

Het dierenhol

Wrights huis boven de waterval

10

*De tijd is aangebroken waarin alles de huizen verlaat,
zij kunnen niets meer bewaren.*

Het gevaar is veiliger geworden dan de veiligheid.

R.M. Rilke

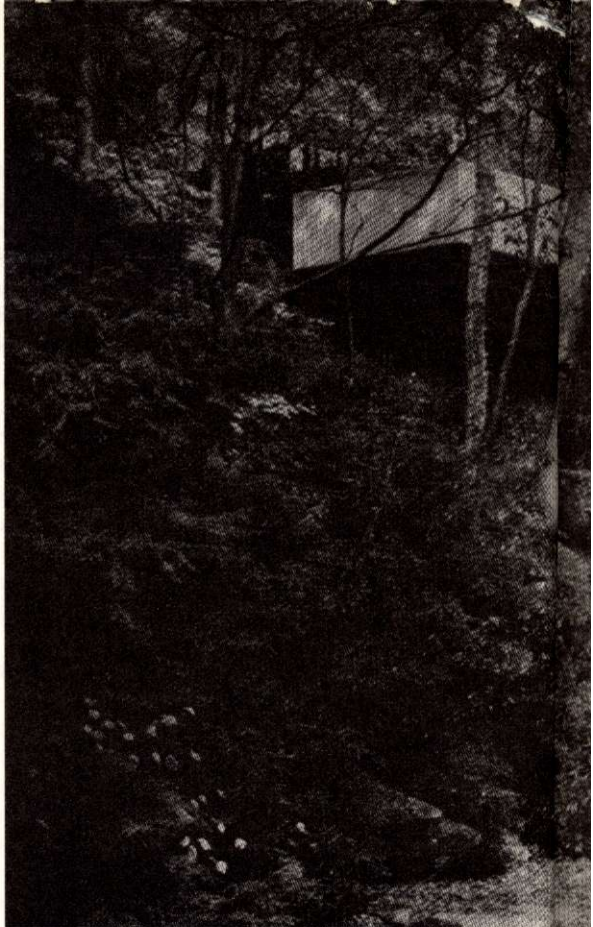
Wrights huis boven de waterval is met name bekend geworden vanwege het exterieur. De dramatiek waarmee de verschillende delen van het huis schijnbaar zwevend als luchtschepen hun weg zoeken door de omringende natuur om een moment stil te houden boven de beek, de virtuositeit en acrobatiek van deze pose maken van het huis een onmiddellijk overtuigende verschijning. Het is fotogeniek, laat zich graag zonnend en pootje badend in dit oord fotograferen.

Het interieur is minder bekend, echter niet minder overdonderend. Wel ontwijken de wat spelonkachtige holten van dit woonhuis de objectiverende lens van de fotograaf die bij de volte van het exterieur zo'n succes heeft. Deze moeilijkheid is, naar we zullen zien, niet toeval. Een algemene *beweeglijkheid* die niet alleen de ruimte maar ook de tectoniek en het materiaal betreft maakt het interieur tot een moeilijk vast te leggen moment. Een gestiek van gehoekte gebaren doet de opstand steeds van plaats veranderen: de wand wijkt terug of schiet naar buiten en verspringt in zijn metselwerk zelfs van laag tot laag, van steen tot steen. Het beweeglijke karakter van de wand wordt versterkt door een dominante horizontale accentuering die als een soort vector ieder gebaar zijn snelheid geeft. Door de grens van het interieur steeds te verleggen 'lost' deze min of meer 'op' om iets

door te laten schemeren van de *buitenkant* van het huis, van datgene wat zich om en tegen het huis afspeelt. De snelheid maakt de huid van het huis 'dun'. De helderheid van de grens maakt plaats voor een virtuele transparantie, een *openheid* van het huis voor het omgevende. Men zou deze openheid moeten lezen als een vraag, een onzekerheid omtrent begin en einde van het interieur en daarmee begin en einde van het exterieur. Deze opening van het interieur betreft dus niet het raam, het 'uitzien op' of 'kijken naar'; ze is ook niet afhankelijk van de transparantie van het glas. Veeleer gaat het erom dat het *lichaam* van de natuur in de verbrokkelde rand van het interieur de gelegenheid krijgt in al zijn hardheid binnen te dringen om zijn onmiskenbare afdruk achter te laten op de huid, de ziel van het interieur.

Ik zal proberen het 'verhaal' of het 'geschieden' van deze openheid hier uiteen te zetten en te verduidelijken wat voor Wright precies dit lichaam betekent, deze als lijf begrepen natuur.

In de eerste plaats moeten wij stilstaan bij de plaatsgebondenheid van dit 'zich openen' van het interieur, dat in het werk van Wright geen constante is of waarvan de vorm steeds verschilt al naar gelang de genius loci die het gebouw inspireert. Het is bekend dat Wrights gebouwen in de stad een sterke geslotenheid





vertonen. De gevel vormt een *schild* dat de stedelijke omgeving moet pareren. De huid van het gebouw is in de stad dan ook glad, wit, gestroomlijnd of soms zelfs geschubd,¹ gemaakt om het contact te verhinderen. Het oog glijdt af, de stad – het metropolitaine leven – krijgt geen gelegenheid een spoor na te laten op de huid van het gebouw. De nabijheid van het stedelijk leven vormt geen afdruk, geen tweede huid, geen kledingstuk of ornament waarmee de stedeling zich zou kunnen toeien. Het gebouw in de stad is een naakte monade die alleen de snelheid en overbelichting spiegelt, de moderniteit waaraan het stedelijk leven zich overgeeft en die haar iedere mogelijkheid tot contact ontzegt.

