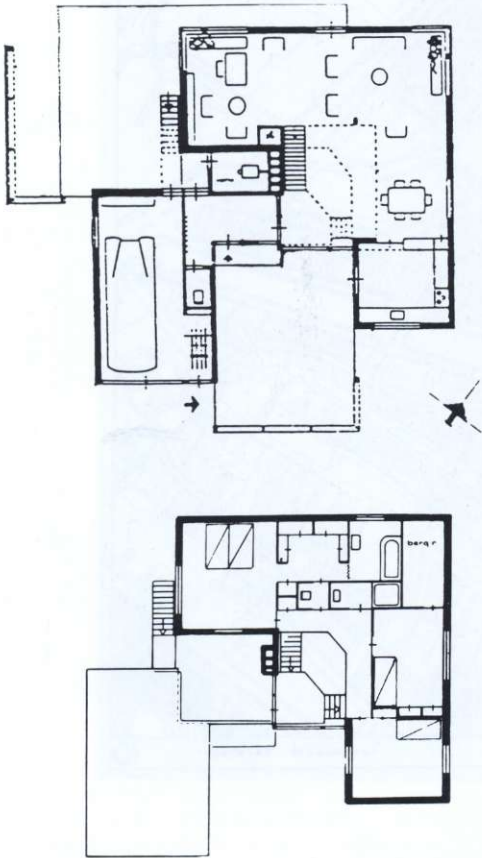


# Aldo in Wonderland

## Opmerkingen bij de woonhuizen van Aldo van Eyck



Jan Rietveld en Aldo van Eyck,  
woning Damme, Herman  
Gorterstraat Amsterdam, 1951-54;  
plattegrond 1:300

1. De receptie van de werken van Aldo van Eyck is nog te vers voor het nemen van een afstand ertoe. Om deze reden wordt hier niet veel aandacht besteed aan de secundaire literatuur van al verrichte interpretaties, ondanks de fricties die tussen de hagiografische (Herzberger), empathische (Strauven) en kritische (De Heer, Barbieri) benaderingen bestaat. Mijn beschouwing tracht in de woonhuizen van van Eyck de er neergelegde bepaling van bouwen, wonen en denken te traceren vanuit een niet zo zeer deconstructivistische als wel Deleuzistische invalshoek. De reden is dat Gilles Deleuze meer en globalere beschrijvende categorieën formuleert die als begrip bij de interpretatie van een esthetisch systeem kunnen worden toegepast, vooral in *Différence et répétition*, PUF, Parijs, 1968. Of tenminste, het lijkt me dat in deze benadering de deconstructivistische preoccupatie met de destructie van de dialectiek en de constructie van gelijkwaardigheid gepaard gaat met een mogelijkheid die nog niet opgegeven is, de mogelijkheid dat een esthetisch systeem ook gedacht kan worden. In deze zin worden de Deleuzistische categorieën hier niet zo zeer in toegepaste als wel in reconstruerende zin gebruikt. Mijn benadering kan dan maar het beste als reconstructivisme gezien worden.

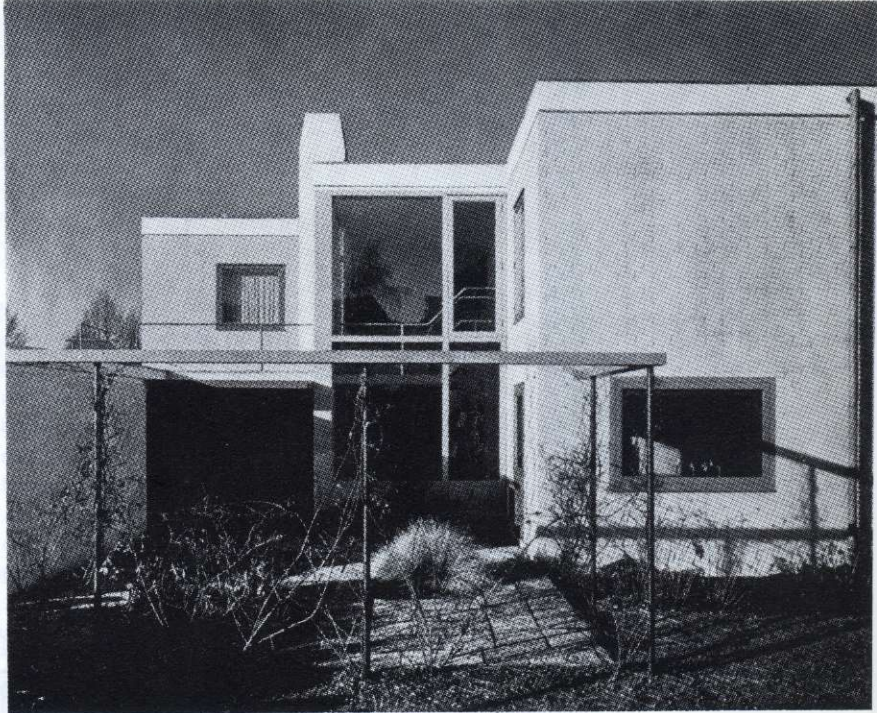
In het werk van Aldo van Eyck lijken de woonplaatsen geen aparte en zeker geen prominente plaats in te nemen. Hun bijdrage is bescheiden. In publicatie en overzicht van zijn oeuvre worden ze gewoonlijk niet als afzonderlijke reeks gepresenteerd. In zijn architectonische esthetiek, in woord en beeld, wordt geen categorisch onderscheid gemaakt tussen verschillende soorten gebouwen. Elk gebouw wordt thuis genoemd. Zijn beide grootste openbare bouwwerken, het Burgerweeshuis en het Moederhuis te Amsterdam, hebben een woonfunctie. Zijn esthetiek bevat wel een theorie van het komen en gaan, zij het meer van het komen dan het gaan; wel een theorie van het zich ophouden, het 'vertoeven', maar geen theorie van het verblijven of wonen in strikte zin. In de opbouw van deze esthetiek vermijdt elk werk de voorafgaande werken stylistisch te verfijnen; eerder geldt het streven de 'voorgaande ervaringen te verbinden' tot een rijk besef en zo krijgt ieder werk een geheel zelfstandige definiërende strekking - werkelijk de architectuur opnieuw en anders gedefinieerd. Desondanks lijkt bij de ontvangst van het oeuvre maar weinig rol te worden toebedeeld aan de woonhuizen.<sup>1</sup> Misschien was hun architectonische bepaling minder actueel, historisch minder interessant, of minder stedelijk.

De woonhuizen van van Eyck worden wel bewonderd, maar er wordt weinig over gezegd. Ik wil hier niet veel verandering in brengen. Liever wil ik hun stille gebouwd worden en hun abstracte begripsvorming tot uitgangspunt nemen en bezien wat ze naar voren brengen vanuit hun moderne conditie, de lijdende vorm, die ook spreekt uit de karige ontwerptoelichtingen met hun Gerrit Achterberg-achtige optiek van iets onbereikbaars bezingen. De enige activiteit wordt verricht door de dingen; de zon die binnentreedt, de deur die opengaat: '*Als de deur opengaat is het werkelijk lente geworden!*'<sup>2</sup> Werkelijk? Het wonen is wachten totdat de deur eindelijk opengaat. Diep in het huis waken de priemgetallen. Het spel van tegenstellingen vindt in de grotere opgaven zijn limiet in de literaire inhoud en eindigt met een sprong naar begrip die erdoor wordt voortgebracht - het Burgerweeshuis en het Moederhuis zijn aanloop tot een sprong - en kan in de kleinere opgaven, de monumenten en de paviljoens, door een beperking van de middelen rechtstreeks als beeld worden gevierd: als teken, vignette of logo van een geïdealiseerde werkwijze. De moeilijkheid is dat dit spel van tegenstellingen in de woonhuizen begin noch einde kent. Niet het 'wij' van

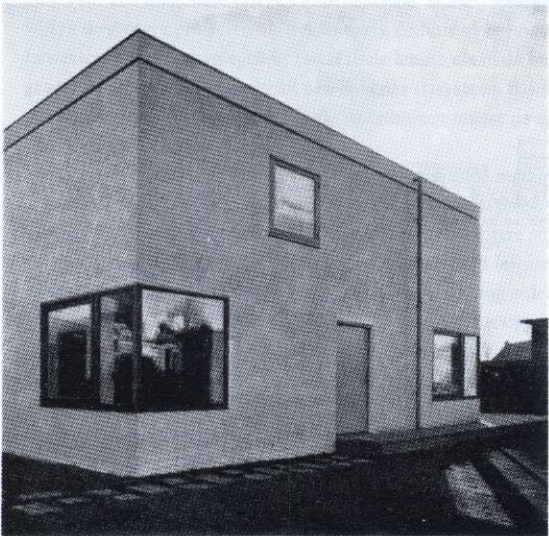
de architecten of het huis zijn de basis van de architectuur. De architectuur is een kunst die de menselijke omgeving vormgeeft. De architectuur is een kunst die de menselijke omgeving vormgeeft. De architectuur is een kunst die de menselijke omgeving vormgeeft.

**Wendingen**

Van die wendingen in de architectuur en de kunst. De wendingen in de architectuur en de kunst. De wendingen in de architectuur en de kunst. De wendingen in de architectuur en de kunst.

