

Roberto Gargiani

TRUTH AND DISGUISES:  
PHILIP JOHNSON AND THE  
NON-MIESIAN DIRECTIONS

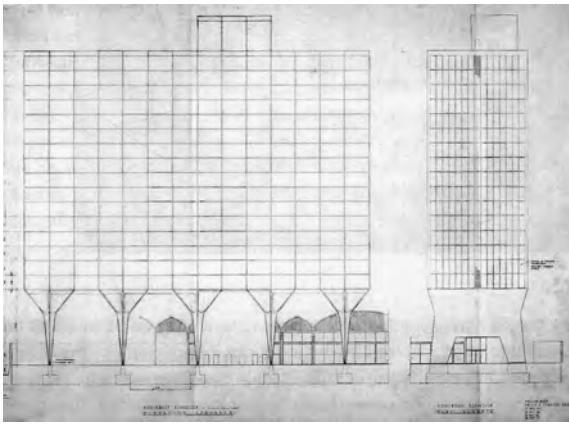
WAARHEID EN MASKERADES:  
PHILIP JOHNSON  
EN DE NON-MIESIAANSE  
RICHTINGEN



Ludwig Mies van der Rohe, Promontory Apartments, Chicago, IL (1949)



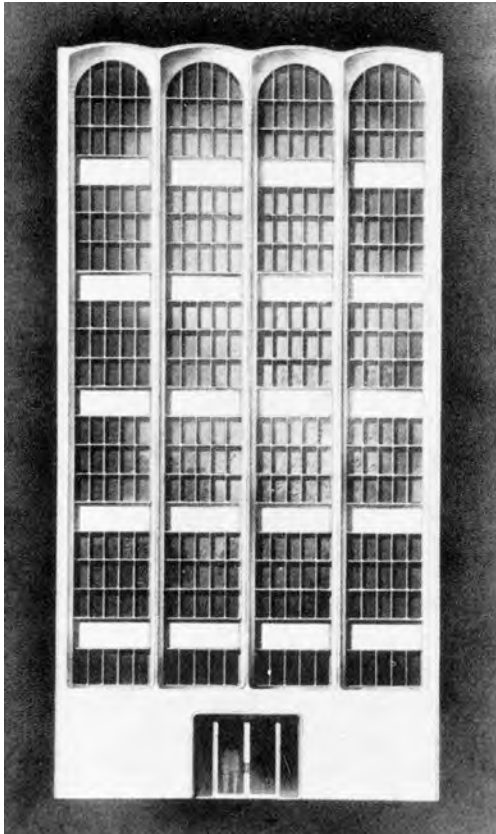
Ludwig Mies van der Rohe, S.R. Crown Hall, Chicago, IL (1956)



Philip Johnson, Monaco Hotel, Havana (1956)



Philip Johnson, Lake Pavilion, New Canaan, CT (1960)



Philip Johnson, Asia House, New York, NY (1958)



Philip Johnson, Amon Carter Museum, Fort Worth, TX (1958-1961)



Philip Johnson, Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica, NY (1957-1960)



Philip Johnson, Computing Laboratory Building, Providence, RI (1958-1961)



Philip Johnson, Lincoln Center Plaza, New York, NY (1958)

## Truth and Disguises: Philip Johnson and the Non-Miesian Directions

Philip Johnson's work takes root where Ludwig Mies van der Rohe tended to transform structure into the symbolic icon of a new architectural order. For Mies, this order was achievable through an increased estrangement – to the point of rebuttal – from the technical evolution of the American industry. Nevertheless, Miesian order kept on pretending to be the maximum expression of this industry. The involvement in the design and the construction of the Seagram Building is for Johnson the decisive moment to discover Mies's creative process. The illusory dissolving of architecture into its structure, declared by Mies, discloses the existence of an unexpected creative margin, and of the restoration of the concept of the façade. It is Johnson, and certainly not Mies, who declaims the terrible revelation of the Seagram Building: the dissolution of the pre-eminence of the structure in favour of the façade, of which Johnson will become the eminent theorist.