Het gebouw is in zijn houding ten opzichte van de stad zó reactief dat het alleen denkt aan een innerlijke verlossing, een redding die gestalte krijgt in een verticaal moment: de barokke spiraal van het Guggenheim Museum boort zichzelf in de aarde – een paradoxale opening – precies zoals het paddestoelenwoud in de grote zaal van het Jonson-Wax-gebouw als een fontein van aardse materie het licht dooft.²

Niet in de stad maar op het land treffen wij de gunstige voorwaarden aan voor de 'opening' van het interieur. Het land: maar deze term is niet precies genoeg want het *rurale* landschap is voor Wright veel te classicistisch, dat wil

zeggen te zeer bevolkt door een gemeenschap van werkende mensen. Niet het land maar de ongerepte natuur, de woestijn, een landschap van vóór de mens, vormt het ideale decor voor deze opening.

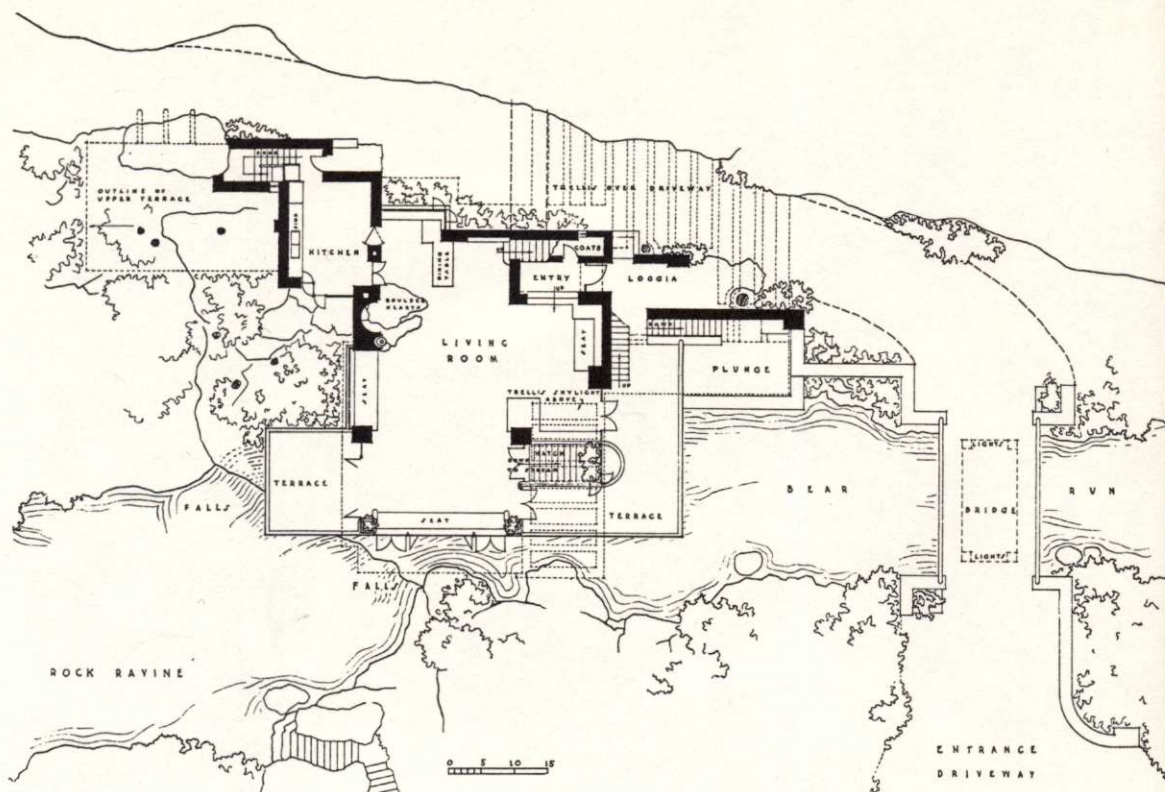
Beide momenten – de stad en de woestijn – vormen de uiteinden van een boog die veel weg heeft van de spanne van een dag, de logica van de zon waaraan de flora zich onderwerpt door nu eens met een open dan weer met een gesloten kelk door het leven te gaan. Misschien zouden we zelfs moeten spreken van seizoenen waaraan de architectuur hier onderworpen is, een logica waarin de metropool als het koude jaargetijde verschijnt, een periode waarin het gebouw

1

Het Guggenheim Museum heeft een witte, gladde schil, het gebouw voor de firma Johnson Wax een bolle, afstotende vormtypologie, de geschubde huid vinden we bij het ontwerp voor het Lacy hotel. Talloze andere voorbeelden zouden nog te geven zijn.

2

Men zou hier kunnen spreken van een soort zelfmoord van de barok. De Borrominiaanse spiraal (St. Ivo della Sapienza) was de afdaling van een lichtend hemels punt naar een aardse *res extensa*. De spiraal van Wright is een aards punt dat in een werveling de hemel wil verduisteren. Of omgekeerd is ze een spiraal van licht die op weg gaat naar het hart, het raadsel van de aarde.



