je z železno voljo podoben odnos do življenja zahteval tudi od njih. »Only the best was good enough and, thanks to his wealth, the best was always available.

18 Posledično je delovna poškodba ali izkoriščanje delovne sile zgolj abstraktno – vedno se zgodi drugemu nadomestljivemu telesu.

19 Razloge moramo iskati pri očetu Karlu Wittgensteinu. Jeklarski baron se je kmalu po Ludwigovem rojstvu posvetil kulturnemu mecenstvu secesije v Wiener Werkstätte in strogi vzgoji svojih osmih otrok. Od petih moških potomcev so trije, dva v letih 1902 in 1904, storili samomor.

The family was encouraged to show an extremely critical attitude not only towards art and music, but also towards each other conduct. In life and in art, a person ought to aim at genuineness (Antsändigkeit) which meant that, under all circumstances, each person should show merciless honesty towards themselves as well as towards others. A person should set about a piece of work for the intrinsic value of the work itself and the attainment of self set goals, not for the sake of personal prestige.«²⁰

180 S tem smo odprli še en vidik gradnje hiše na Kundmanngasse, ki je povsem neodvisen od naročnika. Wittgenstein se je v vsako delo, ki ga je opravljal, spustil z vsem svojim bistvom, saj je dobra izdelava prinašala neposreden užitek. Podobno je pričakoval tudi od obrtnikov. Glede na to, da denar in deloma čas pri izdelavi Hiše nista bila ovira, lahko sklepamo na vrhunsko večšost obrtnikov, ki so sodelovali pri projektu. Tako kot arhitekt ali umetnik mora tudi zahteven obrtniški delavec problem razumeti celostno. Obrtnik podobno kot umetnik ne reprezentira realizma – posnemanje pričakujemo zgolj od mladih umetnikov/obrnikov, le učeči so ponižni in resni. Obrtnik v nasprotju z delavcem za tekočim trakom v izdelek vgrajuje vedno znova majhne spremembe, ki omogočajo tehnološko in estetsko nadgradnjo naučenega. Industrializirana družba pa se konceptualno ustavi že na prvi stopnji – posnemanje vgradi v bistvo obrtništva. Če je moj čas učenja in nato izdelave enostavno zamenljiv s časom drugega, če je moj prostor zamenljiv s prostorom drugega, čas in prostor nista več pomembna. Prostor izdelave postane prosto zamenljiv, čas izdelave pa je odvisen od pritiska nedorečene prihodnosti in denarnega nadomestila. Abstraktna zahteva, ki zaključek postavi v neko tesnobno prihodnost, doseže, da je tesnoben tudi prostor. Proces dobre izdelave je povezan s časom prostora. Korak dlje v tej razlagi naredi John Ruskin. Arhitektura je zanj (obrna) dediščina vsakokratne generacije. Značilnost menjav generacij arhitekturnih slogov je odziv na družbene spremembe. Renesansa je nadomestila gotiko, tako estetsko kot etično. Razpad gotike za Ruskina ni bil zgolj arhitekturni, temveč predvsem socialni, politični, moralni in religijski, sprememba je bila za večino ljudi slaba. Gotski slog naj bi namreč zahteval svobodo individualnosti, spontanost delavcev – zato je čas gotike čas

20 Wijdeveld, str. 22.

srečnejše družbe. Renesansa naj bi človeka zaslužnjila. Tu se Ruskinova teorija umetnosti združi s socialno teorijo: družba, ki zaslužnji svoje delavce, ne bo zmogla ustvariti velike arhitekture. Imaginacija in senzibilnost sta namreč prvi na udaru. Ponavljanje v delovnem procesu razvije linearni čas, ki je neskončen in zato nerazložljiv. Isto trdimo tudi za prostor – ponavljanje razvije linearni prostor, ki je neskončen in zato nerazložljiv. Zaključek: prilagajanje v delovnem procesu razvije ciklični prostor/čas, ki je zato končen in razložljiv. Zaključek je seveda koncipiran kot antični ideal, ki ga radi pripisujemo preteklosti in je zgolj še ena uspešna dimna zavesa industrijske monotonosti, ki nedorečeno upanje polaga v neznano prihodnost. Če lahko trdimo, da je renesansa kriva za zaslužjenje delavca in njegove upodobitvene moči ter s tem za njegovo časovno zamrznitev, lahko isto trdimo pri vprašanju ohranjanja arhitekturnih objektov. Pretekla obdobja so arhitekturne stvaritve reciklirale, skrivale. Gotska cerkev je bila postavljena na mesto romanske – ali dobesedno ali pa si je od nje sposodila surovino, kamen, in ji tako izbrisala prostor. Renesansa ni ljubosumna umetnost, ker je njen svetovni nazor širši, izključujoča je zgolj v svoji totalnosti. Renesansa zamrzne čas, objekt pa zreducira na vizualno stvaritev. Moderna kot dedič renesanse zato objekte, ki potrjujejo njen obstoj, ohranja, obnavlja.