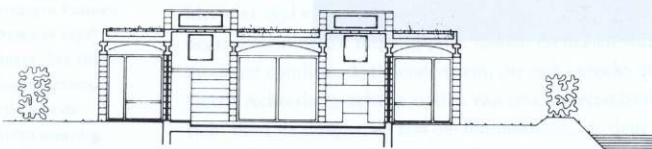
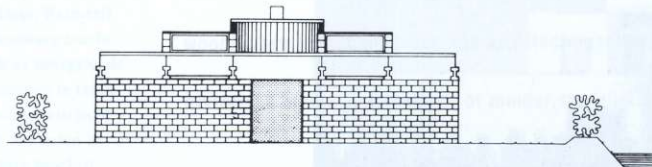
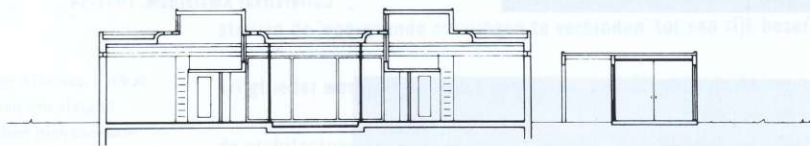
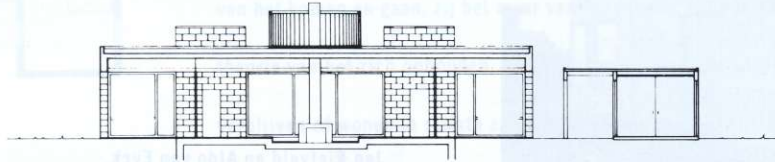
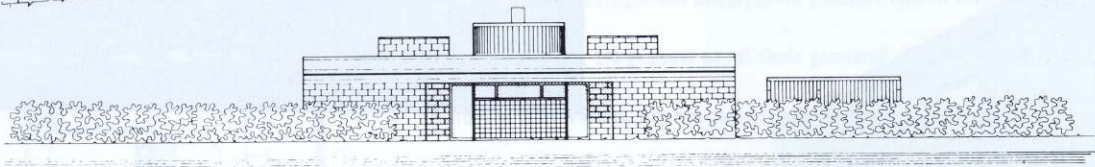
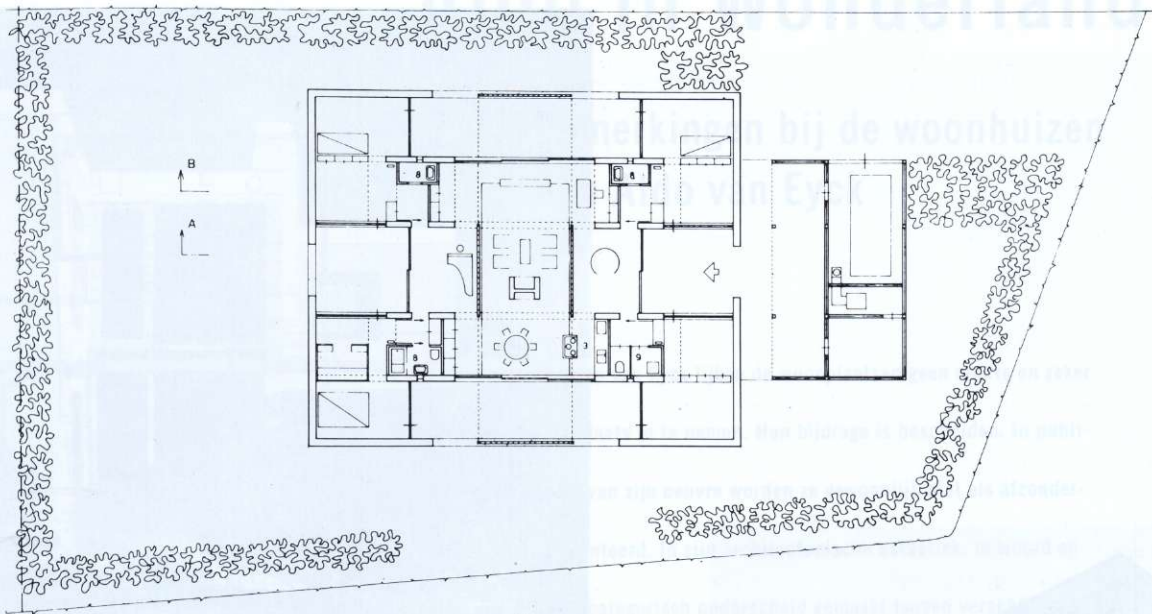


**Jan Rietveld en Aldo van Eyck,  
woning Damme, Herman  
Gorterstraat Amsterdam, 1951-54**

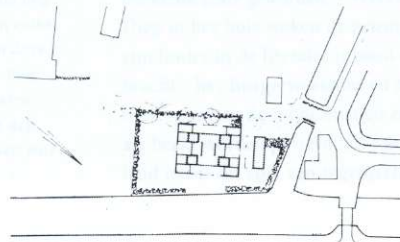


**Uitgangen**

De uitgangen in de architectuur en de kunst. De uitgangen in de architectuur en de kunst. De uitgangen in de architectuur en de kunst. De uitgangen in de architectuur en de kunst.



Aldo van Eyck,  
ontwerp eigen woning in  
Baambrugge, 1958-60; 1:300



de architect of het 'hun' van de bewoners maar de werkelijkheid zelf is aanspreekvorm. Het spel wordt lossier. Er zijn geen regels. Er is in het woonhuis geen verband te leggen tussen hoogte, breedte en diepte. De woonhuizen dreigen niet alleen aan het oeuvre maar aan de architectuur zelf te ontsnappen. De werkelijkheid wordt er niet gered door begrip of beeld, maar doordat ze als buiten wordt genoteerd. Het binnen, het interieur, kent dan ook geen representatie: het wordt ontledigd, schept een bijna postmoderne leegte, stelt de transcendente vraag naar de mogelijke voorwaarde van het spel van tegenstellingen en beantwoordt die door te bouwen, door het optrekken van een bijna teugelloze opstand.

## Wendingen

Niet dat de wendingen in de woonhuizen veel verschillen van die van de overige opgaven. De ingang die diep het huis is ingetrokken, de bajonetspiegelingen in de plattegrond, de overheersende kroonlijst, het gebubbel van de dakkoepels of de aggregering van ruimtes aan een grotere ruimte, de tectoniek van de opstand; ze komen in alle opgaven voor. Maar hun pointe verschilt. Zo ontwikkelt de bajonetspiegeling zich in de woonhuizen eigenlijk steeds maar in één richting en niet in meerdere richtingen. Anders gezegd: een orthogonale bajonetspiegeling geeft wel aanleiding voor een diagonale van een andere schaal<sup>3</sup> maar verenigt beide niet in één eigen systeem, terwijl in de grotere projecten als het Burgerweeshuis of het ontwerp van het culturele centrum in Jeruzalem de bajonetspiegeling zowel in de lengte als in de breedte gelijkmatig lijkt te worden toegepast en zo aanleiding geeft tot een hakenkruissysteem dat deel en geheel in zichzelf zou verenigen en zo schaalkundig werkt.<sup>4</sup> In de woonhuizen maakt de spiegelingen eerder ruimte - of leegte - in het midden dan schaal.

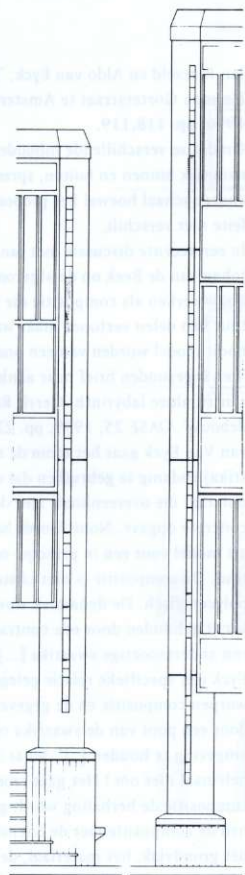
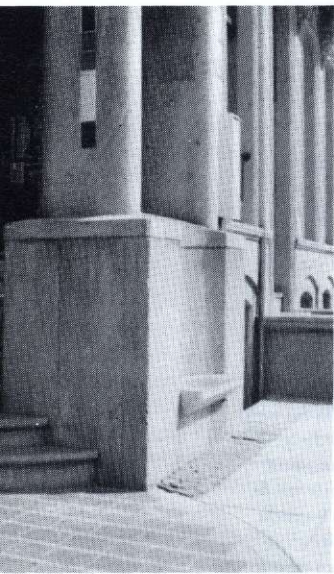
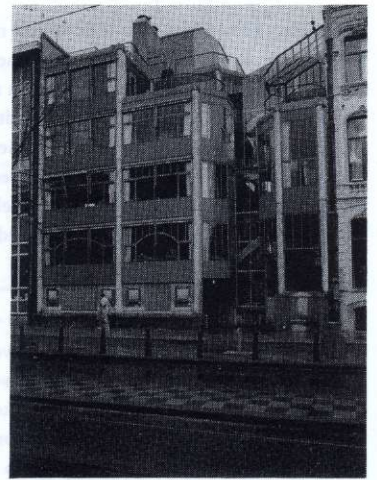
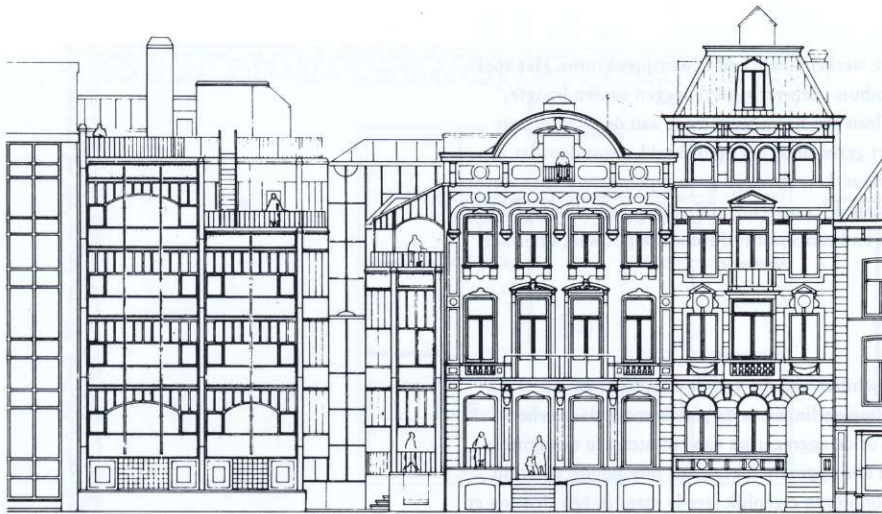
Iets anders geldt voor de diep naar binnen gehaalde ingang die als resultaat heeft dat de woonhuizen een formeel element missen: de gang, het plein, de afzonderlijke circulatieruimte, die juist in de grotere werken als aggregaat, als element van grotere schaal lijken te werken - tenminste, in de plattegrond.<sup>5</sup> Ook hier wordt in de woonhuizen een informeel midden genoteerd waarmee de kleinere ruimtes eigenlijk geen schaalkundige verbinding zullen aangaan. Maar is het een gemis? Op het eerste gezicht lijkt het zo te worden gevoeld. De opgave is als het ware te klein voor het formaliseren van de ingewikkelde relaties. De relaties blijven informeel, als het wonen zelf. De gang is afwezig, maar wordt misschien hierom in de huizen te Amsterdam en Venlo op de verdieping gelegd. Maar eenmaal daar, is het dan nog omdat hij op de begane grond ontbreekt? De gang wordt juist met behulp van één of twee vides zowel naar buiten op de verdieping als naar beneden geopend. Hij wordt het centrale tectonische element dat de verdieping pas als verdieping noteert, niet als tweede laag, maar als element in de opbouw van het huis. De gang is hier geen element van de plattegrond en diens schaalprobleem bij de uitleg van de architecturen op een in beginsel oneindig grondvlak - de aarde. Het is een tectonisch element dat de opstand van het huis noteert of liever, het huis als opstand noteert.