At the end of the 1950s, after his 1949 debut with the Glass House and its replicas, Johnson seemed to stop making *copies raisonnées* of Mies's work, and abandoned the dependence on rigour. But once the veil of the undeniable distinctions between their work is raised, the very difference reveals why Mies could not deflect from the few principles guiding his own work. It is the exuberant and ironic epigone, rather than the faithful disciple, who shows the universe of possibilities, accessible once those principles are released. It is no coincidence that Rem Koolhaas can be wedged into the complicated binomial Mies-Johnson: he would have the task of completing Johnson's path in revealing the secret essence of Miesian rigour.

The detail, in all its expressions, and above all the connection between structural elements, is the premise of Johnson's artistic identity. Mies took refuge in detail, the dimension in which Johnson felt a prisoner. In order to reveal what was concealed in the details, Johnson couldn't help but abandon the material that became

## Waarheid en maskerades: Philip Johnson en de non-Miesiaanse richtingen

Het oeuvre van Philip Johnson vangt aan op het moment dat Ludwig Mies van der Rohe structuur probeert te transformeren tot het symbolische icoon van een nieuwe architecturale orde. Voor Mies werd deze orde bereikbaar door middel van een toenemende vervreemding (bijna tot aan het moment van afstoting) van de technische evolutie van de Amerikaanse industrie. Nochtans leek het erop dat de Miesiaanse orde deze industrie maximaal tot uitdrukking bleef brengen. Zijn betrokkenheid bij het ontwerp en de bouw van het Seagram Building is voor Johnson het beslissende moment om het creatieve proces van Mies te ontdekken. De illusoire verdwijning van architectuur in de bouwstructuur, afgekondigd door Mies, onthult het bestaan van een onverwachte creatieve marge, en van het herstel van de gevel als concept. Het is Johnson, niet Mies, die bij het Seagram Building een overdonderende ontdekking doet: de verdwijning van het primaat van de bouwstructuur ten gunste van de gevel, waarvan Johnson de eminente theoreticus zal worden.

Aan het eind van de jaren 1950, na zijn debuut in 1949 met het Glass House en de replica's daarvan, lijkt Johnson op te houden met het maken van *copies raisonnées* van het werk van Mies, en is hij niet langer afhankelijk van een strenge orde. Maar zodra de onmiskenbare afwijkingen tussen het werk van beiden aan de oppervlakte komen, maken juist de verschillen volstrekt helder waarom Mies zich er niet toe kon brengen de weinige principes aan de basis van zijn oeuvre om te buigen. Het is de uitbundige en ironische epigoon, eerder dan de trouwe leerling, die het universum vol mogelijkheden toont: toegankelijk, zodra die principes zijn losgelaten. Het is niet toevallig dat Rem Koolhaas bij het ingewikkelde dubbelpaar Mies-Johnson een rol krijgt toebedeeld: hij kreeg de taak het pad van Johnson volledig af te leggen en daarbij de geheime essentie van de Miesiaanse strengheid te onthullen.

Het detail, in al zijn uitdrukkingvormen, maar vooral in de verbinding tussen structurele elementen, ligt aan het begin van Johnson's artistieke identiteit. Mies vluchtte in het detail,

Mies's favourite, as the expression of reduction to the purely technical of any artistic potential: steel, with its sections available on the market, the quintessence of a ready-made. For his voluntary deflection from Mies's poetics, Johnson chose reinforced concrete programmatically, as a material with which to invent totally different details – or rather, to annihilate the detail. He discovered a repertoire of forms by examining the plastic variations of concrete. While Mies reduced the material, in the Promontory Apartments from 1949, to anonymous steel sections, Johnson used concrete to avoid a Mondrianesque orthogonality in the connection between structural parts. The bent beam becomes a low-slung arch, while at times its curvature continues along the column. An original plasticity of curved surfaces and inflected lines comes into being, acquiring a bone-like quality. It is the continuity that dissolves the connection, and reduces it to the question of pure expressive form – replacing technical detail in the work of Mies, and letting Johnson's passion for the history of architecture define that continuity.