Wittgenstein – Florenski

Za razumevanje orodij, ki tvorijo Hišo, ne moremo mimo razumevanja uporabe geometričnih elementov. Prevladujoča definicija prostora izhaja iz matematično filozofske tradicije zadnjih stoletij. Po tej je prostor geometrična nedorečenost, ki ne razlikuje levo od desnega, zgoraj od spodaj, kjer je vsaka točka enakovrstna sosednji. Zakaj? Če iščemo primat, zakaj ga ne priznavamo geometričnemu prostoru? Odgovor je vsaj pri Wittgensteinovi hiši naslednji: geometrija, čeprav je glavni oblikovalsko-načrtovalski element gradnje, ni glavni leit motiv oblikovanja in gradnje. Geometričnost gradnje ni namen, temveč orodje, ki krši svoja pravila. Kako torej ustvarjamo prostor z geometrijo kot orodjem, in ne kot z merilom? Želja je pri razlagi geometričnih elementov odvzeti primat vidnemu in ga podeliti celoviti estetski potopitvi v objekt. Če se želimo spopasti z geometričnim pogledom na svet, moramo skicirati bistvene

elemente, ki ga sestavljajo. Kot smo pred tem že nakazali, je koncept absolutnega (moderno-znanstvenega) prostora zavezan potrjevanju aktualne politično-družbene ureditve urejanja proizvodnih procesov. Geometrijski prostor je absoluten, saj lahko nadomesti vsako posamezno konkretnost. Absolutni prostor je pacifističen, saj vse morebitne spore nadomesti z lastno iluzijo vsemogočnosti. Vednost je zgolj še videna, brana, reflektivno razumljiva. Tako ustvarjeni prostor ustreza družbeni ureditvi uravnilovke, pri kateri kakofonija mnenj dobi mesto izjavljanja. Prostor je uniformen, a razkosan. Ker so politični odločevalci moški, je posledično »falusni«. ²¹ Navpičnost in višina sta edina znaka treh dimenzij v svetu, razdeljenem na ortogonalno mrežo. ²² Iz te mreže abstraktno, a vseeno zelo konkretno izstopajo le politično-gospodarski centri moči, ki prek nasilja organizirajo navidezno abstraktno ureditev. Točka se ne razlikuje od druge točke, zato ni nobene potrebe po dekodiranju. Ker je telo samo še videno, ne pa vzeto v njegovi totalnosti, je to telo prevedeno v (berljivi) miselni znak. Kar je vidno, je s pozicije najlaže dovoliti ali prepovedati, vidno se lahko prevede v logični funkciji: da ali ne. Govorimo o vidnem, zasnovanem na evklidski geometriji. Vidno je tako zreducirano, da od njega ne ostane nič. »Iluzija je, da mišljenje lahko doseže tisto, kar se nahaja v prostoru, na podlagi izjav o prostoru.« ²³

Kot je evklidska geometrija prevzela primat pri govoru o prostoru, je perspektiva prevzela primat govora pri njegovem upodabljanju. Tridimenzionalni prostor je prikazan z linearno perspektivo. Lefebvre z opisom Toskane 13. in 14. stoletja lepo prikaže gospodarsko osnovo, iz katere

21 Lefebvre, *Produkcija prostora*, str. 126.

22 Najboljši primer so nedvomno stolpnice na Srednjem vzhodu. Metaforiki erektlnosti se vizualno kljub temu najbolj približajo Evropejci, oziroma London s poslovno stavbo Swiss Re arhitekta Normana Fosterja.

