

De aardrijkskunde van de architectuur

Frank Lloyd Wright en het vraagstuk van de stijl

42

Wrights gebouwen doen zich voor als een ontmoeting van horizontalen en verticalen. De verticaal is de *axis mundi*: ze verbindt de aarde met de hemelkoepel, de diepte van het planetaire lichaam met het oog van de zon. Deze verticale beweging is bij Wright driedelig. In de eerste plaats is ze een sondering: de architectuur zoekt de materialen die ter plaatse door de aarde gevormd zijn, zoekt ze als diepte, als geschiedenis van de aarde en legt ze in het licht. Dan stapelt ze de verrijzende delen op van het huis – schoorstenen, muren, kolommen – en houdt zich eraan vast. In het stapelen ontwikkelt ze een opgaande beweging om zich tenslotte los te maken, om op te stijgen.

De horizontaal is stroomlijn, beweging van het gaan. Wanneer horizontaal en verticaal elkaar ontmoeten in het onderaardse vormen zich gekruiste patronen, arceringen, de *textures* van materialen. Wordt de *axis mundi* gekruist door de horizon als *aardlijn* dan ontstaan vormen en silhouetten, een op en neer en heen en weer: in de complicatie van lijnen verwerft het gebouw zijn eerste hoogte. Tenslotte, in het bovenaardse, wordt het gaan een uitgaan, een zich uitspannen, vleugels van de vlucht. De *aardlijn* wordt er geometrisch, aarde gemeten in *extensio*.

In deze drievoudige ontmoeting ontwikkelt zich zo een tectoniek

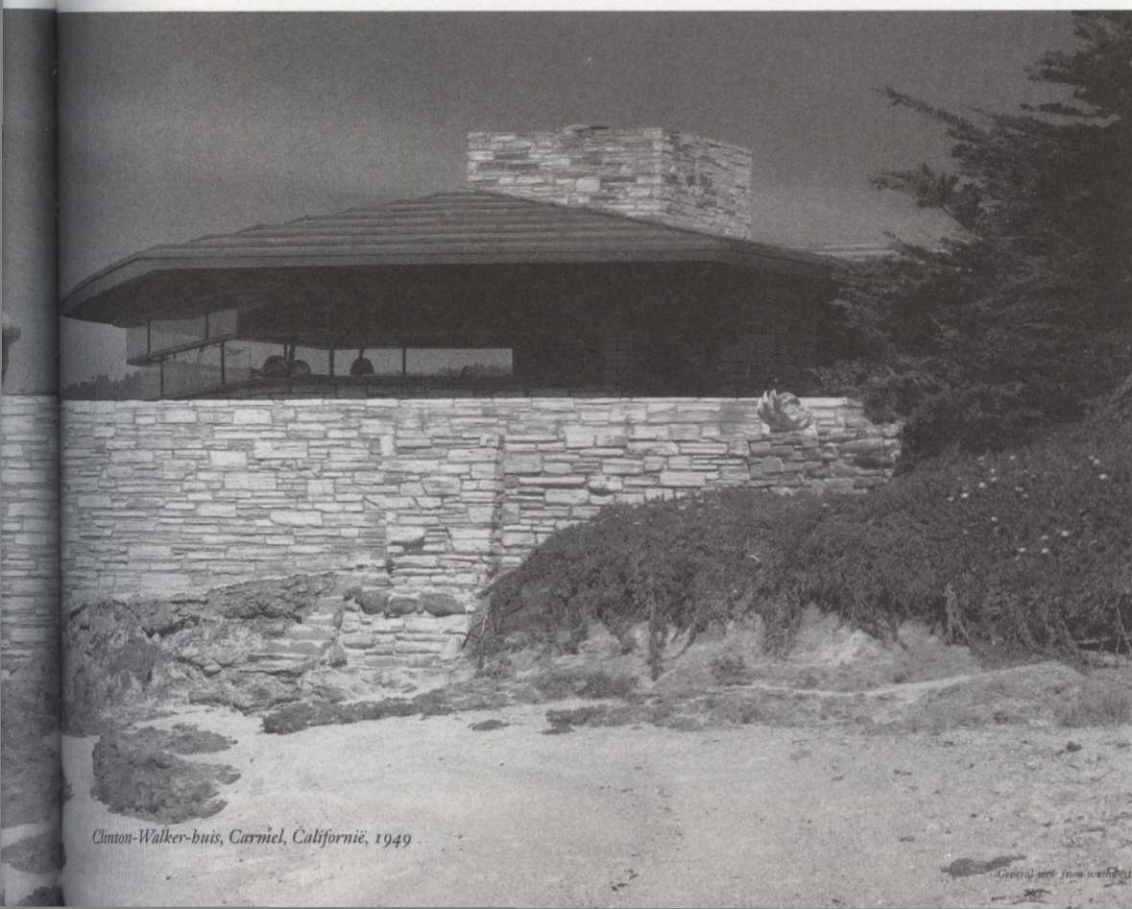


die bij Wright het best omschreven zou kunnen worden als 'een zichzelf overstijgend uitgaan naar'.

Het onderaardse moment is voor Wright het interieur. Hier is het materiaal puur ornament. Als in een barokke grotto ligt het uitgestald, zichtbaarheid voor niets, een fantastische etalage van wat de natuur vermag als chemie, als alchemie van het materiaal. Hier toont de aarde haar kunnen, verbijstert het rondgaande oog. Fonkelende kwarts in de woestijnsteen, gloeiend glas-in-lood in het raam, het haardvuur verbrandt klei tot rode baksteen. De richels in de leisteel, de vlammen in het hout: texturen, kleuren en patronen, dat waaraan het licht zich in de duisternis van de aarde voor het eerst vasthoudt, diepte die ze dompelt, breedte die ze strijkt, zij vormen hier de reden van het materiaal: reden zonder zwaarte, juwelierie van de wereld.

Wrights architectuur heet een 'architecture in the nature of materials' te zijn.¹ Wij moeten ons echter bij deze natuur, bij deze aard van het materiaal niet vergissen: hij is heel beperkt. Het gaat Wright bijvoorbeeld niet om een *constructief* begrip van het materiaal, niet om de sterkte, buigzaamheid of weersbestendigheid. Zeker, Wrights kennis of intuïtie aangaande deze aspecten van het bouwen moet voorbeeldig geweest zijn, maar toch vormen ze niet echt een issue. Alles wat aan de materie berekend kan worden, het zuiver kwantitatieve, valt voor de architect buiten 'the nature' van het materiaal. In deze natuur gaat het alleen om het zien en zich verwonderen: om de oppervlakken en hun diepten in het interieur, om de vormen en hun verten in het exterieur. Dat is dan ook de reden waarom verschillende materialen bij Wright toch steeds *dezelfde* bewegingen maken. In alle

¹
Vgl. Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, New York, 1942.