While designing the Monaco Hotel in Havana in 1956, Johnson invented a non-Miesian plasticity, discovering in reinforced concrete expressive resources for a liberation from technical rigour. His design of the branching *pilotis* in three sloping blades reflects the South American festiveness of the variable sections of the branching *pilotis* devised by Niemeyer, Nervi and Bo Bardi. An anecdote told by Phyllis Lambert demonstrates how much this project enabled Johnson to transcend Miesian principles of structural truth by means of material plasticity:

He asked the engineers if this design would hold up, and when they replied that if he drew the outlines of what he wanted they would make it work, Johnson threw up his hands, as if loosening shackles on his wrists. I was struck by this, for he was essentially telling me that if structure did not matter, then in effect Mies didn't either.<sup>1</sup>

1 Phyllis Lambert, 'Philip Johnson: Breaking with Modernism', in: Emmanuel Petit (ed.), *Philip Johnson*:

*The Constancy of Change* (New Haven/London: Yale University Press, 2009), 194.

maar dat was de dimensie waarin Johnson zich juist gevangen voelde. Om te onthullen wat in die details verborgen lag, kon Johnson niet anders dan Mies' favoriete materiaal, staal, loslaten. Staal als de uitdrukking van de reductie tot het zuiver technische van elk artistiek potentieel, én als de ultieme essentie van de readymade vanwege de op de markt beschikbare onderdelen. Voor zijn vrijwillige afwijking van de poëtica van Mies koos Johnson pragmatisch voor gewapend staal, als een materiaal om totaal verschillende details uit te vinden – of eerder om het detail te doen oplossen. Hij ontdekte een repertoire aan vormen door plastische variaties van beton te ontwikkelen. Terwijl Mies het materiaal reduceerde tot anonieme staalementen in de Promontory Apartments uit 1949, gebruikte Johnson beton om een Mondriaanse orthogonaliteit te vermijden in de verbindingen tussen constructieve onderdelen. De gebogen balk wordt een laaghangende boog; de curve wordt soms in de kolom voortgezet. Een originele plasticiteit van golvende oppervlakken en gebogen lijnen komt tot stand, botachtig. Het is de continuïteit die de verbinding oplost, en reduceert tot een kwestie van puur expressieve vorm – een vervanging voor het technische detail in het werk van Mies, en voor Johnson een manier om via zijn passie voor architectuurgeschiedenis die continuïteit te definiëren.

Toen hij in 1956 in Havana een ontwerp maakte voor het Monaco Hotel, vond Johnson een niet-Miesiaanse plasticiteit uit. In gewapend beton ontdekte hij expressieve bronnen die hem de kans boden zich te bevrijden van technische strengheid. Zijn ontwerp voor *pilotis* die zich vertakken in drie (als het ware) gebogen 'boombladeren', weerspiegelt de Zuid-Amerikaanse feestelijkheid van zich onregelmatig vertakkende *pilotis*, zoals in het werk van Niemeyer, Nervi of Bo Bardi. Een anekdote van Phyllis Lambert bewijst hoezeer dit project Johnson de kans gaf om Miesiaanse principes rond structurele waarheid voorbij te streven door middel van materiaalplasticiteit:

Hij vroeg de ingenieurs of dit ontwerp overeind zou blijven, en toen ze antwoordden dat als hij de contouren aangaf van wat hij wou, zij het in orde zouden maken, wierp hij zijn handen in de lucht, alsof hij handboeien om zijn polsen los maakte. Dat verbaasde me, want hij vertelde me eigenlijk dat als