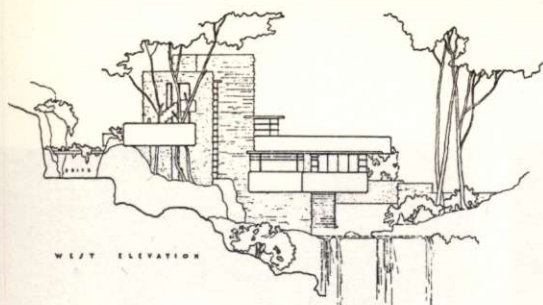
Plattegrond eerste verdieping

slechts overwintert, wachtend op beter tijden, milder oorden om zijn bestemming te gaan realiseren.

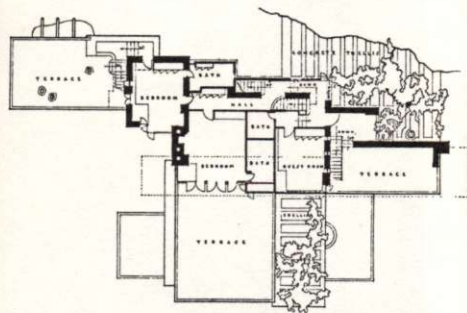
Dit milder oord vindt het gebouw zoals gezegd in het landschap van een liefst ongerepte natuur.³ De wouden van Pennsylvania waarin het huis boven de waterval zijn plaats vindt, bieden Wright een dergelijk landschap. Op zijn vlucht uit de stad houdt de architectuur hier voor het eerst een moment stil. Ze legt aan, zet voet op vaste bodem. De bijna neurotische *concentratie* van het interieur, de bolle rug van het gebouw in de stad, maakt plaats voor een zekere ontspanning, een verstrooiing of gedachten-vlucht, een middagdutje van de architectuur. En precies in deze slaap wordt het huis aangeraakt door de natuur die langzaam binnendringt in zijn interieur. In de eerste plaats vertaalt dit binnendringen zich in de ruwe materialiteit, de ongepolijste materie waaruit de wanden van het huis zijn opgetrokken. Het gaat om zandsteen ter plaatse uit een heropende groeve gewonnen. Deze steen is in afwisselende lagen van dikke brokstukken en platte, leiachtige schotsen gestapeld, zó dat er een gericheld, steeds verspringend oppervlak ontstaat. Het oog verdwaalt graag in deze richels, in deze spleten en kloofjes, het laat er zijn gedachten doorheen gaan om er de aanwezigheid van de natuur in te peilen.

De rotsachtige bodem van Pennsylvania waarover en waardoor het beekje Bear Run zijn weg zoekt, keert overigens niet alleen terug in de gestapelde steen van de opstand. Het is bekend dat Wright het huis liet bouwen op een enorme rots waarop Edgar Kaufman, de opdrachtgever, vaak lag te zonnen en die als fundament, als anker dienst doet voor het huis. Het is deze rots die in de woonkamer door de vloer dringt precies aan de voet van de haard. Ook elders in het huis, in de verbindingsgang naar het later gebouwde gastenverblijf, zien we rotsen hoog opgetast liggen, een onbewerkte aarde die dwars door de buitenmuur heen naar binnen treedt. Het gaat hier om de wat formalistische tekens van een onvermogen van de architectuur het binnen te scheiden van het buiten. In haar slaap of verstrooidheid laat ze de natuur buiten letterlijk naar binnen breken, dwars door de scheidslijnen van opstand of vloer. Deze invasie van de ruwe rots is waarlijk een inbreuk, ze verduistert het oog van de bewoner, ze breekt zijn spiegelingen, zelfs die van zijn slaap, zijn droom: deze rots kan alleen nog door het dieren-oog, waarin het buiten immer binnen is, omvat worden.

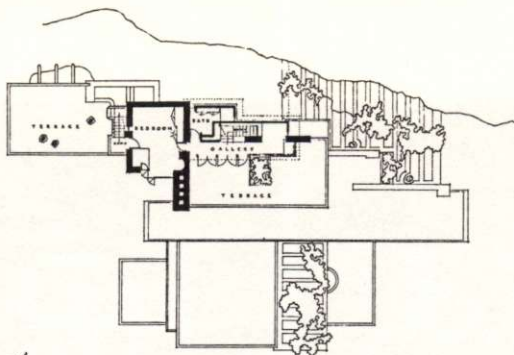
Dit onvermogen om het binnen van het buiten te scheiden wordt in zekere zin bevestigd in de ruimtelijke kwaliteiten van het huis. Wij hebben reeds gesproken over de beweeglijkheid



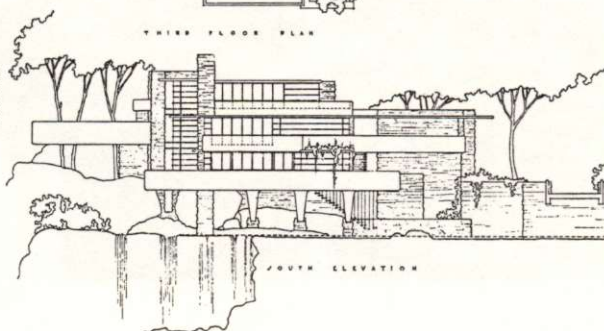
WEST ELEVATION



SECOND FLOOR PLAN



THIRD FLOOR PLAN



SOUTH ELEVATION

Plattegronden en gevels

van de wand die – een pas naar voren, een pas naar achteren – de ruimte van het interieur begrensd. Deze beweeglijkheid wordt versterkt door een horizontale accentuering in de richels en lagen van de steen, de overhoeks doorgaande notenhouten schrappen die de vlakken waarop ze bevestigd zijn hun stroomlijn geven, en tenslotte in de overwegend horizontale glasindeling van de puien in de buitenwanden. De beweeglijkheid maakt van de ruimte een vluchtig iets. Het perspectief is niet in staat deze beweeglijkheid te ordenen om zo de muur een bepalende richting te geven. Integendeel: door het wegschieten van de wanden draagt ze bij aan een algemeen wijken, een vlucht van de mentale ruimte van het interieur. Deze vlucht is als het complement van de ruwe rots die in zijn inbreuk de opstand, de spiegel van de bewoner, het houvast van zijn bewustzijn kwam verduistert.