Clinton-Walker-huis, Carmel, Californië, 1949

Usonian-huizen bijvoorbeeld vinden we dezelfde getrapte structuur, hetzelfde trappetje van materie. Het leggen van de leien, het potdek-selen van het hout, de koperen dakbedekking, allemaal stapelingen van horizontalen, allemaal brede ladders waarlangs de aarde opklimt. De betonsteen in het R.L. Wright-huis, de zandsteen in het Hagan-huis maar ook het glas in het Clinton-Walker-huis, in hun stapeling of hun opgaan, in hun doorsnede als opstand, vormen ze alle trappetjes, over de horizon verspringende verticaal. De technische verwerking, het moment waarop de kwantificeerbare eigenschappen van materialen tot verschillende formele structuren zouden kunnen leiden, resulteert slechts in analoge bewegingen, mimetische spiegelingen. Het enige verschil is dat het ene materiaal wellicht wat 'atletischer' is dan het andere: het springt verder, beklimt sneller deze of gene wand, draait soepeler om de as. Dit verschil is echter louter formeel, het gaat niet in op een kwaliteit van het materiaal, het lost geen constructief probleem op of alleen in tweede instantie.² Materialen zijn materialen van de expressie, materialen voor de vorm. Ze zijn vrijgemaakt van hun louter constructieve nut, in technisch opzicht hoeven zij zich niet *in te spannen*. Of beter, hun inspanning is ontspannend, het is een sport. Wrights opvatting over de materialiteit van het gebouw leidt tot een bijzonder begrip van de tektoniek: in dit begrip gaat het om het sportieve, atletische vermogen. Atletiek: het grote spel van de verschijningen en verdwijningen, van het in het licht treden, zich staande houden en terugvallen.³ *Virtuositeit* van het materiaal betekent voor Wright sportieve prestaties in de vorm: het glas als canyon-klimmer in het project voor de Crystal Heights, de verbluffende Hanglider-overstek van het William-Palmer-huis, de innemende

²
Ik begeef me op glad ijs: was Wright dan niet, zoals Hitchcock het wilde, de man die werkte 'in the nature of materials'. Zeker, niemand kan ontkennen dat Wright een diep gevoel bezat voor de structurele verwerking van materialen. En zelfs was het zo dat hij het experiment niet schuwde om de fysische wetten van het materiaal te leren kennen. Het pyrex-glas in het gebouw voor de Johnson Wax Compagny, het gewapend beton in Fallingwater, het canvas in de daken van Taliesin II. Maar het frappante is dat deze wetten steeds ondergeschikt zijn aan de vorm van het gebouw, dat de verschijningsvorm – bijna als een argumentum ad absurdum – altijd de causa, de laatste grond voor het materiaal blijft.

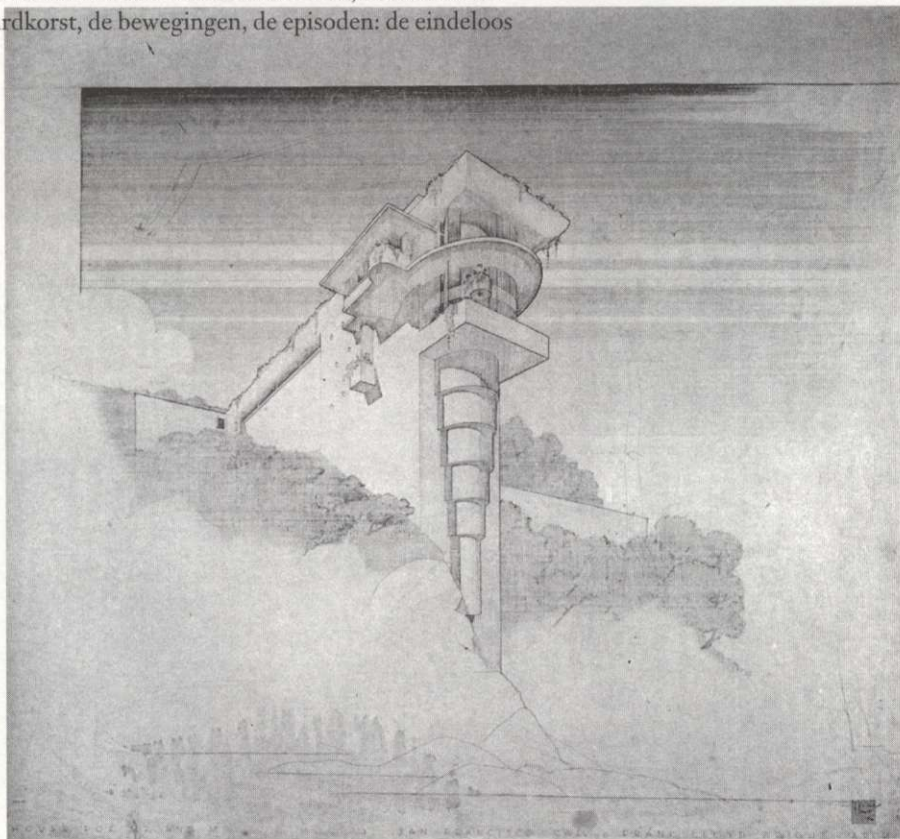
³
Athletisch; de beproeving, de strijd.



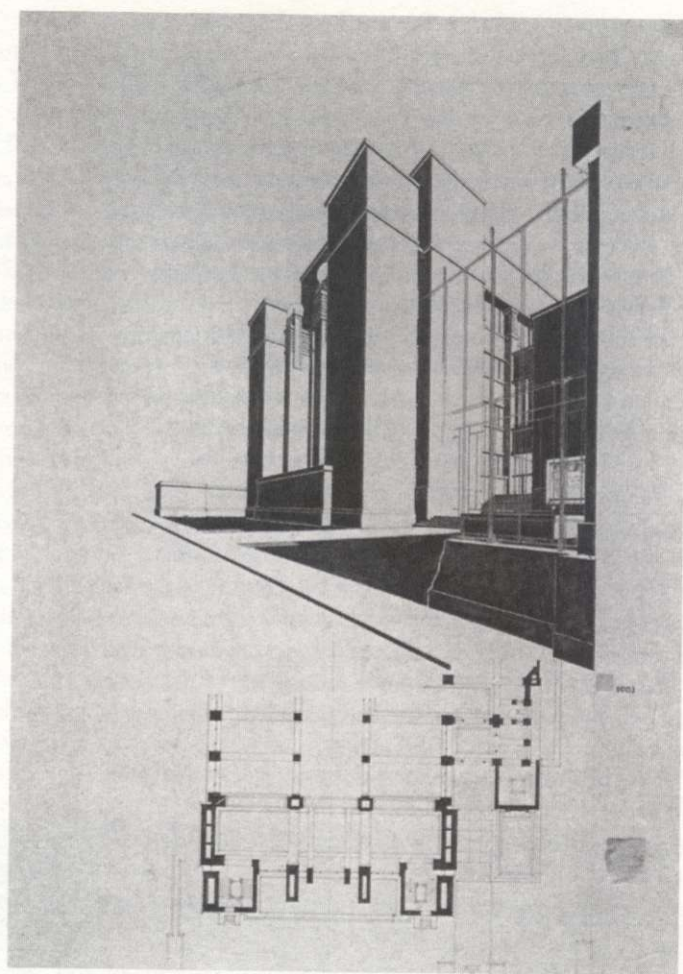
William-Palmer-huis, Ann Arbor, Michigan, 1950

gymnopedie van de glazen pui in het Leigh-Stevens-huis; de steile en flauwe hellingen van het daklandschap als ski-piste, draaiende en kerende, pivoterende bewegingen in de turnsport van het ornament. Atletiek: ook een wedstrijd. Overal is het licht de tegenspeler. Waar het gebouw de hemel raakt, zijn plaats in het licht verovert, gaat het oog rond in contouren en silhouetten. In eindeloos herhaalde bewegingen klautert het omhoog, zeilt omlaag, ontwikkelt een mathematiek van het klimmen en dalen, brengen en halen, een bijzondere *meetkunde*. In het silhouet meet het licht van de hemel zich met het duister van de materie en wordt de tektoniek zichtbaar als een confrontatie van het gebouw met de grote bewegingen van de aarde. De architectuur peilt de afgronden, beklimt de bergen, leest ze als gestolde bewegingen van het lichaam, bevroren krachten van de bol. Taxeert de ondoorgrondelijkheid in de Maya- of Inka-huizen; becijfert de verte in het prairie-huis. In de isomorfie van alle bewegingen, het maniërisme van trappen, treden en graden, telt het gebouw de bewogenheid van de aardkorst. In het aardrijkskundig begrip van het materiaal is de wedstrijd mondiaal, olympisch. Op ieder kruispunt van meridiaan en keerkring peilt het gebouw – x,y,z – zijn tegenstander en gaat de strijd aan, begint te tellen, te vertellen: verbluffende trapezoïde van het huis Eagle-feather, arendsnest balancerend boven de steilte; huiveringwekkend het Morris-huis, alpinierend tegen de kliffen boven woeste zee, ijselijk de duik van het Sturgess-huis. Virtuoze architectuur.