Before reaching the flexion point of Johnson's artistic and intellectual biography, one comes across a macabre work perhaps created to celebrate, with ridiculous ostentation, the funeral of a myth and of an era, and the so-called advent of 'Non-Miesian Directions':<sup>2</sup> the Munson-Williams-Proctor Arts Institute in Utica (1957-1960). The work is a different copy than the Glass House: it is created almost in the manner of Duchamp when he added a moustache to the *Mona Lisa*, or rather of Andy Warhol, a friend of Johnson's, when he replicated Da Vinci's *Last Supper* by altering the colours. The steel pylons proudly displayed by Mies against the glass backdrop of the Crown Hall from 1956, become huge pre-compressed, reinforced concrete portals, clad in a bronze sarcophagus set against a matte, dark grey cladding in Canadian granite, and undercut by a glass strip, totally Miesian in both shape and meaning, trying to reveal the role of the simple screen entrusted to the wall. The work looks like an allegorical construction: Johnson seems to close a chapter of his creative life, sending an ironic parting card to the one who deeply influenced that chapter.

After the Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Johnson proposed yet another interpretation of the Crown Hall in the Computing Laboratory Building (Providence, 1958-1961). The portico in front of the glass wall, designed to emphasise the prismatic volume, is formed by frail and slender columns, and framed by crossed shafts vaguely similar to those used by Wright and Rudolf. The walls and columns are made using prefabricated, reinforced concrete, with a reddish compound from the aggregate of granite. The Computing Laboratory Building and other contemporary works present the formal characteristics of the 'Non-Miesian Directions'. Johnson now wished to expose the weakest link in Mies's method, and to dismantle the concept of structural truth derived from the theories of Viollet-le-Duc or Ruskin. In a lecture at Yale University in 1959, he described the Computing Laboratory Building in terms of a new kind of material truth:

The arcade is decoration in front of the building. . . . I did something you can't do except in concrete. You can't make those shapes except in pre-cast. It is

structuur er niet meer toe deed, het gevolg daarvan was dat Mies ook geen rol meer speelde.<sup>1</sup>

Voordat we het keerpunt naderen in de artistieke en intellectuele biografie van Johnson, dient zich een macaber werk aan dat misschien is gecreëerd (nogal belachelijk ostentatief) om de begrafenis te vieren van een mythe en een tijdperk, en dat het begin markeert van de zogenaamde 'non-Miesiaanse richtingen':<sup>2</sup> het Munson-Williams-Proctor Arts Institute in Utica (1957-1960). Het werk is een ander soort kopie dan het Glass House: het is bijna tot stand gekomen op de wijze van Duchamp, toen hij een snor toevoegde aan de *Mona Lisa*, of eerder nog van Andy Warhol, een vriend van Johnson, toen hij *Het Laatste Avondmaal* van Da Vinci dupliceerde met andere kleuren. De stalen pylonen die trots door Mies worden tentoongesteld tegen de glazen achtergrond van de Crown Hall uit 1956, worden bij Johnson zeer grote, voorgespannen portalen in gewapend beton, die als een soort sarcofaag met brons zijn bekleed en geplaatst tegen een matte donkergrijze achtergrond van Canadees graniet, met onderaan een glazen strook. Het geheel is volstrekt Miesiaans in zowel vorm als betekenis, in de poging de rol van een eenvoudig scherm tegen een muur te verbeelden. Het werk heeft veel weg van een allegorische constructie: Johnson sluit een hoofdstuk af van zijn creatieve leven, terwijl hij een ironisch afscheidskaartje verzendt naar diegene die dat hoofdstuk diepgaand heeft beïnvloed.

Na het Munson-Williams-Proctor Arts Institute stelde Johnson nog een andere interpretatie van de Crown Hall voor in het Computing Laboratory Building (Providence, 1958-1961). De porticus vóór de glazen wand, ontworpen om het prismatische volume te benadrukken, bestaat uit breekbare, slanke kolommen, en wordt ingekaderd door kruisende balken, een beetje op de manier van Wright en Rudolf. De muren en kolommen zijn gemaakt van geprefabriceerd gewapend beton, roodachtig door een toeslag van graniet. Het Computing Laboratory Building en ander werk uit dezelfde periode presenteren de formele eigenschappen van de 'non-Miesiaanse richtingen'. Johnson wilde hiermee de zwakke schakel in de methode van Mies blootleggen, en het concept ontmantelen van structurele waarheid, ontleend aan de theorieën van Viollet-le-Duc of Ruskin. In een lezing

not a stone form; so I have my own little way of bowing to the nature of the materials.<sup>3</sup>

Threadlike columns, cross weaves and precast concrete are also the elements in Johnson's design of the filamentous and extremely high portico between the monuments assembled in the Lincoln Center Plaza in New York from 1958.