Ook de wijze waarop de vloer als begrenzing van de ruimte een materiële gestalte krijgt, maakt deel uit van dit wijken, van dit wegvloeien van het interieur. De natuurstenen plavuizen, immer achter een spiegelende laag was, lijken op de bedding van een beek.⁴ De kamers vormen bekkens, de trappen kleine watervallen. Nu eens rustend, dan weer draaiend en versnellend zoekt deze stroom zich een weg, van boven naar beneden, om uiteindelijk – zo lijkt het – via een

kleine trap aan de oostzijde ook daadwerkelijk uit te stromen in de Bear Run, de stroom waarboven het huis in zijn uiterlijke verschijning balanceert maar waarvan het in het interieur welhaast de loop verdubbelt.

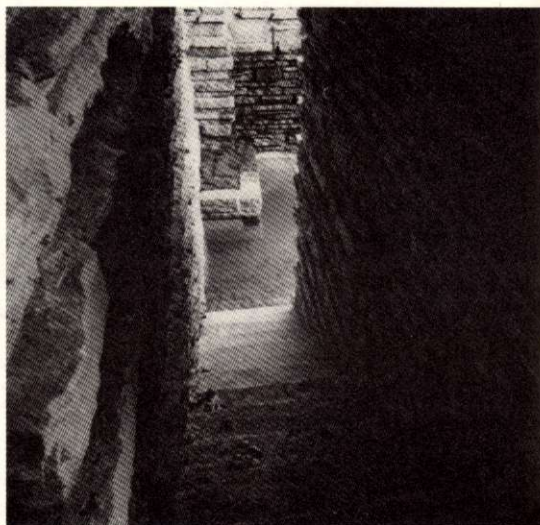
De richels in de ruwe steen van de wand spelen ook hun rol in dit verhaal. Zij doen zich voor als het door eb en vloed uitgesleten profiel van een rivierwand of als de sedimenten van een steenmassief dat aan het daglicht komt door een rivier die diep wegzakt, zich een weg slijpt door de aardkorst en in zijn spelonken de hardheid

3

Ik sla hier bewust een belangrijke episode uit de logica van de 'opening' over, die van de voorstad of buitenwijk waarin het gebouw, vluchtend uit de stad, voor het eerst een soort vermoeden krijgt van het 'buiten' en de eerste tekenen van openheid begint te vertonen. Ik wijs vooral op een zekere oriëntatie van het interieur op de omgeving, met name in de zogenaamde prairiehuizen, die tot stand komt door een afdaling van het daklicht – in de stad nog dominant – naar de gevel waar het als een krans van ramen tot een *lichtende horizon* voor het interieur wordt. Ik lees deze horizon als een teken van een nog verre maar reeds ervaren aanwezigheid van het buiten, het lichaam van de natuur.

4

'The waxed flages of the living room had the same color and the same texture as the glistening bedrock of the stream.' Vgl. Donald Hoffman: *Frank Lloyd Wright's Fallingwater*, Toronto/Londen 1978, p. 35.



Hangende trap | Trap naar de 'plunge-pool'

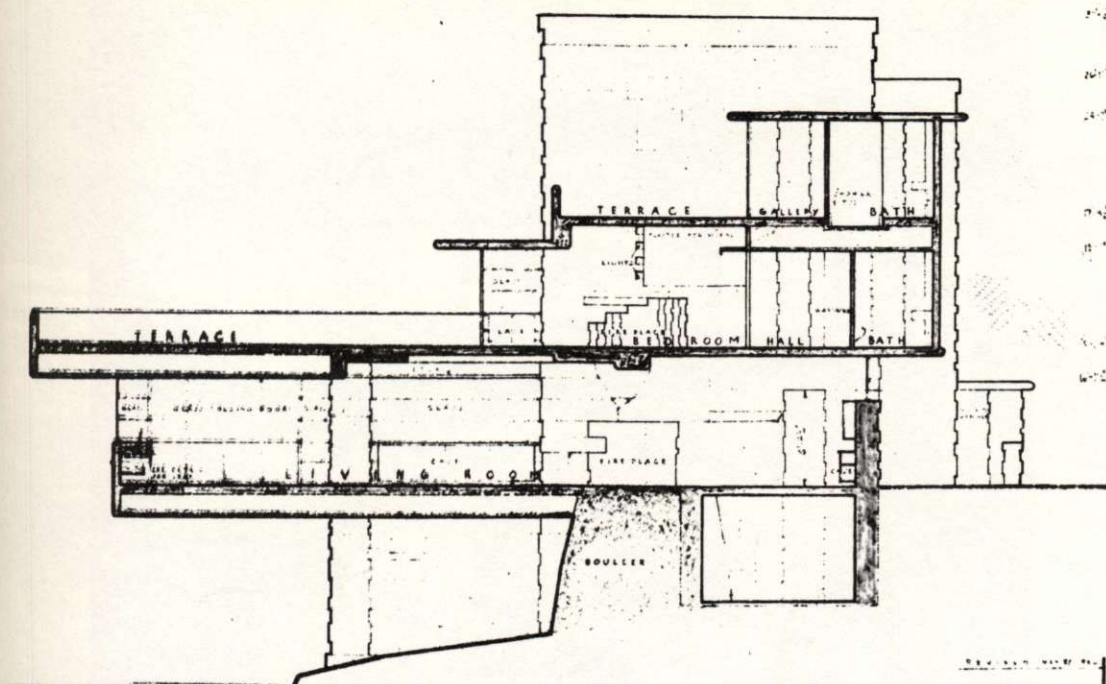
van de steen opent. Men vraagt zich af of dit huis werkelijk een verblijf is voor mensen of dat het wordt bewoond door de wezens van deze stroom.⁵ Of zou de stroom zelf de bewoner zijn? De stroom: de watervlugge die terugkeert in de stroomlijn van de wand, maar ook de trage die zijn leven meet in tijdperken, de rivier die uitslijt in de rots en in iedere richel van de wand duizenden jaren meet? De rivier: de tijd zelf begrepen als de eeuwig vlietende die in de wand zijn tekens grift, die het huis achterlaat als een verloren kledingstuk, als nutteloos geworden ornament.