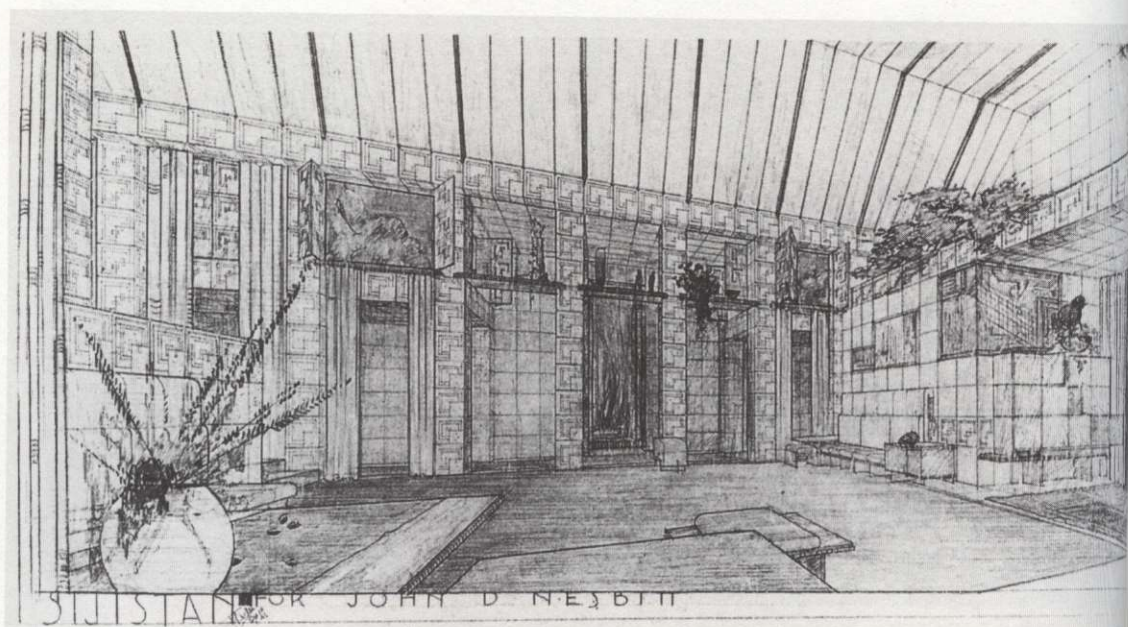
In de bevroren bewegingen meet het gebouw de bewogenheid van de aarde, de geschiedenis van haar krachten. Het telt, het vertelt het ontstaan van de aardkorst, de bewegingen, de episoden: de eindeloos



V.C. Morris-huis, San Francisco, Californië, 1946



Kantoor voor de Larkin Company, Buffalo, New York, 1903



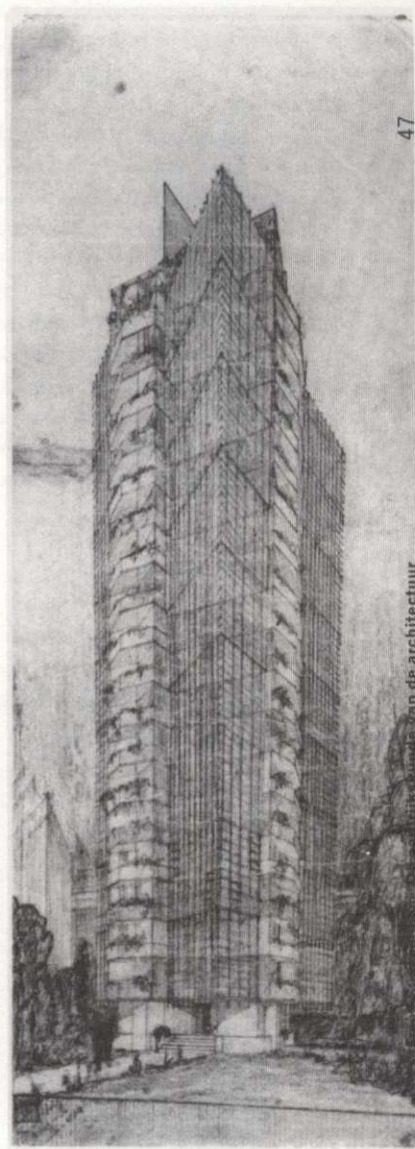
John-Nesbitt-buis, 'Sijistan', Los Angeles, Californië, 1940, perspectief van de buiskamer

trage in de vorming van materialen, de plotselinge erupties in het oppervlak, de groeven en kliffen. De architectuur meet de materialen, maar niet hun fysica, het meet ze naar wat ze vermogen in het grote spel van het oppervlak en de vorm, de wedstrijd van de verschijningen. De atletiek in de tektoniek is *pathetisch*, ze moet het grote gevoel weergeven, het *overwinnen* van de aarde, de natuur. Architectuur en natuur, zij spelen hun spel, hun strijd in tegenbeweging: in het 'Desert Valley'-project wordt de afgrond van de krater verdubbeld door de hemelbestorming van de overhangende uitzichttoren. De beboste, rotsige hellingen van Wisconsin worden doorkruist door de zwevende hellingen van het Pew House. De spleten en kloven van het Sierra-Madre-gebergte worden opgegeten door de reten en monden van de Donehey-ranch. In tegenbeweging: de horizon als spiegellijn stelt de architectuur het aardvlak voor als een foeliesel en de genius loci als het patina van de geest. De tektoniek drukt de verheffing van de geest uit, het zweven, het opgaan naar het zenith, in de strijd omhooggeblazen, geïnspireerd door het landschap, dit bewogen gezicht van de aarde.

En dan, daarboven, overziet het oog het aardvlak; de aarde overwonnen rust het aan de hoge horizon vanwaar het zich uitbreidt, de aarde omvat en onder de geometrie van zijn vleugels brengt.