Johnson studied another connection between out-dated but evocatively designed figures, made possible by the plasticity of reinforced concrete. In 1958 and also in New York, he designed the Asia House, a project he presented as an exemplary expression of the façade concept: 'There is nothing behind it.'<sup>4</sup> This façade is 'non-Miesian' because, like any negation, it contains the essence of the thing from which it ostensibly distances itself: the metal orthogonal patterns that Mies would have designed and applied to the framework.

In 1960, in the same park in New Canaan where he had built his Glass House as a celebratory *copie raisonnée*, Johnson erected a small building that represents his decisive break with Mies. As another manifestation of Johnson's literary, allegorical and pop vein, the provocative Lake Pavilion or Ghost House came into being as a demonstration of how to create, in our era, a place permeated with extravagant historical memories. The pavilion is inspired by the 'dwarves' apartment' in the Domus Nova of the Palazzo Ducale in Mantua. (For a long time, the scale of the space was considered a result of the length of the Gonzaga's; during the 1970s, it was discovered that the apartment was a miniature reconstruction of the Sacred Stairways of San Giovanni in Laterano in Rome.) The elements of Johnson's pavilion were prefabricated with 'schokbeton', a material that could secure the Miesian aspirations towards perfection persistent in Johnson's work.

2 Philip Johnson, 'Whither Away – Non-Miesian Directions', in: Robert A.M. Stern (ed.), *Philip Johnson: Writings* (New York: Oxford University Press, 1979), 226-240.

3 Ibid., 235-236.

4 Ibid., 235.

aan Yale University in 1959, beschreef hij het Computing Laboratory Building in termen van een nieuw soort materiële waarheid:

De zuilengalerij is decoratie voor het gebouw. (...) Ik deed iets dat je enkel in beton kunt doen. Je kunt zulke vormen niet maken, tenzij voorgespannen. Het is geen stenen vorm; zo buig ik op mijn eigen bescheiden manier voor de ware aard van materialen.<sup>3</sup>

Alle kolommen, een webachtige structuur en voorgespannen beton zien we ook in Johnson's ontwerp voor de draaddunne en extreem hoge porticus tussen de monumenten van het Lincoln Center Plaza in New York uit 1958.

Aangespoord door de plastische mogelijkheden van gewapend beton, begon Johnson allerlei gedateerde, maar expressieve figuren te ontwikkelen. In 1958, ook in New York, ontwierp hij Asia House, een project dat hij presenteerde als een voorbeeldige uitdrukking van het gevelconcept: 'Er zit niets achter.'<sup>4</sup> Deze gevel is 'non-Miesiaans' want, zoals bij elke ontkenning, bevat ze de essentie van waar ze zich op het oog van distantieert: de metalen, rechthoekige patronen die Mies zelf ontworpen zou kunnen hebben en aangebracht op het frame.

In hetzelfde park in New Canaan waar hij zijn Glass House bouwde als een feestelijke *copie raisonnée*, richtte Johnson in 1960 een gebouwtje op dat zijn definitieve breuk met Mies vertegenwoordigt. Als weer een manifestatie van Johnson's literaire en allegorische *pop*-fase, ontstond het provocerende Lake Pavilion of Ghost House als een demonstratie van hoe, in onze tijd, een plek doordrongen kan raken van extravagante historische herinneringen. Het paviljoen is geïnspireerd door het 'dwergenreconstructie' in de Domus Nova van het Palazzo Ducale in Mantua. (Lange tijd werd gedacht dat de maatvoering te maken had met de lengte van de Gonzaga's; in de jaren 1970 werd ontdekt dat het appartement een miniatuurreconstructie is van de Heilige Trappen van de San Giovanni in Laterano in Rome.) De

1 Phyllis Lambert, 'Philip Johnson: Breaking with Modernism', in: Emmanuel Petit (red.), *Philip Johnson: The Constancy of Change* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2009), 194.