De *tectoniek*, het moment waarin het staan, het vaste voet hebben van het huis vorm zou moeten krijgen, kan dit vlieten nauwelijks tot stilstand brengen. De tectonische elementen verliezen hun materiële dikte om tot verticale lijn te worden, niet meer dan een kleine aarzeling in de horizontale stroomversnelling. De staande elementen van het interieur worden in deze abstrahering gelijkwaardig: de haard is van een zelfde orde als de kolom, beide niets anders dan een overhoekse beweging van de wand. Ieder verticaal element dat terugkeert in de eindeloos vermenigvuldigde horizon die het interieur stroomlijnt, om het even of het een tafelpoot of een raamstijl betreft, vormt slechts een korte poze, een steigertje waaraan de gedachte even

aanlegt, een haperend anker dat maar kort weerstand biedt aan de kolkende, centrifugale krachten waaraan het interieur onderworpen wordt.

Iedere spiegel, iedere mogelijke identificatie voor een mens-bewoner wordt zoveel mogelijk vermeden, of het nu om een materiële (bewerking), tectonische (het staan van de opstand) of ruimtelijke (perspectief) bepaling gaat. Zelfs het plafond, dat in alle vroegere huizen van Wright nog reïniscent is aan de kap, een hoed of hoede voor de bewoner, wordt teruggebracht tot de eenvoud van een gestuct vlak dat de stromende bewegingen van de vloer verdubbelt als was het een door wind bewogen wolkende boven deze rivier. Alleen in de huiskamer vinden we boven de haard en ingelaten in de dikte van het plafond nog eenmaal een krans van lichtjes, een wanhopige halo die er echter niet in slaagt de koepel of de hoed te vervangen. Deze krans is een formalistisch redmiddel dat de verplaatsing van het heilige – van het zenith naar de horizon – niet langer kan verbloemen.

Ook de dingen – het meubilair, de huisraad – gaan mee in deze verdwijning, deze verduistering van het interieur. Niet langer nemen zij er genoeg mee als de dingen *van* de mensen uitgestald te staan in de etalages van hun bewustzijn. Zij nemen hier plaats op de schrapen van het geheugen die als vectoren, als uiterst slanke luchtkano's vertrekken om te verdwijnen in de



FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT

Doorsnede, naar het westen-gezien

mistigheid van het materiaal, de fractale dimensie van de wand die de aanvang vormt van het domein van de vergetelheid, een zichzelf in de bedwelmeling door de natuur vergetende wereld. En de meubels begeleiden hen. Zij lijken zichzelf in te schepen. Poefachtige privé-bootjes en tapijten als enorme vloten drijven rond in het spiegelende watervlak van de vloer. Nog even leggen zij aan bij de rotsen voor de haard, overduidelijk op weg deze ruimte te verlaten.

Het 'buiten' dringt door in het interieur en dit 'binnen' beweegt zich, omgekeerd, naar buiten. Deze menging van twee substanties krijgt verder gestalte in de wijze waarop de zandstenen wanden door het glas van de puien heen naar buiten – of naar binnen – lopen. Het exterieur wordt dus letterlijk tot interieur en vice versa. Wright heeft deze overgangen steeds zeer zorgvuldig vormgegeven. Daar waar de muur zichtbaar zonder materiële differentiatie van ether verandert, ter plaatse van de glazen puien dus, ontbreekt steeds de stijl die het glas zou moeten afgrenzen van de wand. De ruiten zijn vastgelijmd tegen de steen zodat het oog, wanneer het daadwerkelijk wordt meegenomen door de beweging van de perspectivisch weg-schietende wanden, zonder drempel, zonder hapering naar buiten geworpen wordt.