De tektoniek kent bij Wright dus drie fasen. Ten eerste het ondergaan in de aarde, de verbijstering voor de pracht van haar materialen, genot van de aarde als kunst; dan de strijd van hemel en aarde en het religieuze gevoel van verheffing, van transcendentie; en tenslotte het gevleugelde oog, de aarde overwonnen in het overzicht, het begrip. Deze fasen corresponderen bij Wright met drie perspectiefformen. Allereerst is er het *interieurperspectief*. Het oog gaat hier in de diepte, boort door de ruimte als door lagen materiaal, een reis door de ingewanden van de aarde. In deze tekening probeert de architect de materialen te laten zien als textuur en kleur, in hun levendige kwaliteit. Het zien is hier een retrospectie, een terugzien wat de natuur met zoveel geduld gevormd heeft, een herinneren van de 'handarbeid' die het leven zich heeft moeten getroosten om tot schoonheid te komen, tot schijnen; het perspectief is radiërend, stralend, de blik die van de kunstenaar, verblind in zijn barokke grotto, omkranst door de halo van materialen. Horizon omcirkelt hier een holte die volte wordt van stemming, van gemoed.⁴

Dan is er het *laag genomen, overboekse perspectief* dat vaak pathetisch van toon is. In het vroege werk gaat het hier vaak om een spel van witte en zwarte vlakken, van duisternis en licht, heel expressief. Hierin speelt de contour een beslissende rol. Deze springt en duikt – het gemoed gevuld met moed – en schiet vanuit de diepte van een schaduwwijk aardvlak als een schicht omhoog om het zwart van het grondvlak te confronteren met het wit van het hemelfond. Maar ook de latere, gekleurde perspectieven tonen dergelijke bewegingen. In de tekening van de St. Marks-toren klimt het groenblauwe glas omhoog als het kristallen water van een fontein om vastgehouden te worden in een zinderend gele lucht. De tekening van het Massieri Memorial in Venetië, getekend lijkt het wel op een van die mistige of regenachtige dagen waarop de Serenissima op haar geheimzinnigst is, toont een gebouw dat wiegt in het water, water dat in uiterst fijne regenhaartjes, een wimper van vocht, omhooggetrokken wordt om de oosterse kleuren en de rijkdom van het materiaal uiteen te rafelen in stippel-



St. Mark's-appartementen-toren, New York 1929

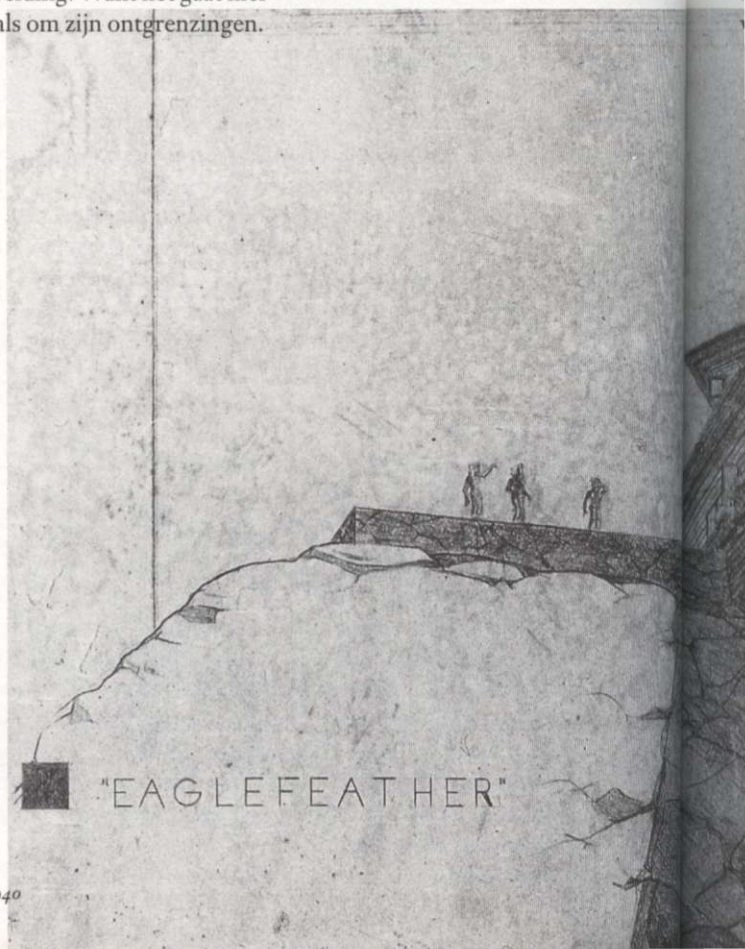
4
Het interieurperspectief: ook van de buitenkant van een gebouw kan men een interieurperspectief maken. Het interieur is dan dat van het gebouw in de natuur of in de stad, de stad als geologische formatie, hoe dan ook: diepte, boring in de aarde, hol of holte.

lijntjes van licht. Magistraal tenslotte is de tekening van Eagle feather waarin het roodbruin van de boeg van het huis zich opricht om uit te varen dwars door het overbelichte blauw om zijn gaven aan te gaan bieden aan de zon, helle cirkel zegend bovenin om tegelijkertijd de passie van dit offer verdubbeld te zien in de slagschaduw op de hellende rots. Hier is de architectuur heroïsch, ze overwint de aarde om deze te offeren. Het gevoel wordt dat van de verwachting, het uitzien naar.

En tenslotte is er het *vogelvluchtperspectief*. Meestal overhoeks maar soms ook centraal genomen toont het de horizontale bewegingen van het gebouw. In het lage perspectief ging het om de verticaal, het stijgen, hier gaat het om de uitgebreidheid van het gebouw op het aardvlak. De tekening meet de ruimtelijke bepalingen, spant het gebouw uit op het vel. Mooi om te zien is dat: de horizon als aardomspannende lijn boven in de tekening neemt een kleine omweg en daalt af in de bladspiegel. De horizon tekent het gebouw, omwikkelt de vlakken, vormt de aarde naar zijn idee om na de gedane arbeid terug te keren in zijn zonnebaan, zijn meridiaan. Hier ontwikkelt zich uiteindelijk een wetenschap van de ruimte, een geometrie van het aardvlak, een geografie van haar stijl.

De aarde als stijl

In de vogelvluchttekening lezen we het gebouw in zijn uitgebreidheid. Of beter, in zijn extensio, zijn uitbreiding. Want het gaat hier minder om de grenzen van het gebouw als om zijn ontgrenzingen.



Iedere trek wordt getrokken door de horizon, kracht van de uitspanning. Iedere horizontaal is er op weg de aarde te omvatten, voorafgegaan door zijn imaginaire keerkring. Op snelheid doorkruist het de bossen op het aardvlak, zwevend, het kronkelt zich als een slang door de tekening. De verticaal pint het gebouw weliswaar vast op het aardvlak (als op een knoop van meridiaan en keerkring), maar ze is toch niet meer dan een aanlegsteiger, een vuurtoren, een punt van oriëntatie. Even wenden en keren, dan verder. Het gebouw passeert. Het is een ontdekkingsreiziger, bezig de aarde in kaart te brengen. Het verzamelt de bijzonderheden van het terrein, de materialen die daar gevonden worden. Als een plant trekt het ze samen in de schoorsteen, in de stenen opstand, de axis mundi en vormt zo een bloem, een te ontcijferen fysisch enigma van de plaats. De lichte volumina, de schepen, doen als vorsende bijen deze bloem aan, als 'Pioneers' trekken ze over het land – een wetenschappelijke expeditie – en brengen zo de aarde en haar natuur als een terra incognita in kaart. Wright is zo door en door negentiende-eeuws dat je in iedere tekening een ontdekkingsreis leest, hier een Livingstone, de wateren der wereld bevarend, daar een Jules Verne, in tachtig dagen rond de wereld of naar het centrum van de aarde. En in alle plaatsen, iedere dag, iedere verticaal, worden de gegevens van de plek geïnventariseerd en geëxpliciteerd, vastgelegd alvorens men verder trekt. Het doorbladeren van een boek met Wrights' tekeningen geeft je het gevoel dat je een reisbeschrijving van Humboldt leest, of een avontuur van Hector Servadac, in die tijden: toen de aarde nog *ontdekt* moest worden. De tenten van het Ocatilla-camp, de canvas zeiltocht van Taliesin II, de onderzeeër van het Johnson-huis, de varende boor-





A.E. Smith-buis, Piedmont Pines, Californië, 1938

toren van het A.E. Smith-huis, alle zijn ze op weg de aarde te omspannen, te sonderen, te doorzien, monsters te nemen en weer terug te keren om de cirkels te sluiten, de grote inspectie af te ronden.⁵

Ontdekt, ontborgen. Iedere wetenschappelijke expeditie, ieder gebouw ontdekt iets nieuws, brengt iets tot uitdrukking van het doen en laten van de natuur hier of daar, de manieren van de aarde zus of zo: de sedimentatie van de steen, de erosie van de berg, de inslag van de meteor. Iedere te ontdekken geologische formatie is steeds verticaal, een personage: 'Earth, I presume.' De horizontaal ontmoet deze onbekende, gaat de strijd ermee aan, maar ontcijfert, onmaskert, overwint. De berg eenmaal beklommen gaat het begrip ervan mee als trofee in het voertuig.