23 Lefebvre, str. 196.

se razvije politično-ekonomski vpliv na govornico o prostoru.²⁴ Umetnost medtem perspektivčen pogled pozna že iz antike, a ga ne uporablja. Zakaj? »Die Malerei hat ja die Aufgabe, nicht die Wirklichkeit zu verdoppeln, sondern soll ein möglichst tiefes Erfassen ihrer Architektonik, ihres Materials, ihres Sinns ermöglichen; und das Erfassen dieses Sinns, dieses Materials der Wirklichkeit, ihrer Architektonik ist dem schauenden Auge des Künstlers in der lebendigen Berührung mit der Realität gegeben, im Sich-Einleben und-Einfühlen in die Realität.«²⁵ Teologija, ki razvije verovanje posameznika v Boga, razvije solipsističen odnos do svetega in posledično vizualni odnos do sveta. Zapoved »veruj v enega boga« že vzpostavi verujočega kot samostojnega, a tudi osamljenega človeka. Spoznanje teologije ni družben proces, ampak odločitev in motrenje posameznika. Od tod je nato le še korak do Kartezija in njegovega dvoma, pri čemer je geometrijska mreža razprostrta čez svet kot bistvena lastnost sveta. Ker perspektiva »ubija« umetnost, jo stari Grki uporabljajo zgolj v gledališču. Gledalec je tam postavljen pred fotografsko platno, dekorativno iluzijo, zavajanje, namen vsega tega pa je zgolj doseganje gledališkega učinka. Fotografija nima druge vloge, ne predstavlja nobenega estetskega momenta. Še temačni srednji vek zavrne perspektivčno pozicijo kot nezadostno upodobitev svetega. Vsakokratni umetniški slog zavrača perspektivo kot neumetniško. »... daß die Künstler jener historischen Epochen des Kunstschaffens in denen die Perspektive nicht benutzt wird, diese nicht, »nicht zu benutzen vermögen«, sondern sie nicht benutzen wollen... daß sie ein anderes Darstellungsprinzip als die Perspektive benutzen wollen, und zwar aus dem Grund, weil der Zeitgeist

24 Razlaga v nekaj stavkih je taka: protokapitalistična Toskana je s svojimi trgovci in meščani spremenila konkretno krajino s spremembo produkcijskega načina. Napol sužnjelastniške oziroma fevdalne latifundije so nadomestili koloni. Tem je pripadel delež produkta, zato so se bistveno razlikovali od sužnja ali tlačana. Koloni so živeli v samostojnih bivalnih enotah, razporejenih okoli osrednje kmetije, kjer je živel lastnik oziroma njegov upravnik. Zemljo kolonov so ločili med seboj drevoredi cipres. S cipresami je bila večnost pripisana tudi naravi, ne zgolj obzidju. »Cipresa simbolizira nesmrtnost, večnost. In drevoredi cipres se vpišejo v pokrajino ter ji vdahnejo globino in pomen. Drevesa in poti, ki se sekajo, razkosajo ozemlje in ga organizirajo. V pokrajini se prične kazati perspektiva: dovrši se v mestnem trgu, v zgradbah, ki ga obkrožajo.« Lefebvre, str. 104.

25 Pavel Florenski, *Raum und Zeit*, Kontext Verlag, Berlin 1997, str. 27.

die Welt in einer Art in Weise versteht und fühlt, die auch dieses Verfahren der Darstellung immanent einschließt.«²⁶