Dit detail echter heeft ook zijn keerzijde. De glazen pui, in zekere zin het mentale oog van het

huis, lijkt door de horizontale accentuering van het regelwerk en het ontbreken van de stijl ter plaatse van de aansluiting op de wand, de massiviteit van de steen als een glazen mes te doorklieven. We raken hier aan een belangrijk punt. Wij zagen reeds hoe het interieur als geestelijke ruimte, als spiegel van de ziel van de bewoner, belaagd wordt door het binnendringen van de rots die als een enorme steen blijft rondrijven in de helderheid van het bewustzijn en dit dreigt te verduisteren, maar evenzeer en coherent hieraan door de centrifugale perspectivische bepalingen die de ruimte steeds naar buiten dringen. Deze alleszins problematische geestelijke ruimte van het interieur lijkt in dit doorklieven of doorkruisen van de steen gereduceerd te worden tot de dikte van het glas, dat wil zeggen tot een bijna onmiddellijke reflex van de natuur zelf. Deze hypothese heeft echter als consequentie dat niet alleen de steen – door het glas doorsneden – maar de hele holte van het interieur gezien moet worden als een volte. De volte

5

Wel vaker vertonen de interieurs van Wright op een of andere manier het karakter van een onderwaterruimte. Vgl. Henry Russell Hitchcock in zijn omschrijving van het interieur van het Jonson-Wax-gebouw, aangehaald door Kenneth Frampton in zijn voorwoord bij: Jonathan Lipman, *Frank Lloyd Wright and the Jonson Wax buildings*, New York 1986, p. xiv.



Huiskamer, richting zuid gezien

van de natuur is dus aan gene maar ook aan deze zijde van het glas. De merkwaardige mostuin die in de verbindinggang naar het gastenverblijf onder de glazen pui doorkruipt en gelijkelijk verdeeld is tussen binnen en buiten, bevestigt dit vermoeden. Men zou kunnen zeggen dat het interieur is volgelopen met natuur, een natuur die geen holte duldt en waarin de ziel gezien wordt als een bewegend vlak dat deze volte doorsnijdt. Dit vlak wordt gevormd door de glazen pui als een soort geestelijk oog en van tijd tot tijd door de weinige resterende gestucte vlakken die als verloren spiegels van de herinnering door het interieur drijven.⁶

De dominantie van de regel over de stijl krijgt nu een preciezere betekenis. De regel in het glas is als de regel op een bladzijde van de ziel precies zoals de planken met daarop de huisraad als regels van het boek van de herinnering dienst gaan doen. De buitenruimte van het huis, de bomen in het bos verschijnen op de regels in het glas als de tekens van het goddelijk schrift van de natuur. Het is echter onduidelijk of de horizontale beweging waarmee dit schrift gelezen wordt, gezien moet worden als een beweging van de pui, van het oog van het huis, of dat juist omgekeerd de bomen zichzelf schrijven op het glas als op het bewegende celluloid van een bewustzijn, of beter van de slaap daarvan, de film van het onbewuste leven van de ziel.

Het huis neemt een bad in de natuur. Het laat zich vollopen en laaft zich aan haar fysieke tekens. In de onbewerkte rots en in de mostuin binnen lijkt de opstand even niet langer het membraan waar de ruwheid van de natuur omgezet wordt in de representatie ervan, het bewustzijn van de bewoner; het lijkt niet langer de plaats waar de hardheid, de grote energieën van het buiten worden afgebroken en getransformeerd tot de taal van het comfort, de zachte beschikbaarheid van de wereld in de kleine energieën van de tekens.⁷ Doch rots en mostuin, tekens van het dierenhol, zijn slechts aanwijzingen van de *heftigheid* van een eerste ontmoeting van de architectuur met de natuur. De glazen opstand vormt altijd nog een minimale speling voor het denken, de regels in het glas blijven de tekens van een taal, een heel fysieke, zeker, een zone van aanliggendheid tussen mens en dier.

Men zou deze openheid van het huis voor de natuur, het tot bedwelmens toe geopende zintuig van de architectuur, moeten lezen als een pleidooi voor de empiriciteit of als een vraagstelling omtrent de mogelijkheden van het *contact*. De tectoniek van de luifel en het overstek, de textuur van de gerichelde steen vergroten – van de doorsnede tot aan het detail – de mogelijkhedenzone van dit contact. De opstand heeft een voorwaardelijke vorm, ze is een hypo-



De zitkamer met achterin de eethoek

these over het mengen van twee substanties, het interieur en haar omgeving. Deze hypothese van het contact, de vraag naar de tastzin van het huis, krijgt gestalte in de tectoniek van de luifel en het balkon. De luifel snijdt het oog af van de mogelijkheid datgene wat het buiten ontmoet te *overzien*. Ze neemt het hemelfond weg, een hemel die het ding een vorm geeft door het te voorzien van een silhouet, een omtrek waarin het kan worden vastgehouden. Ze dwingt het oog zich tastenderwijze een weg te zoeken door het bos. In de doorsnede doet de luifel zich dan ook voor als een *voelspriet*. Ze heeft, opvalenderwijze, een afgeronde vorm. Ze is niet de scherpe snede van het mes, de prothese van een snedig bewustzijn dat de natuur wegkapt zonder om te zien. Ze is een sensor.