2 Philip Johnson, 'Whither Away – Non-Miesian Directions', in: Robert A.M. Stern (red.), *Philip Johnson: Writings* (New York: Oxford University Press, 1979), 226-240.

3 Ibid., 235-236.

4 Ibid., 235.

The origin of the curved lines between the columns and the arches of the Lake Pavilion deserves investigation, because those lines disavow orthogonal geometry and the cult of detail. One of the strong points of the Miesian art of structure, the question of the corner column, seems to have engendered the peculiar curved profile of the column in the Lake Pavilion during the search for a ‘universal column’, as Johnson himself explained, ‘with an arch that would go around outside corners, inside corners, and flat, and could also be made into a pilaster without changing the form of the column.’<sup>5</sup> To justify the formal character of this ‘universal column’, Johnson stated that he was inspired by a painting by Robert Delaunay, depicting the ambulatory of the Gothic church of Saint-Séverin in Paris. This painting conveys a deformed vision in which columns, arches and vaults form an ovoid organic cavity, similar to the Endless House by Frederick J. Kiesler, well known to Johnson.<sup>6</sup> The reference to Delaunay can provide a lens for reading the cubist modernity that Johnson wishes to instil in his own structure of ambiguously historicist lines. With that artistic reference, an equation delineates between Mondrian and Mies on the one side and Delaunay and Johnson on the other, defining two competing visions of the International Style. ‘The idea of the arch is, of course, contrary to “modern” design, the modern age of usefulness, because it is obvious these arches are not truly structural – not honest. But to me they are handsome and comforting,’<sup>7</sup> the theorist of sensations declared, also in opposition to those who, like Kahn, always sought structural truth by opting for the arch. Venturi will share Johnson’s arch concept, with the same aspiration of freeing himself in his explorations of ‘Non-Kahnian directions’.

The curved lines that Johnson uses to disavow Miesian intersections ended up taking possession of the cruciform columns of the monumental portico of the Amon Carter Museum in Fort Worth (1958–1961). Johnson wanted to disconcert his contemporaries with the process and the choice of material: real hand-sculpted shell stone pillars. The museum is another revision of a significant element of Mies’s structural vocabulary: the cruciform column. Johnson was aware of the ambiguity of the shape of his columns:

elementen van het paviljoen zijn geprefabriceerd in schokbeton, een materiaal dat de Miesiaanse hang naar perfectie, blijvend aanwezig in Johnson’s werk, kon garanderen.

De herkomst van de gebogen lijnen tussen de kolommen en de bogen van het Lake Pavilion is het bestuderen waard, want ze loochenen orthogonale geometrie en de cultus van het detail. Een van de sterke punten in de Miesiaanse structuurkunst, de kwestie van de hoekkolom, lijkt het bijzondere, gebogen profiel van de kolom in het Lake Pavilion veroorzaakt te hebben tijdens de zoektocht naar een ‘universele kolom’, zoals Johnson het zelf uitdrukte, ‘met een boog die buiten en binnen de hoek om gaat, en die vlak blijft, en waarvan ook een pilaster gemaakt kan worden zonder de vorm van de kolom te veranderen’.<sup>5</sup> Om het formele karakter van deze ‘universele kolom’ te rechtvaardigen, zei Johnson geïnspireerd te zijn door een schilderij van Robert Delaunay, dat de ommegang afbeeldt van de gotische kerk van Saint-Séverin in Parijs. Dit schilderij biedt een vervormd beeld waarin kolommen, bogen en gewelven een eivormige organische holte samenstellen, lijkend op het Endless House van Frederick J. Kiesler, dat Johnson zeker kende.<sup>6</sup> De verwijzing naar Delaunay biedt ons als het ware een vergrootglas om de kubistische moderniteit te bekijken, waar Johnson naar streeft in zijn eigen structuur van dubbelzinnige historiserende lijnen. Met die artistieke verwijzing tekent zich een gelijkstelling af tussen Mondriaan en Mies enerzijds en Delaunay en Johnson anderzijds: twee tegengestelde visies op de Internationale Stijl. ‘De idee van de boog is, natuurlijk, tegengesteld aan “modern” ontwerp, aan het moderne tijdperk van bruikbaarheid, omdat duidelijk is dat bogen niet echt structureel zijn – niet eerlijk. Maar voor mij zijn ze mooi en troostrijk,’<sup>7</sup> zo verklaarde de theoreticus van de emotionele gevoeligheid (dit is overigens in tegenspraak met al die ontwerpers, die zoals Kahn, naar structurele waarheid zochten door voor de boog te kiezen. Venturi zal dit boogconcept met Johnson delen, vanuit dezelfde hoop bevrijd te worden in zijn zoektocht naar ‘niet-Kahnse richtingen’).