Terwijl in de grotere projecten de wendingen noodzakelijk, ingewikkeld en op elkaar betrokken lijken en een schaalkundige, dus literaire en betekenisdragende functie hebben, vergt het serieuze spel van de woonhuizen, de binnenshuis gehouden opstand, maar één schaal. Hierdoor kunnen de woonhuizen zonder veel referentie naar buiten het feest van de proportie vieren. Of tenminste, dit zou een uitgangspunt voor een analyse kunnen zijn, waarbij in het oeuvre niet de gelijkenissen maar de verschillen worden gezocht. De woonhuizen lijken meer op de tectonische tekens van de monumenten en paviljoens, die ook zuivere proportie zijn, maar ze houden de tekens binnenshuis en laten ze niet uitstralen over de stad - of liever het bos waarin ze liggen. Misschien zijn het binnen en buiten van het private woonhuis al in hun aard te weinig gescheiden om in het ontwerp als vorm nog een schaalkundige fusie aan te gaan of significant te zijn. Zowel binnen en buiten, als het private en openbare lijken in deze opgave nauwelijks een sociale en culturele waarde te kunnen betekenen. Ze kunnen een psychologische inhoud zijn maar bij de gratie van het informele, van hun gebrek aan vorm. Aldo van Eyck vermijdt zeker de educatieve functie die in Nederland in de jaren vijftig en zestig aan het moderne wonen in het kleine landhuis wordt gehecht. De opgave zal voor hem in zekere zin een niet-genre zijn geweest en meer nog dan de scholen, speelplaatsen en andere stedelijke opgaven hierdoor een bouwen als zodanig hebben betekend.

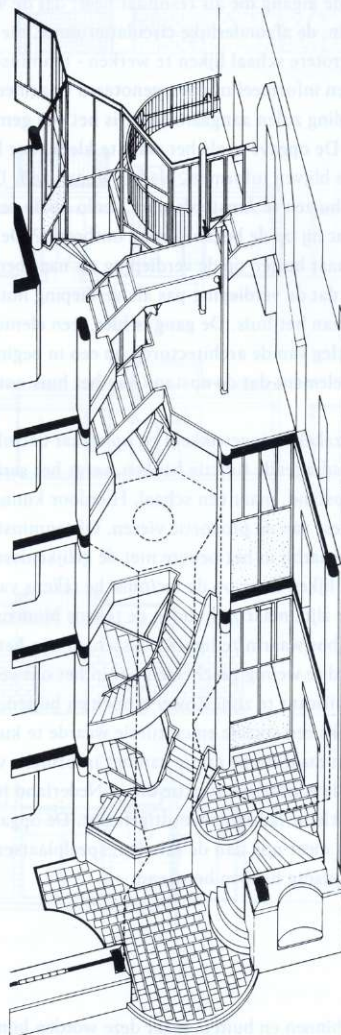
## Overgangen

De woonhuizen kennen wel overgangsruimtes tussen binnen en buiten, maar deze worden bijna steeds opgenomen in het volume van het huis zelf. Ze verschijnen hierin dan meer als verticale leegte of vide dan als horizontale verbinding - uiteindelijk meer als venster dan als deur. Hoe geleed en geschakeld sommige woonhuizen ook mogen lijken, er is hun buitenruimte weinig aanleiding gevonden voor vormen in de omgeving - plein, cirkel, gracht, grotere maar bepaalde ruimte - die

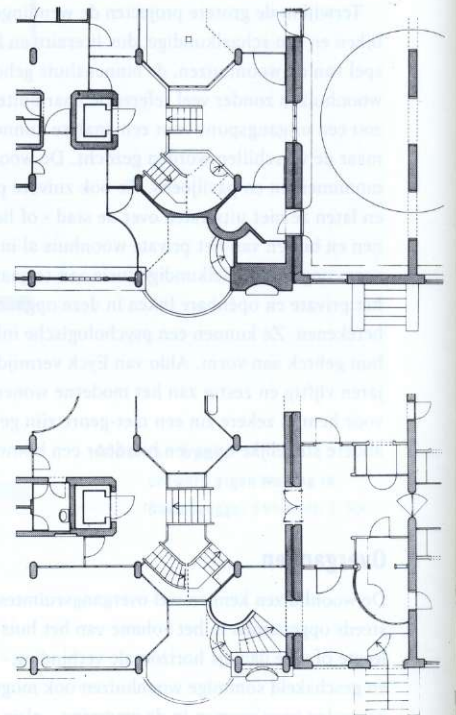
2. Jan Rietveld en Aldo van Eyck, 'Huis aan de Herman Gorterstraat te Amsterdam', *Forum*, 1956, pp. 118, 119.
3. Omdat ze verschillende inhouden noteren, namelijk binnen en buiten, spreek ik van een andere schaal hoewel het proportiesysteem in feite niet verschilt.
4. In een recente discussie met Jan de Heer wijst Johan van de Beek op de afgerondheid van deze bouwwerken als compositie die wel een structuur van delen vertoont maar waarbij de delen nooit model worden van een oneindige structuur: 'Een ingezonden brief naar aanleiding van het centrumloze labyrint: Gerrit Rietveld en de stedenbouw'. *OASE* 25, 1989, pp. 22, 23: 'In het werk van Van Eyck gaat het erom de turbine (swastika) zodanig te gebruiken dat een compositie ontstaat die overeenkomt met de grootte van de concrete opgave. Nooit wordt het een fragment als model voor een in principe oneindige structuur. De compositie is niet centrumloos maar polycentrisch. De dynamiek wordt soms in evenwicht gehouden door een contrabeweging van een anderssoortige swastika [...] Er wordt bij Van Eyck een specifieke relatie gelegd tussen de ontworpen compositie en de gegeven context, vaak door een poot van de swastika open naar de omgeving te houden [...]'. Maar daar gaat het helemaal niet om! Het gaat erom hoe binnen de compositie de herhaling wordt gedacht, hoe binnen de compositie met de oneindigheid, die van het grondvlak, het materiaal, de hemel, wordt omgesprongen. In hun opstand hebben deze bouwwerken wel degelijk een oneindige structuur. Er wordt altijd teveel en uitsluitend naar de plattegrond gekeken, die beschreven wordt alsof het 't bouwwerk is.
5. Een mooie observatie op dit punt geeft Jurgen van Staaden - 'Het ontbreken van het plein', *Bnieuws*, 1976-1977, pp. 713-715.



**Aldo van Eyck,**  
**Hubertushuis, gevelkolommen;**  
 links gekleurde tegels in spectrale  
 volgorde omlaag van paars naar  
 rood, rechts in spectrale volgorde  
 omhoog van blauw naar rood



**Aldo van Eyck,**  
**Hubertushuis, 1973-78,**  
 ingangspartij en trappenhuis;  
 geveltekening en plattegronden  
 1:300, axonometrie 1:200



het huis als groepering samenhang en zin zouden verschaffen.<sup>6</sup> Zelfs bij het huis in Rétié, zou ik willen beargumenteren, is dit eigenlijk het geval. De samenhang lijkt intern te worden bepaald, meer in termen van compositie dan van groepering. Hoewel alle bouwwerken van Aldo van Eyck forse kroonlijsten vertonen lijken de woonhuizen het meest ingebed te liggen in hun lijst.

Kroonlijst of dakrand omringen een vlak, het dakvlak, waar de elementen van de compositie uit- of insteken, en dat daarom nooit als vlak verschijnt maar altijd als iets meer dan vlak. Het is de fractale dimensie van het dakvlak die de referentie vormt voor het huis als compositie. Het gevolg is dat de elementen van de compositie eigenlijk alle verticaal worden gedacht, naar boven strevend, naar hun fractale afvlakking in het dakvlak, en dat het huis niet vanuit de plattegrond wordt opgetrokken maar van aanvang af als complexe opstand, als stelsel van torens, wordt beschouwd: de San-Gimignano-connectie die in metabolisme en structuralisme in de architectuur een route is geweest.

'Huis aan het water met vier torens' is de aanduiding voor het ontwerp voor Baambrugge.<sup>7</sup> Waarom vier? Waarom niet één, zoals in de huizen in Amsterdam en Venlo; of veel, zoals in Rétié? Niet alleen betreft het een ontwerp voor een eigen woonhuis van de architect, die zich moeilijk in één eigen toren kan inmetelen en de voorkeur geeft aan een verwijlen van zijn veelzijdige, 'kameleonachtige' persoonlijkheid tussen wat zich allemaal teugelloos laat bouwen, maar ook het getal vier zelf zal van belang zijn geweest, omdat het de vier, en niet twee, richtingen in de plattegrond noteert - de vier windstreken, de vier seizoenen - in hun gebrek aan verschil als opstand of liever, in de herhaling van hun opstand. Omdat de opstand zich herhaalt worden de verschillen in de plattegrond vrij, niet vormgegeven, inhoud. Het wil zeggen dat in de huizen geen driedimensionaliteit wordt nagestreefd of in ieder geval een andere driedimensionaliteit wordt genoteerd dan in de openbare bouwwerken die meer over het grote en kleine gaan.

## Opstand

In de openbare bouwwerken kunnen dakgewelf en gevel min of meer als één opstand worden gedacht, hoe ingewikkeld ze ook mogen zijn. In het Burgerweeshuis wordt het spel van open en dicht in de vlakke gevel in balans gehouden door de driedimensionale, ronde kolommen die ruimte om zich heen maken, die zich ruimtelijk maken, die zich met ruimte omhullen als de dansers in een ballet van Georg Balanchine. Hier verloopt de choreografie met haar hevige confrontaties in de waarneming echter niet frontaal of orthogonaal, maar alleen diagonaal, zoals wordt aangegeven door het verloop van de grotere circulatieruimtes in het gebouw. Maar in het buitenaanzicht blijft hiervan, ondanks of juist dankzij de fractale woekering van de buitenruimte, niet meer over dan de suggestie van een overhoekse waarneming. Deze weet echter aan de gevel weinig toe te voegen, terwijl de welvingen van het dak door de stapeling van architraaf en kroonlijst worden afgezwakt. Niet als geheel maar alleen ter plaatse van de gevel vervlakt het dakvlak. Een verschil met de woonhuizen.

Zo ontstaat in de doorsnede een repeteerbare opstand van gewelven, een maat, een proportie die de plattegrond kan geleiden, indelen en uitbreiden. Omdat de opstand als één materiele omhulling fungeert, wordt de plattegrond beschikbaar. Omdat er proportie heerst, wordt elke schaal identiek, tenminste als begrip. Dit is ook het geval bij het basement en de bovenverdiepingen van het Moederhuis, en zeker in het estec-kantoor te Noordwijk. De opstand is overweldigend waardoor er een zekere spanning ontstaat tussen binnen- en buitenkant. Hoogte kan in de gevel eigenlijk niet worden gedacht, verdieping wordt eigenlijk niet verdragen. De gevel, in het Burgerweeshuis tot in de glasroedenverdeling toe, kan eigenlijk alleen worden vormgegeven als een stapeling van horizontale banden, als gecompliceerde lijst, als parergon, als datgene wat zich buiten het werk bevindt maar van buiten gezien ertoe behoort. Juist daarom kunnen er niet ook nog eens bouwlagen worden gestapeld. Het tectonische model van de overhuiving verzet zich ertegen.