Het voertuig – gestroomlijnd door zijn horizontalen – is steeds samengesteld uit de materialen die niet aan de plek gebonden zijn: hout dat in de woestijn niet gevonden wordt in het Pauson-huis, canvas in de woestijn bij Taliesin 11 (het tentenkamp van de Scott van de woestijn), koperblad op het schip van het Walker-huis. Altijd lichte materialen tegenover de zware van de geologie die samengetrokken worden in de verticaal.

De expeditie brengt de maniertjes van de aarde in kaart, de stijl van de natuur. En alle gebouwen te zamen, de hele vloot, ze beschrijft de karakteristieken van de aardkorst, het groeiende hier, de erosie daar, het klimaat zus, de gewoonte zo. Alle te zamen beschrijven deze gebouwen een *geografie* van de stijlen van de aarde.

De stijl als geografie, als wetenschap, het is een typisch negentiende-eeuws verschijnsel. Er was de etnologie van de stijl bij Semper, de historiografie van de stijl bij Choisy, de filologie van de stijl bij Burckhardt, de fenomenologie van de stijl bij Ruskin en bij Viollet-le-Duc.

En zo is er voor Wright de *aardrijkskunde*, de geologie en zijn geografie. Het gehele *oeuvre* van Wright vormt een echte encyclopedie van de stijlen. Iedere plek, al het leven heeft zijn eigen gewoonten, zijn vormen, zijn eigen zeden en gebruiken die zich tonen in patronen, texturen, kleuren, in materialen en vormen. De architectuur beschrijft zo de bouwkunst van de natuur, de avonturen van de grootste architect, 'the great Artifex' zoals Wright hem noemde.

De geologie van de stijl

De architectuur brengt de stijlen van de aarde in kaart. Deze cartografie is echter niet alleen een inventariserende wetenschap. Ze schept niet slechts een tableau vivant van de metamorfosen van de aardkorst. De stijl betreft ook een *geschiedenis*, een nog levend geschieden.⁶ 'What is style? Every flower has it; every animal too; every individual worthy the name, has style in some degree.'⁷ Ieder individu, dus ook de mens. Maar welke stijl heeft de mens, de mens als deel van deze natuur, de mens als *laag* in deze geologie, in dit geschieden van de stijl?⁸ Deze vraag vormt de drijfveer in Wrights wetenschappelijke expeditie. De expeditie is in zekere zin op zoek naar het doen en laten van de mens in deze geschiedenis van de natuur, op zoek naar een *grond* voor zijn stijl. Misschien dat de stijl herleid kan worden uit dit geschieden: 'style develops from within';

⁵
Vgl. Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Parijs, 1974.

⁶
Vgl. Gilles Deleuze en Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Parijs, 1980. In het bijzonder het hoofdstuk 'De la ritournelle', pp. 381 e.v.

⁷
Vgl. Frank Lloyd Wright, *Writings and Buildings*, New York, 1960, p. 96.

⁸
Geologie wordt hier dus wat ruimer verstaan dan normaal: niet alleen de kennis van de bewegingen of van de genese van de aardkorst valt eronder, de hele ontwikkeling van het leven op aarde, van het sedimenteren van de steen tot aan de gedachten van de mens.

en: 'there is no such thing as true style not indigenious'.⁹ De architectuur vormt dus een soort automaten, Pioneer I, II, III, waarvan het experiment het tot stand brengen van de stijl hier of daar betreft. De stijl: *de gewoonten van de aarde*, de *habitas*, het wonen. Het wonen van de natuur, convergerend naar de woning van de mens. De woning is dan organisch wanneer de stijl al deze gegevens, alle bijzonderheden van de plek, alle stijlen ter plaatse: de aardkorst, de planten, de dieren, wanneer hij deze menigvuldigheid van de *natura naturata* overdenkt en samentrekt om ze op een hoger plan te brengen in de woning, de gewoonte, de stijl van de mens.

De architect zoekt naar de plaats van de mens in dit grote Amerikaanse landschap, naar zijn stijl ten opzichte van de grotere Stijl. Om de omvang van de mens te meten, zijn *maat te nemen*, de maat voor zijn kostuum, zijn huis, moet de architect noodzakelijkerwijs op zoek naar het landschap van voor de mens, zoeken naar de andere stijlen van de natuur, de overige 'garderobe' van het leven.

De geologie van de stijl zoekt niet alleen de bouw van de planeet maar ruimer, ze zoekt de architectuur van de natuur, leven dat zich een huis bouwt, een huid vormt, een habitat. Een geschiedenis van de stijl in de klassieke zin voldoet niet: men kan prachtige verhalen schrijven over de stijl, zijn stroomgebieden ontrafelen, de windrichtingen bepalen, men kan de stijl verklaren uit contaminaties en invloeden en men kan zelfs een soort logica van de ontwikkeling van de stijl bedenken, doch dit alles is voor Wright te Europees, te 'oppervlaklig', te veel behept met de causaliteit van het oorzaak-en-gevolg, te reactief. Als de stijl 'indigenious' is dan vormt hij zich van binnenuit, niet van buitenaf, niet volgens een schema van actie en reactie. Een kaart van de Odyssee, een reisbeschrijving van de stijl zoals Viollet-le-Duc of Ruskin hem schreven of zouden kunnen schrijven voldoet niet, men moet minstens in de onderwereld zijn afgedaald. Om te zien wat gaat geschieden, om de baan van de worp van het ontwerp te voorzien, de nieuwe stijl te wichelen, moet men eerst zien wat hier met de aarde is geschied. De tocht door de ingewanden van de aarde is wel degelijk op zoek naar de logica, maar dan wel naar de logica van het scheppende, naar de hand van de Artifex, het leven als architect. 'What is architecture anyway (...). No, I know that architecture is life; life itself taking form.... Great Spirit.'¹⁰

En men mag dit leven niet te beperkt opvatten. Het is niet slechts het leven van de mens, de Geest is niet slechts de menselijke geest. De stijl vanuit het perspectief van de culturele antropologie zoals Semper hem opvatte is te smal. Men kan de architectuur niet slechts terugvoeren op de textiele kunst van dit of dat volk. Bovendien: deze stijlgeschiedenissen ontkomen niet aan het etnocentrisme, ze convergeren allemaal naar het absolutisme. Het volk, de staat; l'état, c'est moi. De stijl van de vorst dicteert het volk, zijn mantel is de huid ervan.¹¹

Het is de taak van de Amerikaan de stijl los te maken uit deze immer naar Europa convergerende geschiedenissen, de stijl een fundament te geven in een groter perspectief. De Amerikaanse stijl, de stijl van de Usonian, is niet het gevolg of vervolg van de Europese: zijn grond ligt elders, dieper. De aardrijkskunde van de stijl dient niet gekoppeld te zijn aan een menselijke geschiedenis – horizontaal – maar gefundeerd te worden in een bovenmenselijk, steeds herhaald geschieden, in een spirituele geologie. De stijl deterritorialiseert,



maakt zich los van Europa en zijn geschiedenis om een nieuwe grond te krijgen, een nieuw fundament in het lichaam van de aarde. De stijl reterritorialiseert in deze grotere historie, in het verhaal van de natura naturans die zich openbaart in de natura naturata, hij wordt een theofanie van de geest.¹²