Upodobitvene umetnosti ustvarjajo kontemplativno. Mehanicistična kultura slepo posnema.²⁷ Projektivna geometrija je prevzela estetsko socialni primat z renesančno šolo slikarja in arhitekta Giotta,²⁸ čeprav so on in njegovi nasledniki perspektivo uporabljali zgolj sporadično in zgolj za doseg konkretnega učinka. Že ob svojem širšem udejstvovanju pa so želeli perspektivo umetniki ponovno preseči. Renesančni učbeniki namreč vsebujejo navodila za različne oblike neperspektivčnih pogledov. Težava renesanse je (tako kot v 20. stoletju težava Bauhauza) njena šolska naravnost. Če so namreč učitelji perspektivo še presegali, je njihov uvid v njeno tehnično naravo izginil. Ostala je zgolj šola tehničnega risanja. Kritika perspektive se zato v stoletjih ni spremenila. Zaradi svoje fotografske narave ni nič drugega kot mehanski izsek iz življenja. Albrecht Dürer je v svojih spisih pokazal, da perspektivni način slikanja ni naraven, saj je za doseg učinka zahteval nenaravno količino študija in vaj. Njegova je tudi definicija perspektive – gledati skozi (okno). Ironično rečeno lahko perspektivno umetnost označimo za abstraktno, simbolno umetnost, ki brez šole in sočasnih tehničnih pripomočkov ne more upodobiti svojega predmeta. Slikar ne upodablja zunanega sveta, kakor ga vidi, temveč kakor ga vidi geometrija.²⁹ Če se ponovno pomudimo pri svetu triletnega otroka, se mu perspektiva zdi najbrž kot karikatura, enodimenzionalna, neživljenjska. Otrok riše zaradi izpolnitve želje, naslikana figura ni slika stvari, temveč stvar sama. Poudarja elemente, ki so zanj

184

26 Florenski, str. 41.

27 Florenski »krivdo« za uveljavitev perspektive pripiše nikomur drugemu kot Frančišku Asiškemu, ki ni bil pravočasno zažgan na grmadi. Frančiškani naj bi začeli površinsko častiti človeka, ko v sredino verovanja postavijo posameznika, in ne Boga. Filozofija/teologija s svojo refleksijo nastopi nekoliko pozno. Če vrhunec dvoma pripisujemo Descartesu, se je ta dogodil šele v 16. stoletju. Medtem pa gospodarstvo 12. in slikarstvo 15. stoletje dejavno uporabljata zakone perspektive.

28 Načrtno so perspektivo pričeli uporabljati njegovi nasledniki Brunelleschi, Alberti in Masaccio. Teoretsko je perspektivo utemeljil Alberti. Bežiščna točka v slikarstvu naj bi tako nakazovala nič, laž tridimenzionalnosti na dveh ploskvah. Osnova njegove razlage sloni na srednjeveški optiki, ki gledanje razlaga s pomočjo trikotnikov, kjer so stranice žarki, ki v prostoru tvorijo piramido. Osnova celotne slike je središčna točka ter ortogonalni in transverzale, ki skupaj tvorijo mrežo, ki daje vtis razširjanja v globino.

29 Ironično kot pravo umetnost imenujemo od takrat vse, kar odstopa od perspektivnega modela.

pomembni in zanemarja nepomembne; čas je predstavljen skozi zaporedje narisanih strani. »V svoji risbi nas vodi okoli predmeta, njegove strani vidimo drugo za drugo, za to pa je potreben čas. Stvari, ki so v naravi razporejene v globino, razporedi v pasovih, ki v ploskvi leže drug nad drugim. Kar je v ploskvi je zanj zares ... Tako zna narisati tudi hišo, ki je zunaj in notri obenem, v časovnem zaporedju, pa vendar v enotnem liku ... Otroci rišejo samo po spominu, tudi takrat, kadar hočejo podati stvari, ki so pred njimi. Vsak vtis mora najprej v notranjost, kjer ga risar opredeli in mu poišče pripraven in najbolj primeren lik, ki bo ta vtis na papirju uresničil.«³⁰ Kako naj umetnik prebudi to zmožnost gradnje svetov? Če posnema svet, potem tekmuje z vrtnarjem. Če svet ustvarja, tekmuje s tehnologom. Če mu stvaritev ne uspe, potem tekmuje z oglaševalci, ki ustvarjajo magični vpliv na svet. Florenski je leta 1924 našel popoln medij 20. stoletja – v oglasnih panojih. Ti opazovalca nagovarjajo, mu sugerirajo, ga napeljujejo. Kako naj torej tekmuje z otrokom? Naloga upodabljanja je, da samemu sebi podeli obstoj in se prepusti opazovalcu. Če namreč izhaja zgolj iz prevladujoče govorice, je umetnost ali politično uporabna ali pa ima ekonomsko menjalno vrednost. Zgolj zunanji pogoj nastanka umetniškega dela ga spremeni v konstrukcijo, v sugestijo. Umetnost zahteva kompozicijsko enotnost in konstrukcijsko jasnost.³¹ Posledično umetnost uporablja perspektivo zgolj kot orodje.