De grotere bouwwerken zijn uitleg, in beginsel oneindig. Ze vergen een opstand die horizontaal kan worden herhaald. Vandaar het probleem van de verdiepingen, de bouwlagen, dat in Burgerweeshuis en Moederhuis maar met moeite in de gevel wordt opgelost. Maar de woonhuizen zijn opstand. De verdieping is er deel van de opstand, geen bouwlaag. De woonhuizen ontwikkelen zich in de hoogte, niet als koepel maar als toren. Ze ontwikkelen hun hoogte in het midden. Vandaar ook hier een gevelmoeilijkheid die omgekeerd is aan die van de grotere werken. De articulering van de woonhuisgevels kan enkel nog dienst doen als transparante of slappe omhulling van de opstand, afhangen van de torenopstand of de kroonlijst en vormgegeven worden vanuit een gevoel van weekheid. Hoezeer de vormoplossingen - zeker tussen het Burgerweeshuis en het huis te Rétié - ook op elkaar kunnen lijken, er is een wereld van verschil tussen de sterke, zelfs klassieke, Palladiaanse, basementectonische fysiognomie van de Burgerweeshuisgevels - werkelijk de reeks grimassen zoals Aldo van Eyck ze ook zelf weet te trekken - en de wat textiele patronen, zonder veel onder en boven, die de woonhuisgevels tentoonspreiden. Het huis in Venlo toont niet het gelaat van de

6. Hun centrum is een horizontale of verticale decentrerende, verschuivende, veranderende, waaromheen de vertrekken niet gegroepeerd zijn maar zich spiegelen, terwijl in de grotere projecten de elementen in de plattegrond wel gegroepeerd liggen ten opzichte van een centrum dat echter te leeg is om ze vast te houden. Zie noot 4: eerder centrumloos dus dan polycentrisch. In de kerk te Loosduinen is het eigenlijke centrum de sloot die ergens voor de voordeur ophoudt te bestaan. Eigenlijk ook een decentrerende en verschuivende, maar geen veranderende, tenzij in het materiaal ervan, het water, waarin de kerk zich wel op natuurlijke maar niet op architectonische wijze spiegelt. Of tenminste, de relatie tussen de kerk als groepering en dit centrum is structureel, zelfs wellicht symbolisch, maar, denk ik, niet spiegelend van aard. Helaas voert de analyse op dit punt veel te ver voor het bestek en onderwerp van dit artikel.

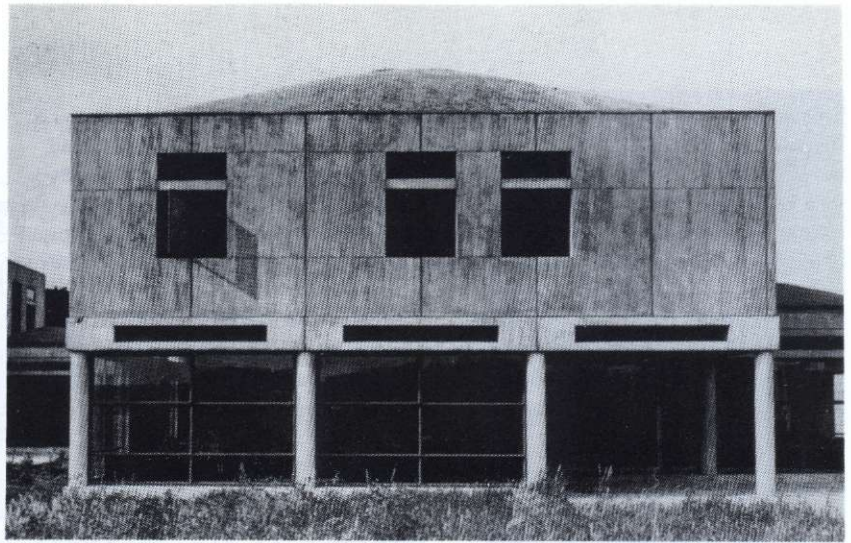
7. 'Four two-storey towers each give access to four independent quarters. Inbetween, covered outdoor living spaces enclosed within the perimeter of the house [...]. Recurrent motif in most subsequent projects', Aldo van Eyck, 'In Search of Labyrinthian Clarity', *L'Architecture d'aujourd'hui*, 177, 1975, p. 15.

Aldo van Eyck,

Burgerweeshuis, zuidgevel van één van de afdelingen voor grotere kinderen.

8. De fractale woekering van de gevellijn in de plattegrond van het Burgerweeshuis zou ook kunnen worden gezien als een poging de buitengevel van binnenuit zichtbaar te maken - wat natuurlijk nooit helemaal lukt, het lukt pas in het huis te Rétie. Naast deze natuurlijke minimalisering van het buiten van de buitengevel en de nominale minimalisering die het gevolg is van het opnemen van de gevel als materiaal in de opstand waarvan hij dan nog slechts het basement kan vormen, is er een derde minimalisering die we als open zouden kunnen omschrijven. Deze minimalisering tracht de gevel aan de waarneming te onttrekken om juist aan de beweging richting te geven. Het oog en de loop worden ergens anders op gericht met als gevolg dat de gevel alleen als scherm in het geheugen blijft hangen. In het Burgerweeshuis is het de horizontale beweging, waardoor de glasroeden rond de binnenplaats in de hoogte wel een meetkundige verhouding aangaan maar in de breedte gelijke maat hebben, omdat de mensen en hun blik in de breedte bewegen en niet in de hoogte. In het Moederhuis is het de verticale beweging. '[...] de vensterindeling aan de straatzijde die je aandacht afhoudt van de huizen aan de overkant, en je (zonder dat je daar overigens toe gedwongen wordt) onwillekeurig de neiging geeft je blik te richten op wat zich in de straat beneden afspeelt [...]. Herman Herzberger, 'Het twintigste-eeuwse mechanisme en de architectuur van Aldo van Eyck', in *Aldo van Eyck, Hubertushuis, Hubertus house*, Amsterdam, Stichting Wonen, 1982, p. 23. De architectuur werkt zonder dwang en onwillekeurig maar ze werkt wel. In *Architectuur als oude wetenschap*, Amsterdam, Wiederhall, 1988, p. 170 (het betreffende hoofdstuk verscheen eerder in *Plan* 1982, nr.7-8) heb ik me afgevraagd of de afstand tussen het nominale begrip van de waargenomen gevel en het vrije begrip van de onwillekeurige waarneming als beleving hier niet te groot is geworden en eigenlijk niet ten koste gaat van de architectuur: 'Dat de bouwwerken, met andere woorden, niet zouden worden geappricieerd volgens de ideeën waarmee ze waren vormgegeven, maar dat ze op een 'andere' manier zouden worden beleefd [...]. Een architectuur die over architectuur ging zou een beleving oproepen die over beleving ging'. Het gevolg is immers dat het idee wordt verstopt. Herzberger (zie hiervoor, p. 23) heeft ongetwijfeld gelijk als hij zegt dat de bouwwerken van Aldo van Eyck er niet op gericht zijn het gedrag van mensen te veranderen maar eerder 'mensen rijkere mogelijkheden te geven om zelf steeds weer ten opzichte van elkaar hun houding te bepalen'. Maar het probleem is dat de houding tot de dingen uit het zicht verdwijnt, niet alleen in de onwillekeurige waarneming maar ook in het minimale esthetische systeem van deze architectuur. Wat dit betreft is de architectuur van Aldo van Eyck natuurlijk toch een vorm van abstracte kunst.