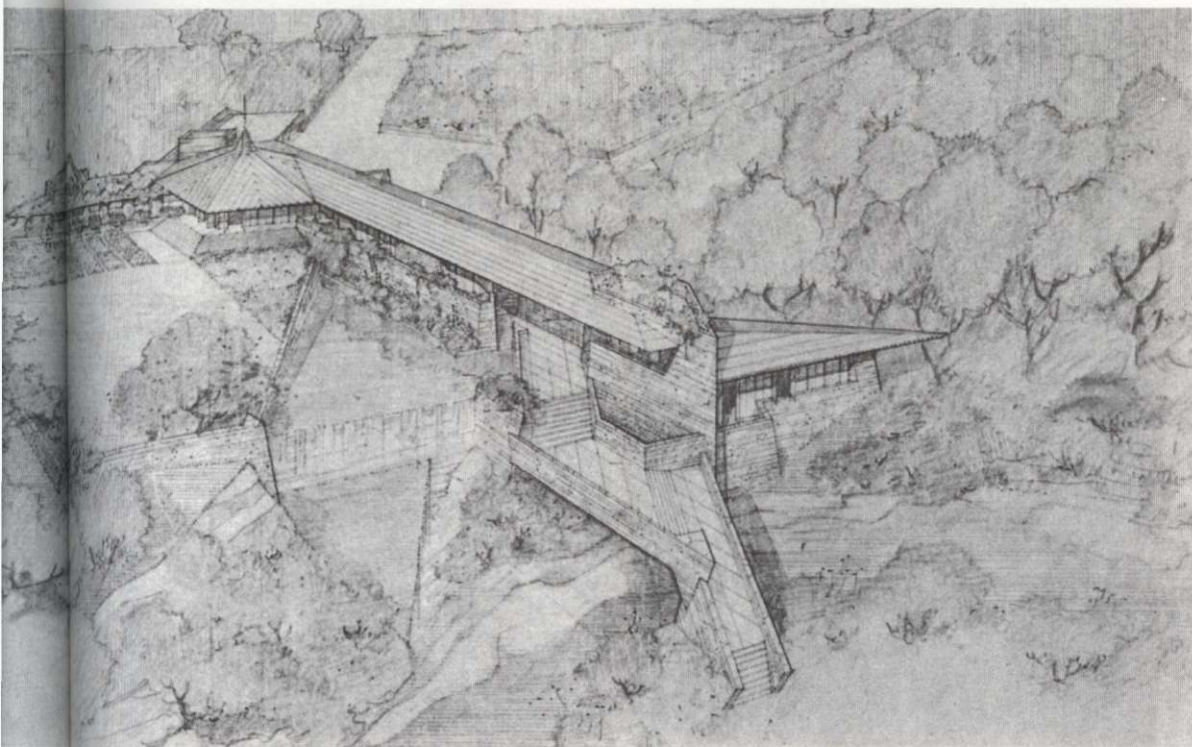
Tegelijkertijd wordt de stijl volgens Wright *democratischer*. Het is niet meer het volk, deze of gene soeverein, die de ratio vormt voor de stijl, het is het individu. 'Individuality; when democracy builds, this is the natural city of freedom in space, of the human reflex.'¹³ Democratischer: vrijer. Wanneer de stijl een theofanie wordt, een zich in etappes, in 'geologische' lagen ontwikkelen van gewoonten, van gebruiken, dan wordt deze habitus steeds vrijer, steeds minder gebonden aan de wetten van de materie. De steen heeft stijl, 'every flower, every animal has it (...) in some degree' (cursivering van mij, F.S.). De stijl van de steen echter is minder geestig dan die van het dier en deze minder geestig dan die van de mensen. En zolang de mensen een volk vormen is de stijl ook nog niet werkelijk vrij, niet gevormd door een vrije geest, men ziet het bij Semper. De stijl wordt pas werkelijk vrij bij het individu, de individuele mens bereikt de absoluut vrije stijl, de absolute vrijheid van stijl. De mens is namelijk degene die de stijl *reflecteert*, hij is degene die in deze geologische tocht, in de theofanie vrijgemaakt wordt, losgemaakt en die omziet om deze tocht te beschouwen, te recapituleren. Voor hem zijn alle stijlen *beschikbaar*, alle geologische lagen leveren stof voor zijn gewaad. Evengoed het schild van de schildpad als 'the stony bonework of the earth that contains styles for the ages' vormen een inspiratiebron. In extremo is deze mens, de Amerikaanse mens, degene die geen stijl heeft

¹²

Vgl. Gilles Deleuze en Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Parijs, 1991, p. 86.

¹³

Frank Lloyd Wright, *The Living City*, New York, 1958, 1970¹³, p. 120.



John A. Gillin-buis, Dallas, Texas, 1950

eenvoudig omdat hij alle stijlen heeft, alle geschapen natuur subliemeert, omdat hij alles *past* als deel van zijn geschiedenis.¹⁴ Het zoeken naar een *ander* fundament voor de stijl resulteert bij Wright in de paradox dat de mens het wezen is dat geen *grond* meer heeft voor de stijl, dat vrij heet te zijn zijn stijl te kiezen. De gezochte noodzakelijkheid verplaatst zich dan ook naar de wil van het individu, naar zijn willekeur. Stijl wordt life style, het alleen nog maar subjectieve, de voorkeur-willekeur voor deze of gene trek van het leven.

De aarde wordt zo het stijlenboek, iedere geologische laag van het leven een pagina. De stijl komt uit het diepst van de aarde. Het zoeken van de stijl is een peilen van de aarde, een op weg zijn naar het gravitatiepunt ervan, de genese van de aardkorst en alles wat erin en erop leeft. De stijl gaat dan ook dwars door de antropologie, door de biologie of de evolutieleer om omvat te worden in de geologie. Het organische krijgt een fundament in het anorganische. Waarom? Omdat de aardkorst zelf de eerste mantel lijkt die het leven zich vormt, het meest 'dode' moment van het leven. Deze geologie van de stijl maakt de architectuur tot de *traagste* wetenschap. De menselijke tijdperken kunnen interessant zijn – het paleolithicum, het neolithicum – maar in een universele stratigrafie vormen ze toch maar korte perioden. Deze bewegingen van het leven zijn niets vergeleken bij het pleistoceen of het holoceen. De biologie kan interessant zijn, interessanter is de paleontologie. De evolutie is belangrijk, de erosie echter betovert! Zeker, alle zijn zij stijlen van de aarde, maar voor de architect blijft de grootste stijlbeweging, de diepste trek, de vorming van het gesteente: 'In this sense of earth! – deep buried treasure there without end. Mineral matter and metal stores folded away in veins of gleaming quartz.'¹⁵ Voor de architect blijft de oudste architectuur de interessantste, de oudste: de zwaarste, die naar beneden gezakt is, gesedimenteerd. Het *sediment* is het *fundament* van alle stijlen, van alle architectuur. Het leven heeft niet op de mens gewacht om zich een woonplaats, een woning te scheppen, ook de kwarts is een gewoonte, een woning van het leven.