Ook het balkon maakt deel uit van deze sensibiliteit van de architectuur. Hij verbeeldt het 'uitvaren naar' als een tong die zijn hernieuwde empiriciteit in alle richtingen lijkt te willen beproeven. In de doorsnede zou men ook kunnen spreken van een tastende hand, de borstwering als een handpalm naar voren gericht als ging het om de hand van een blinde.⁶

De indeling van de pui ter plaatse van de luifel en het balkon maakt deel uit van dit verhaal. Hier domineert de stijl, in het raam en in de deur. De stijlen vormen de afdrucken van de stammen van de bomen op het netvlies, op

de huid van de bewoner. Precies zoals de richels van de steen vormen ze een tattooage door de natuur. Maar juist als afdrucken onderstrepen ze ook een zeker noodlot van de hypothese van het contact: de verticalen herhalen de stammen van het bos zoals in de richels de sedimentatie van de zandsteen terugkeert, maar juist in hun herhaling tekenen ze het verschil.

In de vage zone van de opstand raakt de natuur het huis, ze sluiert het oog. Juist als sluiert wordt ze een kledingstuk, een ornaat

6

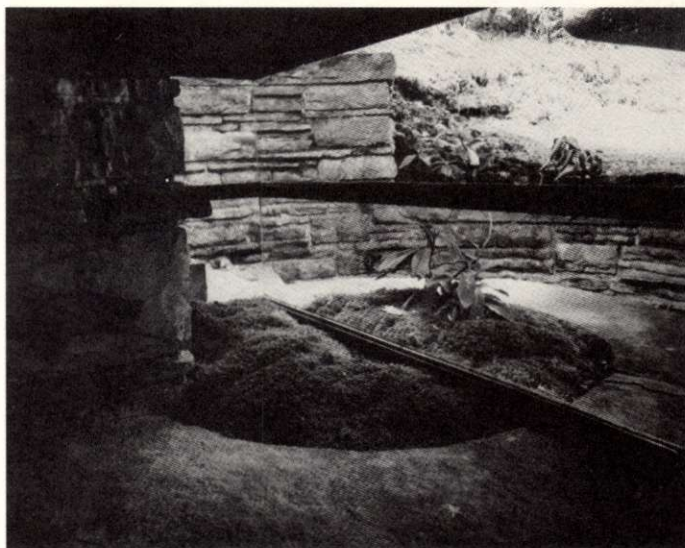
Het is tekenend dat deze resten van het mensenoog door de Kaufman-familie ook steeds benut zijn om schilderijen op te hangen of andere beeltenissen een plaats te geven. Als een soort geheugenflitsen lijken zij het oog een laatste spoor van een menselijk verleden te bieden.

7

Zie voor deze begrippen van het harde en het zachte, de grote energieën buiten en de kleine energieën van de tekens van de taal: Michel Serres, *Les cinq sens*, Parijs 1985, p. 118. Het boek mag als een algemene inspiratiebron voor dit artikel genoemd worden.

8

Het terras aan de noordzijde geeft een ondubbelzinnige bevestiging van deze hypothese. In de vloer van dit balkon zijn drie gaten uitgespaard waar drie bomen doorheen steken. De hand is een hand die voelt, geraakt, ja zelfs doorboord wordt, niet een hand die grijpt.



Mostuin | Het glas lijkt in de steen door te lopen

gewaad voor de bewoner. Het huis boven de waterval schetst een architectuur die zich opmaakt met de schoonheid van de dingen buiten, de dingen van de natuur, een kosmos-cosmetica van de architectuur.⁹

Het zich openen van het interieur voor de wereld buiten maakt bij Wright een opmerkelijke omweg, het gaat via het dierenhol maar alleen in de wetenschap dat deze 'vernedering' uiteindelijk ook een verheffing zal betekenen, een verheffing met de natuur in plaats van een dialectische strijd en overwinning op. Wij spraken over de tijd als de bewoner van dit huis. We kunnen nu preciseren hoe Wright de tijd opvat. De tijd is deze zichzelf verheffende natuur. Hij is een scheppende kracht die een woning zoekt en deze uitslijt in de hardheid van de aardkorst. Het levenloze vormt zijn aanvang, maar in het *levende* kan hij zich pas spiegelen. Toch neemt hij geen genoegen met het dierenhol, het puur organische. Hij schept zich een speelruimte voorbij het organon, het puur doelmatige, de speelruimte van de *versiering*; maakt zich op met de schepselen die hij zelf voortbengt, treedt naar buiten in steeds fraaier doch steeds doelbezogener wezens, in prachtige patronen en texturen die voor niets het licht zien. Hij is het élan vital dat zich uiteindelijk een oog gunt om dat alles te bewonderen, een oog aan het einde van een

creatieve evolutie. Deze natuur van krachten, een natuur die zelf tot het ornate komt, nog vóór de mens, deze natuur is voor de architectuur de grote kleermaker, een schepper van duizend stijlen.¹⁰ Van de ingesleten patronen van de erosie tot aan het schild van de schildpad, het zijn voor Wright allemaal stilismen van de natuur die beschikbaar zijn als ornament, als ornaat gewaad.