9. Aldo van Eyck, 'De bouw van een huis', in *Aldo van Eyck, Hubertushuis, Hubertus house*, p. 84.



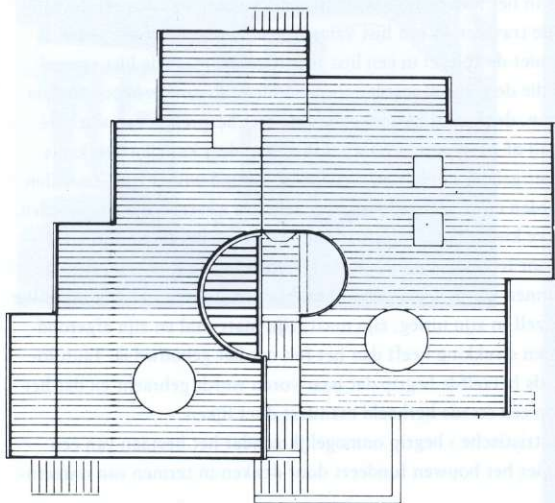
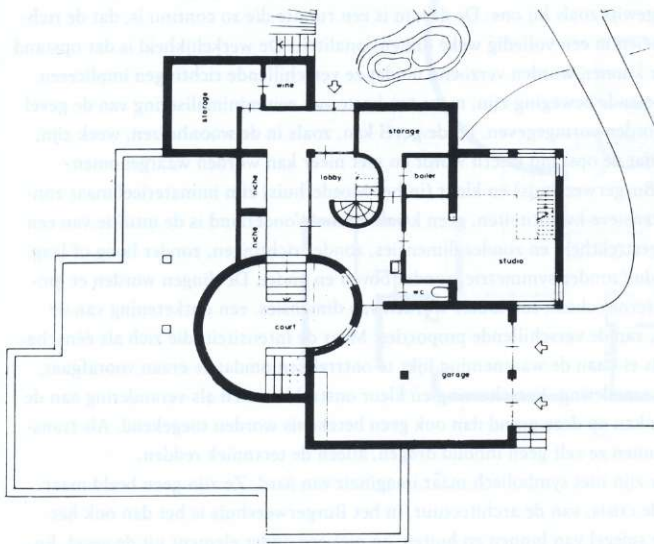
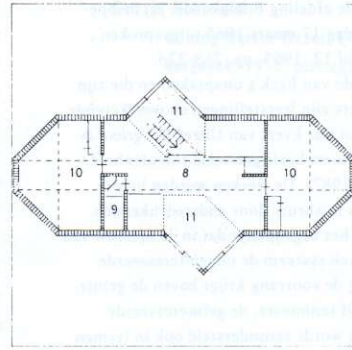
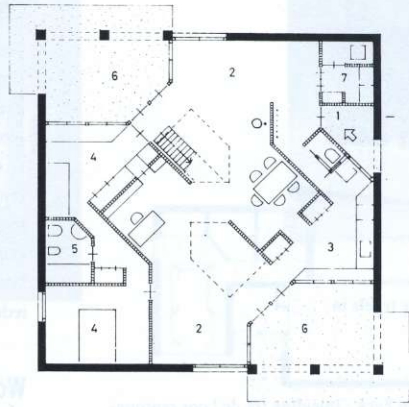
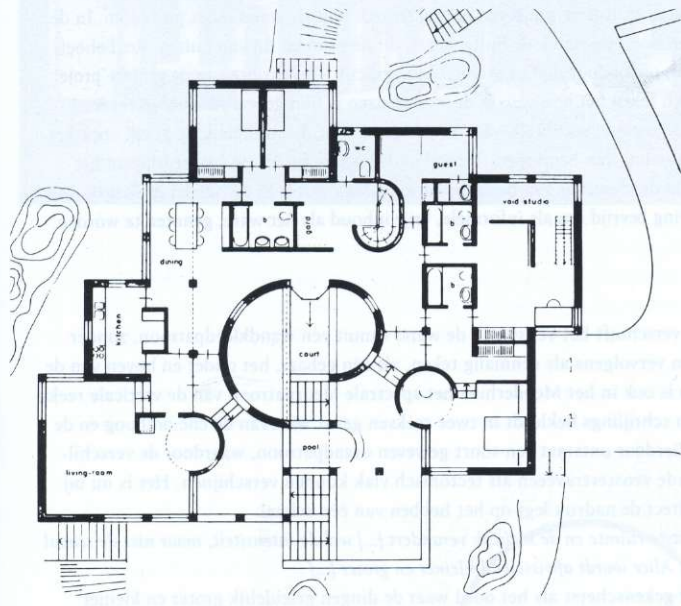
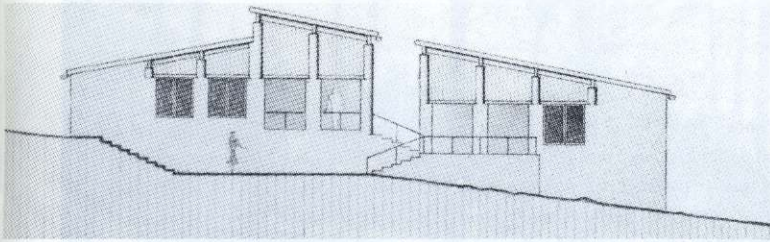
architect maar draagt slechts diens onafscheidelijke slappe hoedje. In Rétie wordt de gevel als het ware in het geheel niet meer als gevel vormgegeven, maar opgelost in de weke contour van de borand die de open plek van het ingerichte complex omzoomt. Juist omdat deze rand zo nauw om het complex heen wordt getrokken en geen andere, weidse schaal veronderstelt, verschijnt zijn curve niet als natuurlijke grens maar als onnatuurlijke pallissade, als scheiding, als gevel, als defensie, als resonans of reactie op wat er zich bij de ontginning van de open plek afspeelt aan tectonisering van het bos. Gevel zonder buitenzijde, zonder aanzicht.

## Textuur

Het is mogelijk dat het de weke gevels zijn, waardoor de commentaarstemmen steeds verstommen bij de woonhuizen. Omdat slapte als zwakte wordt gezien. Of omdat de esthetiek van de grotere projecten, waarlangs de eindeloze stroom lofredes klatert, geen weke momenten toelaat en waar ze al optreden door de eenvoudigste grafische kunstgreep aan het oog worden onttrokken. Dit is het geval in het Burgerweeshuis bij de zuidgevel met verdieping waar de afdelingen voor grotere kinderen zijn ondergebracht. De verdieping is te hoog om nog als architraaf of lijst in de opstand te worden opgenomen. Met een regelmatige vensterplaatsing zou ze, als opgerekte architraaf of lijst, een te week en textiel aanzicht krijgen. Ze zou als patroon de gevel overheersen en iets afdoen aan de tectoniek van de onderbouw. Tenslotte zou ze een te driedimensionale fusie met de koepel aangaan. Daarom wordt het meest rechte van de drie vensters op de verdieping uit zijn vlak verschoven, om tussen de vlakken en boven de kolom te worden opgenomen als tectonisch moment in de opstand van de gevel over beide verdiepingen. Niet het gevelvlak van de verdieping als geheel, maar alleen dit venster wordt opgenomen in de stapeling van de gevelopstand. Zo wordt de verdieping niet alleen letterlijk maar ook figuurlijk asymmetrisch. De vensters krijgen ook een conceptueel verschil opgedrongen: deel van het weefsel van de verdieping maar ook deel van de opstand van het geheel van de gevel. De bovenverdieping wordt niet als verdieping maar door de bepaling van de vensters in de tectoniek van de gevel betrokken. Alhoewel er vanuit de hakenkruisplattegronden, zowel onder als boven, alle aanleiding is voor een dergelijke oplossing met zijn spel van de hoek onder open, de hoek boven dicht, kun je er niet toch niet omheen, zelfs niet bij overhoekse waarneming, dat de gevel wordt gemaakt door een volstrekt eenduidige verschuiving, een op zichzelf volledig zinloze grafische kunstgreep die met architectuur weinig te maken heeft maar wel het beeld overheerst.

Iets eenders geldt voor de beide linkertraveeën met verdiepingen, waarbij het motto 'geef elk raam een gezicht' moeilijk voor alle verdiepingen kan worden volgehouden. Over de volle hoogte wordt elke travee van één eigen kleur voorzien, waardoor verticale banden van kleur ontstaan die heel het idee van stapeling van de bouwlagen tenietdoen. De hoogte van het gebouw wordt niet als hoogte maar als kleur in de tectoniek van de gevel betrokken. De eenvoudige grafische ingreep - kleur - is niet het element van grotere schaal dat meerdere verdiepingen zou samenvatten in een kolossale orde. De hoogte van de traveeën verschilt nu juist. Kleur is geen schaalbegrip, maar de transcendentale categorie die de textuur van de verdiepingen bindt aan het bouwen als opstand, als daad.

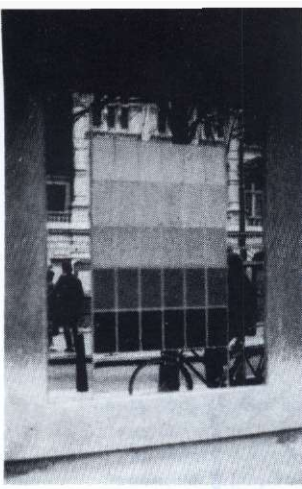
Maar de moeilijkheid is dat, net als bij het verschoven venster in het Burgerweeshuis, deze list ook als verzinsel de gevel blijft beheersen. De gedachtengang loopt in de verkeerde richting. Het ontechttonische element - de eenduidige horizontale verschuiving, de kleur als vlak - wordt als laatste en hierdoor eenmalige redmiddel in het bouwen betrokken, als element om nog te kunnen bouwen. Het fungeert als representatie of concept van de bouwmogelijkheid, in plaats van dat het



Aldo van Eyck,  
ontwerp woning R. van Eyck in  
Saint Paul de Vence (Frankrijk),  
1968; 1:300

Aldo van Eyck,  
woning Verkerk, Herungerweg,  
Venlo, 1967-70; 1:300.  
1 - ingang  
2 - woonkamer  
3 - keuken  
4 - slaapkamer  
5 - badkamer  
6 - loggia  
7 - berging





**Aldo van Eyck,**  
Hubertushuis, gekleurde tegels in  
lijst van spiegels

10. Aldo van Eyck, 'Inleiding tot de Loos tentoonstelling op de afdeling Bouwkunde, bij de opening woensdag 17 maart 1965 uitgesproken', *Delftse School* 12, 1965, pp. 269-273.
11. Veel van Aldo van Eyck's uitspraken en die zijn bewonderaars zijn leerstellingen en wekerende formules van wat Evert van Uiter *Het geloof in de moderne Kunst* heeft genoemd (Meulenhoff/Landshoff, 1987). De werken worden hierin behoeft voor misbruik door andersdenkenden. Hierdoor is het begrijpelijk dat in de opbouw van zijn esthetisch systeem de ongeïnteresseerde waarneming de voorrang krijgt boven de geïnteresseerde. Of tenminste, de geïnteresseerde waarneming wordt verondersteld ook in termen van belevenis te worden ervaren en verteld. Dat is waar Herman Herzberger zich aan houdt. Een verslag van daadwerkelijke bezoeken en daadwerkelijke waarnemingen. Die dus altijd verleden tijd zijn. Ondanks de suggestie van een Kantiaanse schoonheidsbepaling, een belangeloos welgevallen, lijkt ermee alleen het belang van deze architectuur en haar esthetische systeem te worden onderstreept. Het uiteindelijke oordeel echter heeft bij Herman Herzberger helemaal niet meer het karakter van een belevenis maar van een geconstateerde oorzakelijkheid: '[...] een kwestie van de juiste afmetingen [...] '(Herzberger, a.w., p. 23). Maar de afmetingen zijn, als ze worden gemeten, altijd juist; en als ze worden beleefd zijn ze ook altijd juist, zij het alleen binnen dit esthetisch systeem. Sterker nog, de waarneming beantwoordt niet aan haar gevoel voor maat en tussen de waargenomen en de gevoelde afmeting heerst een spanning, een intensieve kwaliteit: 'Het belangwekkende [...] is niet de accentverschuiving op zich, maar de spanning die ontstaat tussen het verwachte en dan ook in je hoofd gevoelde accent en het werkelijk gehoorde accent' (idem, p.21). Een kwestie van maat en ritme. De accentverschuiving wordt niet als complexe herhaling maar als funderend verschil gezien. Het waargenomene wordt waargenomen in een veld van verwachtingen. Desondanks is Herman Herzbergers interpretatie van alle beschouwingen het dichtst bij de kern, het diepe obstakel, in Aldo van Eyck's esthetisch systeem, namelijk dat de herhaling, de herhaling van opstand, materiaal, grote en kleine ruimte, alleen *hors système* kan worden waargenomen, als gebeurtenis, als droombeeld, zonder veld waarop waarop ze plaats zou vinden, en dat ze binnen het systeem alleen als maat, als getal kan gelden, als 'accentverschuiving op zich'. Het

bouwen zelf zou kunnen gelden als mogelijksvoorwaarde voor dit concept, dit begrip, voor kleur, grafiek, feest. Alsof de feesttent het doel is van het feest. Omdat de architect geen verdiepingen kan vormgeven, worden ze toegedekt en vertegenwoordigd door een element dat ook geen verdiepingen kan vormgeven maar dat tevens als een tectonisch teken aan de wand kan fungeren. Het probleem is dat het textiele teken mogelijksvoorwaarde is voor de wand waarop het wordt aangebracht. Vandaar dat in deze grotere projecten het teken zich ook als wand moet profileren. In de woonhuizen daarentegen hoeft de wand, de buitengevel, dit niet omdat hij van buiten niet behoeft te worden waargenomen, tenzij door dief of architectuurcriticus. De textiliteit in de grotere projecten definieert als grafisch teken het bouwen; in de woonhuizen is hun gebouwd worden eerder mogelijksvoorwaarde voor de textiliteit, voor het denken, voor de gordijnen, de gevel, voor het vrije verschil en de ontplooiing van begrippen. Terwijl in de grotere projecten het begrip van het bouwen wordt gezocht in de identiteit van het gebouw als 'huis', wordt in de huizen het begrip van iedere vorm of vormgeving bevrijd om als informele, vrije inhoud als het ware, genoten te worden.