Maar wat heet hier wonen? Wonen is voor Wright niet de doelmatigheid van de schuilplaats. Niet het dierenhol, de organische behoefte, de schelp als bescherming van de oester. Wanneer Wright zijn bewondering uitspreekt voor het schild van de schildpad,¹⁶ dan is dat natuurlijk ook voor de souplesse waarmee het leven – door de zee op het land geworpen – zijn weke substantie weet te beschermen. Het schild is een functioneel huis. Toch is dit evolutionaire aspect niet het meest interessante. Mooier is dat er in de structuur van het schild ook een doelmatigheid zonder doel schuilt, een pure schoonheid. Het waarlijk boeiende is het functieloze, de verspilling. Het patroon van het schild, de textuur, trillend in het licht. Het huis, de mantel, het schild, ze zijn niet zomaar het gevolg van dit of dat proces, voor dit of dat doel. Voorbij de teleologie is er vooral het spel met het licht. 'The gleam of mineral colors and flashing facets of crystals. Gems to be sought and set; to forever play with light to man's delight, in never ending beams of purest green, or red or blue or yellow, and all that lives between. Light!'¹⁷ (Cursivering van mij, *F.S.*) Het is het licht dat leeft, dat woont, dat glanst en schittert. Wright is geïnteresseerd in het *ornate* moment van het gewaad, de juwelierie. De schoonheid ligt niet in de functionele adequatie, de intelligentie van het leven. Ze ligt in datgene wat het leven morst, in het *dode* dat het levende achterlaat.

14

Een syndroom dat de Amerikaanse architect nog steeds treft: alleen de Amerikaan, de stijlloze, is bezeten op zoek naar een grond voor zijn stijl; neem bijvoorbeeld Eisenman, hij die een klerenkast vol filosofieën versleet om niet naakt door het leven te hoeven, naakt: ongegrond.

15

Wright, *Writings and Buildings*, New York, 1960, 1974¹⁵, p. 223.

16

Ibidem.

17

Ibidem, p. 224.

Daar woont de geest, daar vindt hij zijn galeries-des-glaces, zijn spiegelzalen. Het zijn de kledingstukken die het leven verloren heeft die als ornament beschikbaar komen. Het gaat niet om de techniek van de grote Bouwheer, het gaat om zijn verpozing. Niet het leven zelf is belangrijk, nee de herinnering eraan. De rivier leeft: het water zakt en stijgt, het wisselende peil grift tekens in de rotswand. Maar pas als de stroom verdwenen is, als de groeven spelen in het licht, dan pas woont de geest. Daar wordt de stroom een materiaal, een reden voor de geest. 'All this I see as the architect's garden, his palette...' zegt Wright, sprekend over de kostbare materialen die hij vindt in de ingewanden van de aarde.¹⁸ De grootste vreugde is dan ook de ontdekking: 'and Jewels, happy discoveries'. Precies zoals de barokke geest betoverd raakt bij het zien van de schelp, het verloren huis, zo raakt Wright buiten zinnen bij de vondst van een kristal. Kristal: pure zichtbaarheid, wachtend-smachtend op een oog om zijn wezen te vervullen, de luxe, de luister, het licht. Het grootste geluk is gratis.¹⁹

Niet het doel, nee het nutteloze, niet het leven, nee het kosteloze, niet het proces, nee de herinnering. Juist de manier waarop de natuur zich decoreert, de wijze waarop de natura naturata het decor vormt van de scheppende natuur, de natura naturans; het decorum, krans van schelpen aan de rand van de zee. Hier wordt duidelijk waarom ook de oude beschavingen voor Wright beschikbaar komen voor het gewaad van de architectuur. De Inka-ruïnes, de architectuur van de indianen van Zuid-Amerika, maar ook die van Noord-Amerika, de Wigwam, veel dichterbij in de tijd:²⁰ het zijn allemaal afdrukken van een leven dat voorbij is, dat sporen heeft achtergelaten, het zijn schelpen die men vindt op het strand, kristallen uit de grot: tekens, patronen,

18

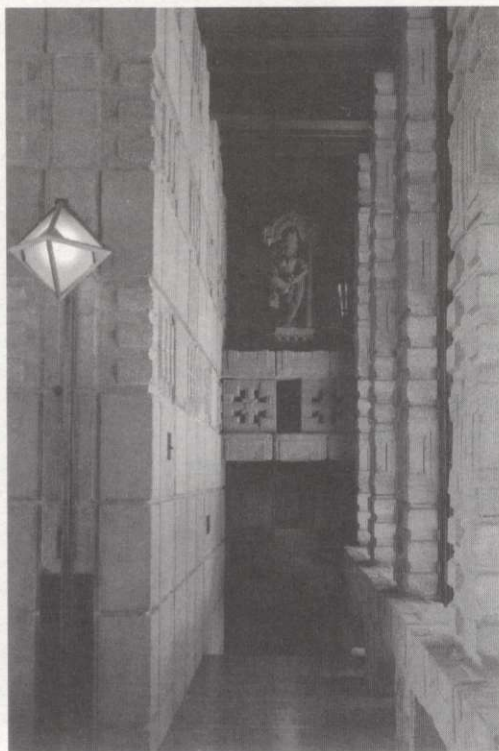
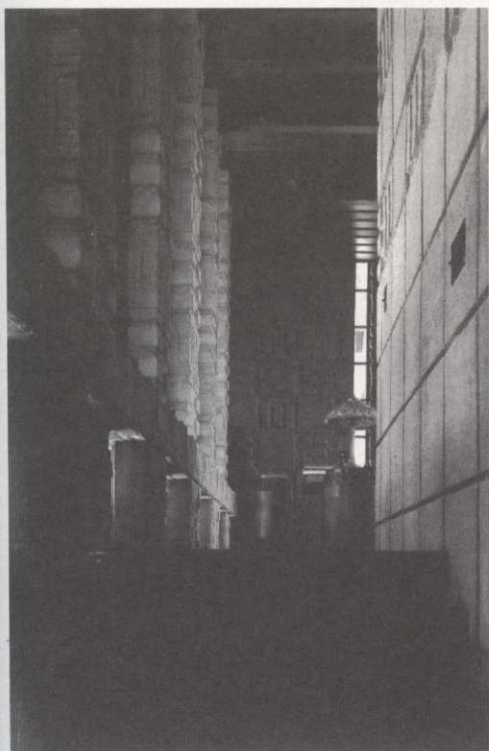
Een prachtige beschrijving van dit palet vinden we in: Donald Hoffman, *Frank Lloyd Wright. Architecture and Nature*, New York / Toronto, 1986.

19

Wrights zin voor luxe wordt uitvoerig beschreven in: Brenda Gill, *Many Masks; a life of Frank Lloyd Wright*, New York, 1987, 1988¹⁰.

20

Wat betreft de woonhuizen beschrijft de Inka-stijl een typologische cyclus. Daaronder vallen o.a. het Barnsdall-huis, het Millard-huis, het Ennis-huis, het Storen en het David-Wright-huis. Wie een beetje een indruk wil krijgen van deze architectuur leze en neme: *Frank Lloyd Wright; Selected Houses* 8, Tokio, 1991. Overigens kent ook het ontwerp voor het A.D. German Warehouse (Richland Center, Wisconsin) uit 1915 dezelfde trekken. De meest opzichtige trekken van de Wigwam vinden we bij het ontwerp voor de Trinity Chapel, Norman, Oklahoma (1958).



structuren. De verdwenen culturen worden beschouwd als voorbije natuur, stijlen die ontdekt worden, stijlen waar de geest nog huivert voor het duister maar die hem ook glans verlenen, de glans van zijn voltooide grootse scheppingen. Stijlen waarmee men deze of gene opdrachtgever tooit, hem waardigheid verleent.