De gebogen lijnen die Johnson toepast om de Miesiaanse rechthoekigheid en rechthoekigheid te verloochenen, namen ten slotte bezit van de kruisvormige kolommen van de monumentale porticus van het Amon Carter Museum in Fort Worth (1958–1961). Johnson



This portico for the Amon Carter Museum is made of real stone. (I know it looks like concrete, but it isn't.) . . . The Fort Worth museum is solid stone; the arch is a stone arch from which go concrete beams, but at least the entire arcade and the building around are built of solid stone.<sup>8</sup>

The stone has the plastic form of concrete because Johnson wanted to measure himself with the concept of imitation, after the *copie raisonnée* of the Miesian aesthetic: 'Today, the column shapes can be influenced by the technology of concrete, even though they are made of stone. (But surely, today one can copy concrete in stone, as the Greeks copied wood in marble.)'<sup>9</sup> stated the heir of Vitruvius and Quatrèmere de Quincy. The Vitruvian metamorphosis of the wooden log into the stone column became topical again, and ran parallel to the pop transcriptions by Warhol of masterpieces. Instead of a *copie raisonnée*, starting from the columns in precast concrete of the Lake Pavilion, Johnson ended up assigning a pop aura to the stone columns in the Amon Carter Museum.

The Glass House, the Munson-Williams-Proctor Arts Institute, the Lake Pavilion and the Amon Carter Museum appear as chapters of the autobiography of an architect generated by the womb of Mies. While Johnson wished to celebrate the death of Mies, persecuted as he was by an Oedipus complex, he finally ended up revealing his own little manias. Everything that followed after the 'Non-Miesian Directions' added nothing to these works, *copies raisonnées* or pop.

The sophisticated intellectual constructions that in the 1960s not only nurtured the work of Johnson but also that of Venturi, Eisenman and Rossi, have undermined the art of construction, already put into crisis by Mies, to turn it into what would be defined,

wou zijn tijdgenoten in de war brengen met het proces en met de materiaalkeuze: echte handgevormde schelpstenen zuilen. Het museum is een zoveelste herziening van een betekenisvol element in de structurele woordenschat van Mies: de kruisvormige kolom. Johnson was zich bewust van de dubbelzinnigheid van de vorm van zijn kolommen:

Deze porticus voor het Amon Carter Museum is gemaakt uit echte steen. (Ik weet dat het op beton lijkt, maar dat is het niet.) (...) Hij is gemaakt van massieve steen; de boog is een stenen boog waaruit betonnen balken vertrekken, maar toch zijn de volledige arcade en het gebouw rondom opgetrokken uit massieve steen.<sup>8</sup>

De steen heeft de plastische vorm van beton omdat Johnson zich wou meten met het imitatieconcept, na de *copie raisonnée* van de Miesiaanse esthetiek: 'Vandaag kunnen de kolomvormen beïnvloed worden door de technologie van beton, ook al zijn ze uit steen gemaakt. (Maar zonder twijfel kan men vandaag beton in steen kopiëren, zoals de Grieken hout in marmer kopieerden.)'<sup>9</sup> Aldus de zelfverklaarde erfgenaam van Vitruvius en Quatrèmere de Quincy! De Vitruviaanse metamorfose van de houten stam in de stenen kolom werd weer opgepikt, en liep gelijktijdig op met de *pop*-transcripties van meesterwerken door Warhol. In plaats van een *copie raisonnée*, vertrekkend uit de kolommen in voorgespannen beton van Lake Pavilion, kende Johnson uiteindelijk een *pop*-aura toe aan de stenen kolommen in het Amon Carter Museum.