## Wonderland

In het Burgerweeshuis verschuift het venster in de wand vanuit een wandkleedpatroon, zonder veel onder en boven, om vervolgens als eenmalig teken, als één gebaar, het onder en boven van de tectoniek te redden. Zo is ook in het Moederhuis het spectrale kleurpatroon van de verticale reeks tegels dat de kolommen schrijlings bekleedt in twee reeksen gevat waarvan de ene omhoog en de andere omlaag voert. Hierdoor ontstaat een soort gewezen draadpatroon, waardoor de verschillend maar egaal gekleurde venstertraveeën als tectonisch vlak kunnen verschijnen. Het is nu bij dit gebouw dat de architect de nadruk legt op het hebben van één schaal:

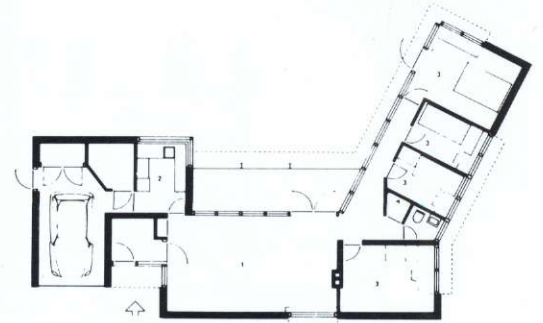
*'Tussen de grootste ruimte en de kleinste verandert [...] wel de intensiteit, maar niet de schaal [...] want alleen Alice wordt afwisselend kleiner en groter [...].'*

Wonderland wordt hier gekenschetst als het oord waar de dingen geleidelijk groter en kleiner worden, en niet schoksgewijs zoals bij ons. De droom is een ruimte die zo continu is, dat de richtingen in elkaar overvloeien in een volledig weke dimensionaliteit. De werkelijkheid is dat opstand en gevel niet met elkaar kunnen worden verzoend omdat ze verschillende richtingen impliceren. De opstand kan één vloeiende beweging zijn, maar ten koste van een minimalisering van de gevel die desondanks moet worden vormgegeven. Of de gevel kan, zoals in de woonhuizen, week zijn, maar het gevolg is dan dat de opstand intern wordt en niet meer kan worden waargenomen.

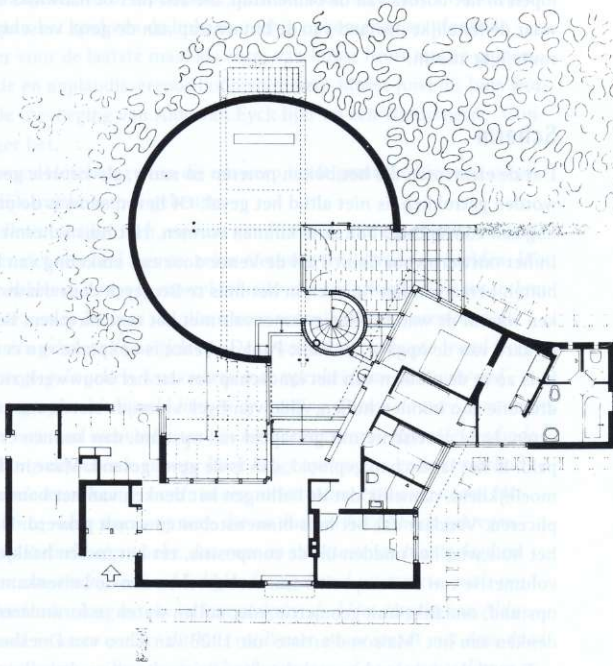
Verschuiving (in het Burgerweeshuis) en kleur (in het Moederhuis) zijn immaterieel maar zonder inhoud. Het zijn intensieve kwantiteiten, geen kwaliteiten. Wonderland is de intuïtie van een pure ruimte zonder uitgestrektheid en zonder dimensies, zonder richtingen, zonder hoog of laag, zonder links en rechts, dus zonder symmetrie, zonder boven en onder. De dingen worden er groter en kleiner zonder externe schaal: een louter worden van dimensies. een ontkenning van de macht van de proportie, van de verschillende proporties. Maar de intensiteit, die zich als één-schaligheid - dus eigenlijk als ei - aan de waarneming lijkt te onttrekken omdat ze eraan voorafgaat, wordt gedefinieerd als verandering. Verschuiving en kleur onttrekken zich als verandering aan de waarneming en aan hun kan op deze grond dan ook geen betekenis worden toegekend. Als transcendentale categorie kunnen ze zelf geen inhoud dragen, alleen de tectoniek redden.

Verschuiving en kleur zijn niet symbolisch maar imaginair van aard. Ze zijn geen beeld maar spiegel van het verval, de crisis, van de architectuur. In het Burgerweeshuis is het dan ook het raam dat verschuift, die spiegel van binnen en buiten, en niet een ander element uit de gevel. En vandaar dat de spectrale kleurstrips in het Moederhuis door spiegels kunnen worden geïnterrumped of zelfs in het basement van de traveeën in een lijst van spiegels kunnen worden gevat. Is het niet een omgekeerde wereld als niet de spiegel in een lijst wordt gevat, maar de lijst spiegel wordt? De intensiteit is een spiegel die de mensen wordt voorgehouden. 'Ruimte is het ondergaan ervan'<sup>10</sup>, niet het ervaren, waarnemen, denken of bespreken ervan. Het bespreken van wat? De moeilijkheid voor de criticus is dat hij of zij in zijn of haar tekst niet anders kan dan betekenis hechten aan deze elementen die in het geheel van het gebouw nooit inhoud willen zijn. Ze willen niet betekenen en niet betekend worden en ze zijn zelfs niet bedoeld om waargenomen te worden. Als ervaringscategorie is de intensieve kwantiteit, 'ruimte is het ondergaan ervan', in dit geval passief. Niet door te zoeken maar door te vinden, niet door te kijken maar door te zien, zou de werkelijkheid van het bouwwerk kunnen worden genoten.<sup>11</sup> Maar het leidt ertoe dat wat uit zulke bron geboren wordt, het bouwwerk zelf in zijn uitleg, zijn maat, zijn materiaal en zijn afgerondheid als kunstwerk, geen andere zin en strekking heeft dan het feit dat het gebouwd is. Tautologie, kringloop, identiteit. Het is steeds hetzelfde begrip dat naar voren wordt gebracht en dat het gesproken betoog van de architect op een steeds herhaald manifest doet lijken.

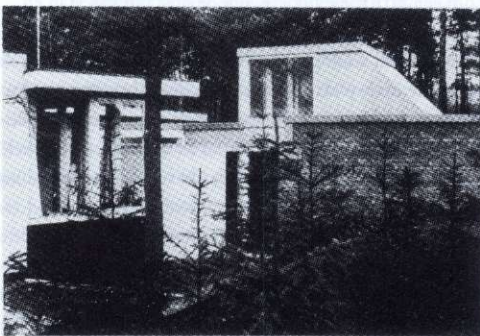
In zekere zin is dit - helaas pamflettistische - begrip onmogelijk zonder het bestaan van een andere reeks in het oeuvre, een die niet het bouwen fundeert door denken in termen van ontecto-




Gerrit Rietveld,  
woning Martin Visser, Eikendreef  
Bergeyck, 1956; plattegrond 1:300



Aldo van Eyck,  
uitbreiding woonhuis Martin  
Visser, 1967-1969; plattegrond  
1:300





nische slimheid, maar een reeks die het denken fundeert door te bouwen. Omdat de slimheid van de architect dan maar een bijzonder geval is, is het logisch dat de laatste reeks - die van het denken funderende bouwen - een eerdere, oudere aanzet in het oeuvre is. En misschien zouden beide reeksen in de chronologie van het oeuvre als wisseling van richting kunnen worden onderzocht, als afwisseling van constructieve en deconstructieve tekens. Ongeveer zoals Theodor Adorno vaststelde in de werken van Arnold Schönberg, de 'dialectische componist' die met elk nieuw werk een tegengestelde weg insloeg. Het bouwen is ook herhaling en juist de woonhuizen lijken door Aldo van Eyck als een vergeetmachine, als een 'machine à oublier' te worden geconcipieerd. Het lijkt dan ook aannemelijk dat het denken, het denken vanuit het wonen in deze huizen, zal worden gedacht in termen van een open of vrij verschil, van een ontketening van begrippen die even teugelloos zou kunnen zijn als de opstand die hun interieur herbergt, maar zonder hiervan de analogie te zijn, juist omdat het denken vanuit het interieur als een soort vluchtlijn op de wereld wordt gericht. Zo zouden tenminste de beide trappen in het huis in Amsterdam dat hij samen met Jan Rietveld bouwde, kunnen worden geïnterpreteerd: de binnentrap die hoort tot de teugelloze opstand, die door de opengewerkte glasgevel van het middelste plattegrondkwadrant van buiten gezien als iets mobiels verschijnt, als iets meubilairs, iets abstracts - lijnen - en hierdoor als iets zwevends, terwijl de buitentrap zich als vluchtlijn losjes slingert om de weggelaten kwadranten van het eigenlijke vierkante huis, zonder de gevels, die van een Hein Salomons-achtige weekheid zijn, veel te beroeren. In het vooraanzicht lijkt het bordes van de buitentrap door te lopen in het bordes van de binnentrap, die zelf niet of nauwelijks zichtbaar is. Het resultaat is dat waar de feitelijke opstand van de binnentrap aan de gevel verschijnt, ze een deel van de buitenroute lijkt te zijn.