Uspešneje ustvarja prostor tisti, ki ustvarja zavestno. Geometer, ki meri, ustvarja sicer prostor, a je ta sekundarni, geometrični prostor v službi ekonomije in uporabnosti. Geometrija je zgolj orodje. Pomeni tudi, da ločimo dva načina kazanja evklidskega prostora – matematičnega, ki podeli idejo, in praktičnega, ki bi mu lahko rekli tudi urbanizem ali davčni prihodek – tu se spet vrnemo k finančni uporabnosti –, iz njega pa izhaja teoretična geometrija. Če uporabimo Wittgensteinov besednjak – pravila skladanja, sintaksa, tempo, ritem, poudarek, metrična pravila, ustvarjajo vsakodnevni prostor. Naloga umetnosti je ustvariti svojo paradigmo, svojo sintakso, čeprav zgolj stvarjenje ni dovolj. Umetnik od gledalca (slikar, kipar, arhitekt, pisatelj)

30 Ravnikar, *Zbornik Umetnost in arhitektura*, str. 28, 29.

31 Razen grški kulturi in umetnosti ikonografije Florenski ne prizna ujemanja kompozicije in konstrukcije nobeni drugi umetnosti smeri. Pravi namreč takole: »Der Künstler sagt durch sein Werk etwas über die Wirklichkeit aus, doch damit die Möglichkeit besteht, etwas über sie auszusagen, muß sie selbst einen gewissen Sinn enthalten, sich in einer gewissen Aussage über sich selbst mitteilen. Somit vereinigen sich im Werk zwei Aussagen, die der Wirklichkeit und die des Künstlers, zu einem Ganzen.« Florenskij, *Raum und Zeit*, str. 196.

ne zahteva zgolj pozornosti, ampak mu v zameno za potopitev v njegov svet ponudi oblikovanje nove prostorske kvalitete, morda celo prostorske razsežnosti. Umetnost naj bi namreč vedno znova uhajala vsakodnevni nujnosti – kako preživeti z danes na jutri. »Das Ziel der Kunst ist es, den sinnlichen Schein, die naturalistische Kruste des Zufälligen zu überwinden und das Beständige und Unveränderliche, das allgemein Wertvolle und Bedeutende in der Wirklichkeit, sichtbar zu machen. Das Ziel des Künstlers ist die Umgestaltung der Wirklichkeit.«³² Drugi stavek najboljše zadene bistvo umetnosti, saj naj bi obče vrednosti in pomenskosti resničnosti ne iskali v eni sami točki. Umetnost je gesta, je poteza, je edino delo človeka, ki se zaveda, da je minljiv, a s priznanjem minljivosti prestopi konkretno uničenje in izstopi iz igre nastajanja in minevanja. Težava arhitekturne upodobitve je, da v enaki meri kot slikarstvo ne zmore predstaviti prostorskega. Najbrž zato, ker je samo prostorsko postavljeno v vsakdanjost. Arhitektura (in kiparstvo) ima pred slikarstvom eno samo prednost: omogoča upodobitev gibanja, gibanje pa ustvarja prostor za čute bolj neposredno izkušnjo kot slikarsko upodabljanje. Slikarstvo s svojo upodobitvijo gledalca prestavi v vzporedni svet, nasprotno pa plastično upodabljanje omogoči življenje vsakodnevne prostoru – kip ustvari polje sile v našem fizikalnem prostoru.

32 Florenski, str. 154.

LITERATURA

Florenskij, Pavel, *Raum und Zeit*, Kontext Verlag, Berlin 1997.

Gebauer, Gunter: *Wien, Kundmannngasse 19, bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, München, 1982.

Lefebvre, Henri, *Produkcija prostora*, Studia Humanitatis, 2013 Ljubljana.

Morris, William, *News from Nowhere*, Penguin Books 1986, London.

Ravnikar, Edvard, *Umetnost in arhitektura; zbornik esejev*, Slovenska matica, Ljubljana 2007.

Sloterdijk, Peter, *Regeln für den Menschenpark*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Wijdeveld, Paul, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, The Pepin Press, Amsterdam 1993.