De tijd is de bewoner van het huis, hij kleedt zich met de natuur, een natuur waarvan de rijkdom alleen ervaren kan worden in een herwonnen empiriciteit, in de vermogens van het contact, de volte en breedte van het zintuig. Wright heeft zijn leven lang gepleit voor een organische architectuur. Wij moeten tenminste spreken van een wonderlijk organon omdat het zich verheft tot het ornate, zichzelf uitstelt en de vrijheid gunt om te komen tot een zekere verspillig, een speelruimte in haar expressie. Het is onduidelijk in hoeverre de architectuur hier verkeert in het besef van deze vrijheid, in hoeverre het zintuig ook een gedachte is, het wonderlijk balanceren van de holte van het denken op de volten van de natuur. Het blijft een open vraag of de tijd ook werkelijk tot *vrije tijd* komt, de stijl ook werkelijk tot kunst. De vraag blijft hangende zoals het huis hangt, is uitgehangen boven de beek: een reeks van trappen die een cascade vormen, een glinsterende looper voor de tijd die



Slaapkamer met engelentrapje

hier is afgedaald en die ons dat ornate oog geschonken heeft als promessee voor de kunst. Tijd echter die verdwaald is in de kloven die hij zelf geopend heeft in de hardheid van de bolster van de aarde, in haar moordende onmiddellijkheid, verdwaald in haar ultieme schoonheid. Het is alsof de oneindig trage erosie, de arbeid van de tijd, een arbeid waar engelen reeds lichtjaren mee bezig zijn, te vroeg is afgebroken en de promessee nog niet is ingelost. Engelen waarvan wij de laddertjes nog als afdruk in het glas zien, in ons oog, de laatste sporen...¹¹

Het huis boven de waterval is juist vanuit het interieur bezien het meest extreme punt in het werk van Wright. Nooit werd er voor de hardheid een zuiverder pleidooi gehouden. De hardheid? Het verblijf nabij de grote krachten van de natuur: de groei, de eruptie, de erosie... Nabij deze krachten: in de minimale speling die deze laten, in het uitstel dat zij bieden, het kleinste doch onophefbare verschil. Niet de grootste afstand, noch de tegenstelling of de tegenspraak die wij vandaag zo koesteren. Deze hardheid waarvan het binnendringen van de rots en de mostuin slechts de meest opzichtige tekens zijn maar waarvan het huis meer in het algemeen een gedenkteken vormt, deze hardheid is het precieze tegendeel van de zachtheid van onze eigentijdse interieurs. De vage blik was de

mogelijkheid getroffen te worden door de krachten van het buiten. Dit treffen is onmogelijk in het couveuse-interieur van de laat-twintigste eeuw waar alle ruwheid van de natuur omgezet wordt in het regelbare comfort van de zombie-slaapwoning. Weggestopt achter de vele lagen folies en filters en onder de hemel van een veelvoudig dakpakket, gevoed door het enorme technisch-politieke infuus van de media werken wij integendeel verder aan de vernietiging van de hardheid, aan de steeds verdergaande interiorisering, de Vergeistiging van het leven.¹² Wij verbergen ons achter snoeverige zilveragevels

9

Vgl. Serres, a.w., p. 30.

10

'What is style? Every flower has it; every animal too; every individual worthy the name, has style in some degree...', aldus Wright zelf. In: Frank Lloyd Wright, *Writings and buildings*, New York 1974 (oorspr. 1960), p. 96.

11

Laddertjes: in de horizontale glasindeling verschijnen van tijd tot tijd twee dikke stijlen die, gekruist met de ter plaatse versterkte regels, het beeld aannemen van een laddertje.

12

Zie voor de beschrijving van het gebouw of van de gebouwde omgeving als een perfect kunstmatig organisme: Kas Oosterhuis, 'De synthetische dimensie', *Oase* 31 (1992) p. 17.



Onderdeur naar de beek en deuren naar het oost-huiskamer terras

om er, onzichtbaar, onkwetsbaar, onaanraakbaar, op afstand – televisief – de grote krachten af te breken en om ons nog immer uitdijende organisme te voeden met de kleine tekens van een al te gemakkelijke 'overwinning'. Het moderne interieur is het produkt van onze lafheid, de angst voor het contact: 'binnenblijven, niet naar buiten gaan, aangesloten blijven...!' Verdoofd door een eindeloze vloed van tekens laten we ons inpakken in het desensibiliserende, debiliserende comfort.

De overbelichting van de moderne metropool kent, boven de wit gestucte gevel van de modernen, het spiegelglas nog als overtreffende trap. Onze huidige steden vormen wellicht de realisering van het spookbeeld van een volledige *interioriteit*. Als in een eindeloze 'galerie des glaces' spiegelt een opgeblazen mensheid zich in duizendvoud in de labyrinten van zijn geest, op weg zich te meten met het laatste licht, de zon.¹³ Het is deze stad die in het huis boven de waterval haar einde zou moeten vinden. Aanvankelijk waren de borstweringen van het huis gedacht in opgespoten zilververf. De terrassen zouden als blinkende, in de metropool losgeraakte en weggedreven luchtschepen, als de lichtende vectoren van de immer gaande geest zijn vastgelopen in de rots: catastrofe...¹⁴

13

Overeenkomstig een Hegeliaanse logica zou men zeggen.

14

Het is evident dat Wright door deze zelfmoord van de metropool, door de *omkering* van de overbelichting in een aardse verduistering, gebonden blijft aan de logica van de metropool als aan de logica van de moderniteit zelf. De architectuur van Wright blijft teveel een reactie op... De gebouwen komen ook nergens tot rust, ze blijven gaande, steeds op zoek naar een beter woonoord, een milder klimaat. Zie hiervoor o.a. Francesco Dalco, 'Notities over de fenomenologie van de grens in de architectuur', in: *Oase* 16 (1987) p. 30. Zo blijft ook het vertoog over de organiciteit voortdurend dubbelzinnig: zowel de mimesis van de doelmatigheid van de natuur, haar teleologie als ook juist de breuk daarin, de vrijheid die de natuur zich gunt in het ornament, vinden hierin een plaats.