## Scherm

Dat de elementen die het buiten noteren zo nauw, als virtuele gevel, om het huis heen kunnen worden getrokken, is niet altijd het geval. Of liever, soms is de omgeving te patent aanwezig om nog een conceptueel buiten te kunnen vormen. Het huis schermt zich dan op twee manieren af: In het ontwerp voor Saint Paul de Vence door een omkering van het schema, door een binnenste-buiten keren van het huis, en in het huis te Bergeyck door daadwerkelijk een scherm op te trekken waarin de wand volledig samenvalt met het textiele teken. Beide wendingen komen voort uit de aard van de opgave. In Saint Paul de Vence is er sprake van een geaccidentieerd terrein dat het huis zo in de plooiën van het landschap vat dat het bouwwerk zich niet ook nog eens in zijn eigen draperie zou kunnen hullen. Aldo van Eyck vermijdt steeds een rijm dat schaalverschil zou impliceren. Is de gevelstructuur gestapeld van opstand, dan kunnen er geen bouwlagen worden gestapeld. Is het landschap geplooid, dan is de gevel getand. Maar in dit laatste geval is er nog een moeilijkheid, namelijk dat de hellingen het denken van het bouwen van hoogte en opstand compliceren. Vandaar dat het huis binnenstebuiten wordt gekeerd. De weke spiraal in het midden van het huis wist het midden uit de compositie, zet het tussen haakjes en maakt zo de fragmentaire volumetrie van de compositie van rechthoeken aan de buitenkant mogelijk - die hoogte en opstand, ondanks hun geometrie, niet zullen weten te formuleren. De volumetrie doet enigszins denken aan het 'Maison d'artiste' uit 1923 van Theo van Doesburg en Cornelis van Eesteren.

Terwijl de rechthoeken rechthoekig zijn omdat ze op de helling liggen, is de spiraal spiraalvormig - groeiend - omdat hij in het midden van het huis, dus niet op een helling ligt. Maar omdat het in het midden van het huis meer gaat om een artificiële hoogte, om de opstand van trap en verdieping, dan om een natuurlijke hoogte of liever, een hoogte die als natuurlijk teken zou fungeren, blijft het teken van de spiraal krachteloos. Wel wordt zo een verschil gemaakt dat aanleiding geeft tot kleinere cirkelvormige motieven die in de plattegrond tussen de rechthoekige volumes en de spiraalvorm liggen. Qua vorm houden ze ook het midden tussen de meetkunde van de buitenkant en de ongewisse boog in het midden. Als tussenvorm verkeren ze evenwel toch teveel in staat van wording om als drager van de opstand te dienen. Het idee dat het huis naar de helling toe getand is

- terwijl de helling zich naar het huis toe en het huis zich naar het midden toe plooit, waarbij de grote plooi in het midden zich op haar beurt tot spiraal vertand - leidt ertoe dat alles lijkt te groeien maar niets staat. Als het huis zich naar binnen toe plooit is het gevolg dat de kamers naar buiten zullen moeten steken. Naar buiten, niet naar boven. In zekere zin vergt het huis op de helling een horizontale sequens. Die van vierkant, cirkel en ovaal is echter te welgetempeerd en tegelijkertijd te gecompliceerd opdat het teken van de spiraal veel zou betekenen. Was het huis gebouwd, dan had het er ongetwijfeld anders uitgezien.

Toch zal de functie van een dergelijk eenvoudige grafische vorm, of het nu de wand als teken of het teken op de wand betreft, steeds dezelfde blijven. Het gaat altijd om een tectonisering van de hoogte met een middel dat zo minimaal, zo eenvoudig is, dat daar waar het niet lukt het middel

identiteitsbegrip, het hebben van één schaal of tenminste een schaal die niet verandert, hoort bij de herhaling maar niet bij het idee van ruimte dat eerder begripsloos is. Aldo van Eyck: 'Het gaat niet om de ruimte, maar om het interieur van die ruimte en om de binnenhorizon (zo noemde mijn vrouw het [...]) van dat interieur (ook indien deze buiten is)' (Aldo van Eyck, 'De bouw van een huis', p. 80).

12. Herman Herzberger, a.w. (noot 8), pp. 16-18.
13. 'Obwohl Rietveld dieses Haus selbst kaum schätzte Rietveld-Haus', Aldo van Eyck, in *Dortmunder Architekturausstellung 1978*, Dortmund Architekturhefte no.3, Prof. Josef Paul Kleihues/Abt. Bauwesen der Universität Dortmund, Dortmund, 1976. In de errata wordt de zinsnede veranderd: 'Obwohl dies nicht das beste Rietveld-Haus ist, ist es dennoch ein Rietveld-Haus'. Blijkbaar vond Rietveld dit huis toch niet zijn slechtste, of werd hij geacht dit te vinden.

zelf verschijnt als mogelijke uitbreiding van het repertoire (en het lukt niet omdat het middel zo minimaal is; juist omdat het geen architectonisch middel is wordt de toepassing in het minimale getrokken). Het verschijnt echter alleen als de tectonische mogelijkheid is uitgeput, als een soort tweede keus. De werkwijze bevat dan ook geen onderzoek hoe deze uitbreidingsmogelijkheid van het repertoire meer dan eenmalig - bijvoorbeeld over meerdere projecten - werkelijkheid zou kunnen worden.

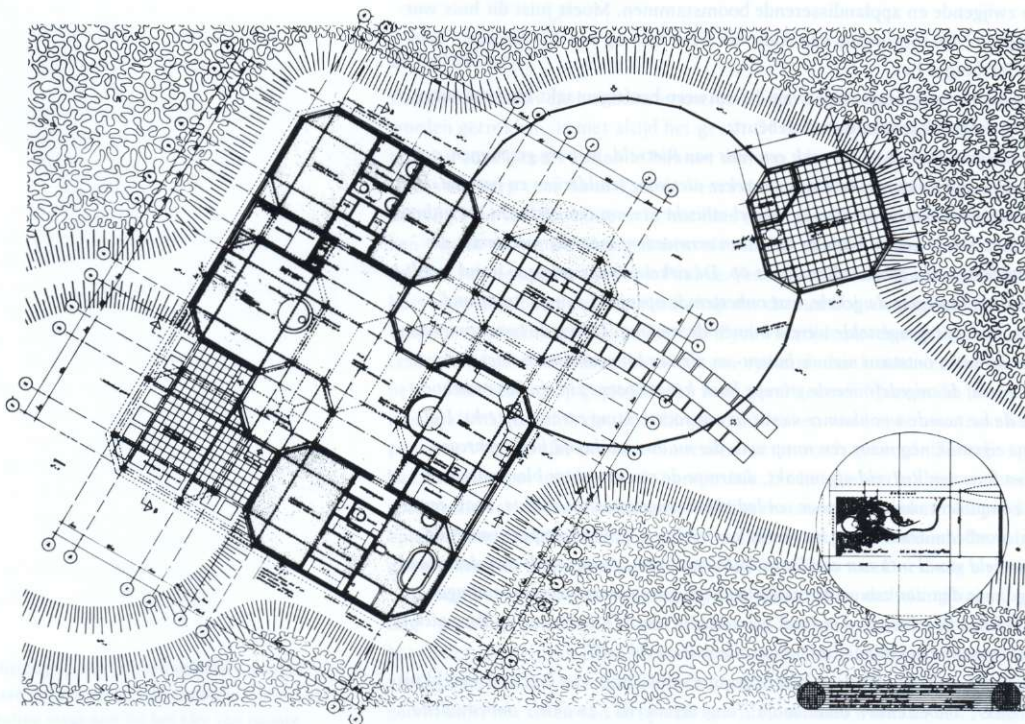
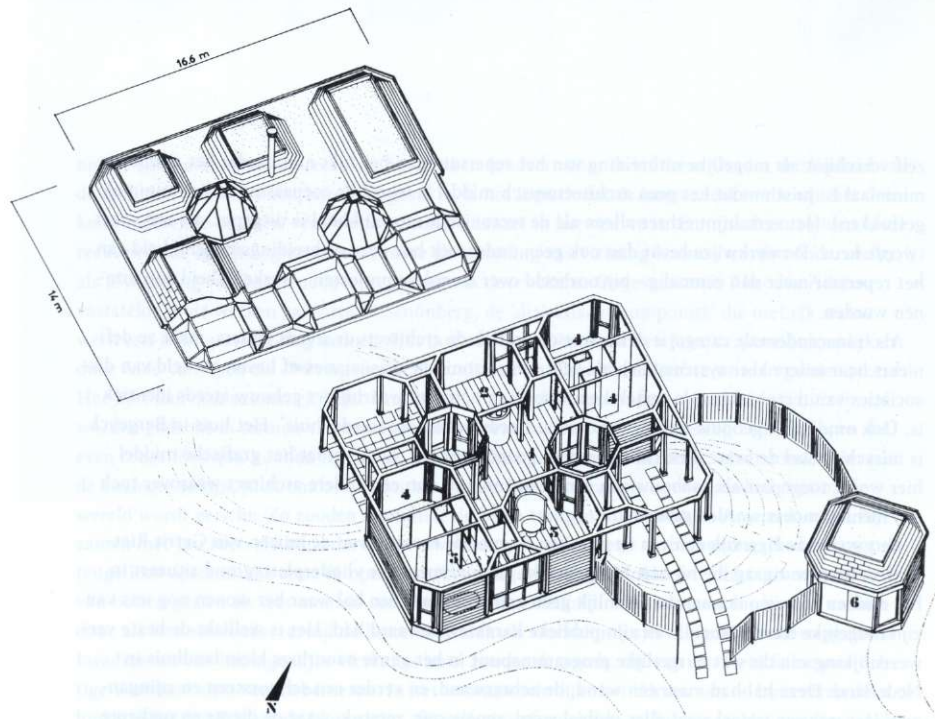
Als transcendente categorie definieert de grafiek de architectuur steeds anders, maar ze definieert haar iedere keer systematisch als veld van tectonische dissociaties of liever, als veld van dissociaties van tectoniek, als verschillende soorten bouwen, waarbij het gebouw steeds identiek is. Ook omdat het gebouw steeds identiek is, steeds hetzelfde, steeds 'huis'. Het huis in Bergeyck is misschien wel de beste illustratie van deze gedachtengang, juist omdat het grafische middel hier wordt toegepast als aanbouw aan een bestaand huis van een andere architect waarover toch een mening moest worden gevormd.