Het Glass House, het Munson-Williams-Proctor Arts Institute, het Lake Pavilion en het Amon Carter Museum komen tevoorschijn als hoofdstukken in de autobiografie van een architect, die tot leven is gekomen in de baarmoeder van Mies. Hoewel Johnson de dood van Mies wou vieren, openbaarde hij zijn eigen kleine obsessies, achtervolgd als hij werd door een Oedipuscomplex. Alles wat volgde

5 John Peter, *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century* (New York: H.N. Abrams, 1994), 233.

6 Philip Johnson, 'Johnson', in: Stern, *Philip Johnson*, op. cit. (note 2), 242-243.

7 Philip Johnson, 'Full Scale False Scale', in: Stern, *Philip Johnson*, op. cit. (note 2), 251.

8 Philip Johnson, 'Whither Away', op. cit. (note 2), 236.

9 Philip Johnson, 'Schinkel and Mies', in: Stern, *Philip Johnson*, op. cit. (note 2), 173.

5 John Peter, *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century* (New York: H.N. Abrams, 1994), 233.

6 Philip Johnson, 'Johnson', in: Stern, *Philip Johnson*, op. cit. (note 2), 242-243.

7 Philip Johnson, 'Full Scale False Scale', in: Stern, *Philip Johnson*, op. cit. (note 2), 251.

8 Philip Johnson, 'Whither Away', op. cit. (note 2), 236.

9 Philip Johnson, 'Schinkel and Mies', in: Stern, *Philip Johnson*, op. cit. (note 2), 173.

starting from an article by Johnson from 1964, as the Post-Modern.<sup>10</sup> Even the younger generations are still entangled in this, despite (or perhaps because of) Koolhaas. Who today will find the energy to make the acrobatic leap necessary to overcome the theoretical limits traced out by Johnson's 'Non-Miesian Directions', by the 'Formal Structure' of Eisenman, by Venturi's 'Complexity and Contradiction' or by Rossi's 'Analogy'?

Translation from Italian: Dominic Ronayne

<sup>10</sup> Philip Johnson, 'Pre-Columbian Art in a Post-Modern Museum', *Architectural Forum*, no. 3 (1964), 106-111.

na de 'niet-Miesiaanse richtingen', voegde niets toe aan deze werken, *copies raisonnées* of *pop*.

De gesofisticeerde intellectuele constructies die in de jaren 1960 niet alleen het werk van Johnson, maar ook dat van Venturi, Eisenman en Rossi hebben gevoed, hebben de kunst van het construeren ondermijnd – een kunst die al door Mies tot een crisis werd gebracht, en uiteindelijk zou uitmonden in wat gedefinieerd werd, beginnend bij een artikel van Johnson uit 1964, als 'postmodern'.<sup>10</sup> Zelfs de jongere generaties zitten daar nog steeds in verwickeld, ondanks (of misschien dankzij) Koolhaas. Wie zal vandaag de energie vinden om de acrobatische sprong te maken die nodig is om de theoretische grenzen te passeren, die zijn uitgezet door de 'niet-Miesiaanse richtingen' van Johnson, de 'formele structuur' van Eisenman, de 'complexiteit en contradicties' van Venturi of de 'analogie' van Rossi?

Vertaling: Christophe Van Gerrewey

<sup>10</sup> Philip Johnson, 'Pre-Columbian Art in a Post-Modern Museum', *Architectural Forum*, nr. 3 (1964), 106-111.