Bergeyck was eigenlijk een van de mooiste, zo niet de mooiste van de huizen van Gerrit Rietveld, de slapste zigzag die hij ooit had gemaakt. De rudimentaire vlinderplattgrond situeert in het midden een woonkamer die eigenlijk geen kamer is maar een hal waar het wonen nog iets van zijn mogelijke feestelijkheid, van zijn publieke karakter, bewaard had. Het is wellicht de beste verwezenlijking van dit wat burgerlijke programmapunt in het genre naoorlogs klein landhuis in Nederland. Deze hal had maar één wand, de achterwand, en verder een schoorsteen en zijingangen. Het was een toneel waar alles mobiel werd, repoussoir, zetstuk, waar de diepte en ondiepte van de ruimte theateraali reliëf gaf aan het spel van de links en rechts opkomende en afgaande acteurs van wie de conversatie hier voor de laatste maal als vorm van kunst heeft mogen gelden, voor de duistere zaal van zwijgende en applaudisserende boomstammen. Moest juist dit huis worden getectoniseerd? Opgeprikt? De toevoeging van Aldo van Eyck lijkt op een vlindernetje. 'Contrapunt' noemt Herman Herzberger het.

Ik wil de mooie analyse die Herman Herzberger van dit ontwerp heeft gemaakt hier wat uitgebreider citeren omdat ze zo duidelijk maakt wat er gebeurt:

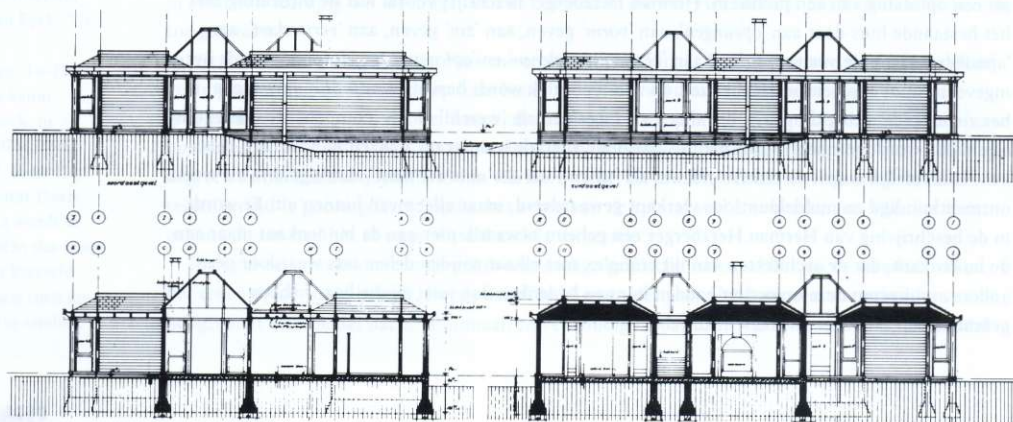
*'Hoewel geen echt Rietveldhuis, was het toch een huis van Rietveld, niet erg gespannen, ook niet echt ontspannen, maar niet met veel ruimte, zeker niet voor schilderijen en beelden. Wat er allemaal aan vast moet hebben gezeten in moreel-ethische zin om een opdracht tot uitbreiden van juist dit huis aan te nemen kunnen we alleen vermoeden, maar de meesterzet die Van Eyck hier doet lost in één gebaar alle twijfels op. De cirkelvormige gebogen wand wordt zo geplaatst dat in één beweging de gehele, wat onbestemde openheid van de 'tuinwand' wordt opgevangen met de tegengestelde wereld binnen de ronding. Tussen de twee componenten, de nieuwe en de oude, ontstaan nieuwe buiten- en nieuwe binnenruimten. Het onduidelijke terras krijgt vorm, de ongedefinieerde stompe hoek krijgt opeens zin, en het rechthoekige systeem van de bestaande woonkamer wordt in een voortzetting ervan versterkt. Het blijkt dat het huis eigenlijk nog maar een romp was, die nu dus een hoofd heeft gekregen. Van Eyck heeft het huis van Rietveld afgemaakt, daarmee de zwakte ervan blootgelegd en tegelijkertijd als component van een nieuwe vol-ledigheid omgekeerd tot sterkte, zoals een goed antwoord een onbeduidende vraag betekenis kan verlenen. [...] Het respect van Aldo van Eyck voor Rietveld stond intussen zonder dit huis reeds vast, maar wordt met deze daad nog eens bevestigd; wie daaraan zou willen twijfelen heeft geen gevoel voor verhoudingen. Welke architect behalve Van Eyck zou in staat geweest zijn om zo'n oplossing op deze plek te bedenken? Ik zou er maar één kunnen bedenken: alleen Rietveld zelf!'*<sup>12</sup>

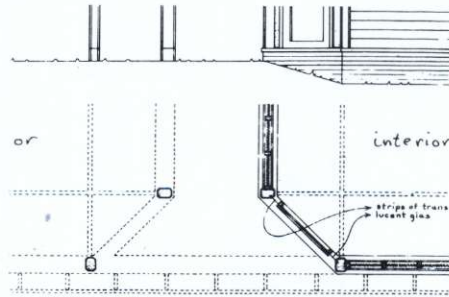
Desondanks kunnen we er niet omheen dat deze beschrijving van het huis van Gerrit Rietveld uitmunt in pejoratieven: 'twijfels', 'onbestemd', 'onduidelijk', 'ongedefinieerd', 'zwakte', 'onbeduidend', terwijl de uitbreiding van Aldo van Eyck wel wordt aangeduid als 'één gebaar', 'meesterzet', 'één beweging', 'antwoord', 'oplossing', maar eigenlijk enkel wordt beschreven als 'tegengestelde wereld'. Ik zou de uitbreiding liever als een problematisering van het bestaande huis willen aanduiden dan als een oplossing van een probleem. Herman Herzberger beschrijft vooral wat de uitbreiding met het bestaande huis doet aan 'opvangen', aan 'vorm' geven, aan 'zin' geven, aan 'versterken', aan 'afmaken', aan 'omkeren tot sterkte', aan 'betekenis verlenen' en 'oplossen'. De tectoniek wordt heringevoerd door één gebaar dat niet zelf op zijn tectoniek wordt gezien. Wat wordt verzwegen, is het zicht op de uitbreiding zelf, die alleen als interieur, als 'wereld' en als 'component' - als ei dus eigenlijk - wordt geschetst maar niet als aanzicht, niet als iets dat op zichzelf kan worden bekeken. Uiteindelijk wordt de cirkelvorm wel als 'scherm' en als 'mild vierkant', dus eigenlijk als week, ontmeekkundig en middelpuntloos vierkant gewaardeerd, maar alleen van binnen uit. Er wordt in de beschrijving van Herman Herzberger een geheim bewaard, niet aan de binnenkant maar aan de buitenkant, dat de architecten van dit complex met elkaar zouden delen; iets waardoor geen andere architecten deze oplossing hadden kunnen bedenken dan juist zij die haar hebben gebouwd.<sup>13</sup>



**Aldo van Eyck,**

woning G.J. Visser, Rétie (België),  
 1974-76; plattegrond, gevels en  
 doorsneden 1:300; axonometrie  
 1:400; 1- woonkamer, 2- zitkamer,  
 3- keuken, 4- slaapkamer, 5-  
 badkamer.





## Rétie

Het is dit geheim dat in het huis te Rétie uiteindelijk als het ware wordt geopenbaard, als inhoud zonder vorm. Het bos, de eigenlijke buitenruimte, heeft er de hoogst denkbare fractale dimensie, zodat de bosrand, de gevel, oneindig is. Het scherm is ongelimiteerd en oneindig geworden, zodat de grens, de limes, in de opstand van het huis en zijn echo's herhaald moet worden. Met zijn overmaat aan verschillende soorten bajonetspiegelingen die de ruimtes door decentrerende en verschuiving ontleden, lijkt de plattegrond eerder een rekenmodel, een diagram, een schema, dan een compositie die in balans wordt gehouden door het schaalverschil van binnen en buiten, of dat van groot en klein. In feite kent het huis alleen proportie en geen schaal. Dit komt omdat de relatie met de omgeving in materiaal, in fractaliteit, en niet in vlak of ruimte wordt gedacht.

Het bos wordt in materiële vorm - in de vorm van hout - in het huis opgenomen. Het huis is van hout. Als ruimte in het huis hoeft het bos niet te worden opgenomen; het wordt als omheining, als pallsade en als gevel weerkaatst, nu eens verticaal, dan weer horizontaal, als scheiding en scherm maar eigenlijk ook als beweging, als stoet van materiële elementen. Het bos is wat zich buiten het complex bevindt; het hout is parergon, lijst.

Vanuit het bos verschijnt het als een houten huis. Vanuit het huis verschijnt het hout als bos. Het hout, de lijst, de scheiding, de opstand; ze vormen niet een scheiding tussen binnen en buiten, maar zijn zowel binnen als buiten of liever beurtelings binnen en buiten naargelang de denkrichting. Het hout, de lijst, is ambigu. De opstand is het rijk van het verschil, niet van de vorm. Vanuit de lijst gezien is het verschil tussen wat zich buiten en binnen de lijst bevindt arbitrair, maar het verschil in inhoud wordt erdoor gevestigd. Of, in de woorden van de architect, het hout maakt het mogelijk dat binnen het huis het onderscheid in vorm van binnenruimtes en buitenruimtes zo klein wordt dat alleen hun 'inhoud' nog als onderscheid telt.<sup>14</sup>

Het binnen en buiten worden als gedachte, als mogelijk concept of liever, als mogelijkheden-voorwaarde voor alle mogelijke concepten, voor een schier teugelloze conversatiekunst gezien. Het zou verkeerd zijn als we zouden aannemen dat de minimalisering van het onderscheid van binnenruimtes en buitenruimtes hier gebaseerd zou zijn op een gebrek aan verschil, op een gelijkens, in plaats van als intensieve kwantiteit. Of tenminste, de stelling die in dit huis vraagstuk wordt, is dat als twee dingen op elkaar lijken hun inhoud moet verschillen - juist omdat ze een verschuiving inhouden, omdat ze niet op dezelfde plaats staan, omdat ze zich vermommen, divergeren, decentreren. Alleen door uitdrukkelijk van inhoud te spreken, vermijdt de architect dat het alleen om een natuurlijk verschil zou gaan - bijvoorbeeld het verschil van binnenklimaat en weersgesteldheid dat uit vergelijking zou volgen en waarvan het ondergaan toch niet het voornaamste gespreksonderwerp van de bewoners van dit huis zal zijn. Deze mensen spreken niet over het weer.

Het verschil moet open worden, vrij, zo zou het esthetische programma van dit huis, van deze complexe repetitie, kunnen worden samengevat. Het esthetisch systeem vindt in de eindeloze fractale grens zijn sublieme ogenblik, in de intensieve kwantiteit biedt het evenwel de mogelijkheid van informeel begrip, van inhoud zonder vorm, van glimlach zonder kat. Het wonen in Rétie, in Wonderland, is een glimlach zonder kat.

14. Idem, '[...] bei [...]' Verminderung der formalen Unterschiede [...] inhaltliche Unterschiede hervorheben[...].