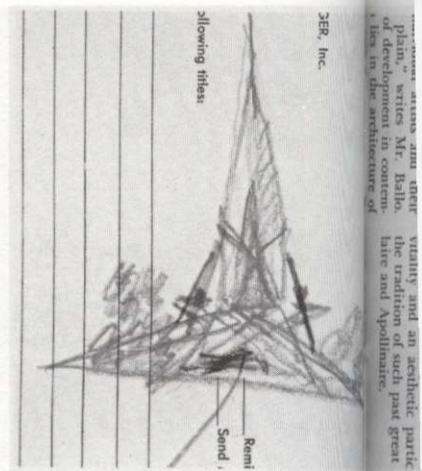
Wright's opvatting over de stijl vormt het ultieme eclecticisme: de absolute beschikbaarheid van de vorm, de stijl, maar niet slechts die van de menselijke geschiedenis, nee die van het leven zelf tot zijn genese toe, een kosmisch modeboek. Het enige dat de architect hoeft te doen is te ontdekken, te herinneren en deze herinnering tot ornaat gewaad te maken, tot gebouw. Zoals de barok de schelp als concha tot hoed van de heilige maakt, tot halfgewelf van de nis; zo kan het kristal in het ontwerp voor de Valley National Bank (Tucson, Arizona, 1947) tot kroon van het kapitaal worden, het schild van de schildpad in het ontwerp van het Todd-A-O-theater (1959) tot sierhelm en de Wigwam in het ontwerp voor de Trinity Chapel (Norman, Oklahoma) tot tent van het geloof. Mnemosyne inspireert hier een formalisme, nee het formalisme zelf, alle vormen van het leven in het grote modeboek.

Van hieruit wordt het gemakkelijk Wright's visie op de taak van de architect te begrijpen. De architect moet de beschikbare lappen stof, de ornate patronen van de natuur, de grote bewegingen, de lijnen en plooiën, de structuren van de aardkorst, hij moet ze op maat snijden voor zijn klant. Architectuur wordt, als bij Guarini, een kunst van de haute-couture. (Vandaar ook de beslissende rol die de projectieve geometrie, deze virtuoze snijkunst, ook bij Wright speelt.) De taak is deze of gene vorm, een afdruk zus of zo, zó te knippen en te naaien dat hij bij deze of gene opgave past. Het is in feite een vinden van het type bij de stijl.²¹ De architect is dus een kleermaker, hij schenkt ieder individu, iedere opdrachtgever zijn life style.

In principe is de architectuur zo een luie discipline. Er wordt eigenlijk niets uitgevonden. De *ars inveniendi* is een *ars memorandi*. Er wordt alleen gevonden, ontdekt. En gedekt, gepast. Dit type, deze bestemming, deze stemming, die stijl. Het joodse bidden in de glazen berg van de Beth-Sholom-synagoge; het moderne tentoonstellen in de schelp, de omgekeerde spiraal van het Solomon-Guggenheim-museum. Het leven vindt uit, hij is het universele genie. De cultuur van nu tooit zich met de natuur van toen, maar wel met een natuur die verspilt en die in de verspilling haar ratio vindt. De cultuur spiegelt zich in de reserve van de natuur, in haar luxe, haar luister. Wat Wright eigenlijk wil zeggen is dat de architectuur natuur is, de vrije tijd van de natuur, haar rust, haar vakantie. Of beter nog, haar *pensioen*. Architectuur: de geest cultiveert zijn tuintje. 'All this I see as the architect's garden.'

Stijl en typologie

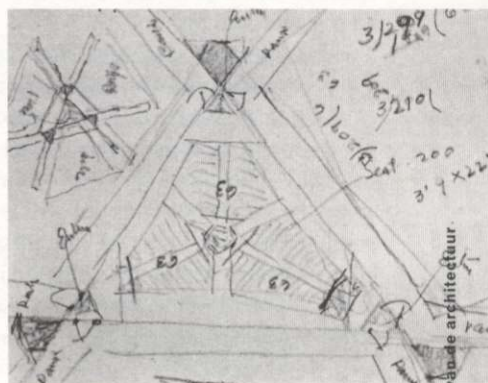
Wij zijn vanuit de tektoniek van het onderaardse, de spelonk van het interieur, over de axis mundi opgestegen in de ether om de vleugels uit te slaan, tektoniek van de vlucht. Vervolgens zijn we gegaan van een geografie van de stijl naar een geologie van de stijl. De geologie, de axis mundi, vormt de *ratio essendi* van het gebouw als gewaad, van de stijl. De geografie is er de *ratio cognoscendi* van. De horizon legde de



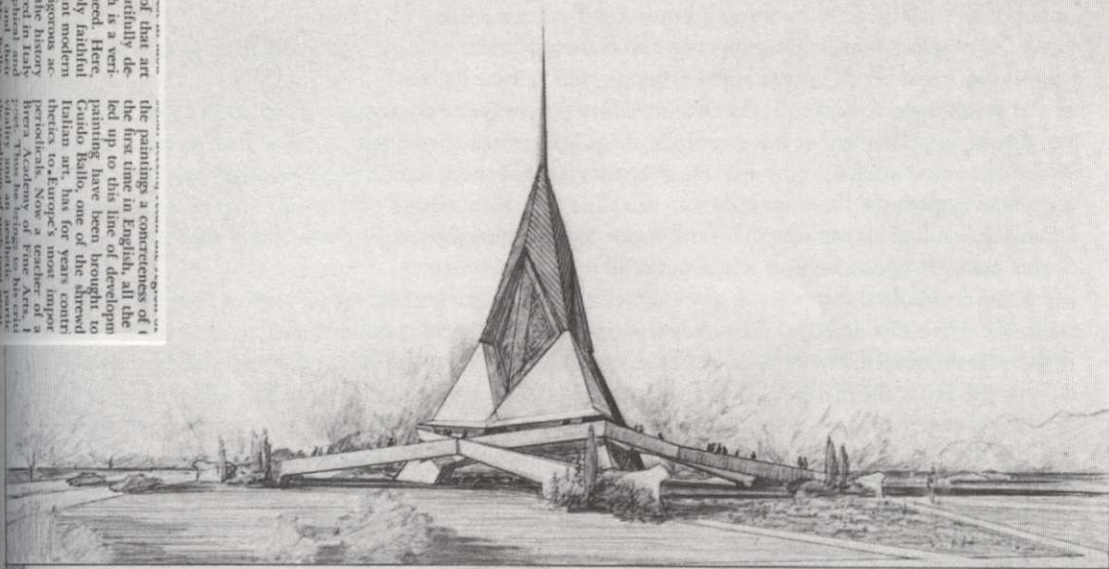
21

Of andersom zou men zeggen. Het is overigens in dezen tekenend dat de niet onmiddellijk uitgevoerde ontwerpen bij Wright als het ware gewoon op de plank blijven liggen totdat de juiste persoon zich meldt, het juiste type. Een en ander komt overeen met het idee dat het de vorm is die wacht op het oog, op een bezitter.

stijl uit, ontvouwde het leven van de aarde, stapelde het op om in het vergelijk van het hier en daar de algemeenheid te vinden, de wetten van de stijl. De uitgebreidheid van de architectuur expliciteerde de geologie die het werkelijk geïmpliceerde moment was, het te ontcijferen geheim. Het begrip van het gebouw blijft zo vol zwaartekracht, gericht op het hart van de aarde. De architectuur blijft tot hier toe een soort analytische wetenschap. Ze zoekt de predikaten van de plek, de genius loci, de in de bodem opgeslagen bijzonderheden. Deze worden in het gebouw naar voren gebracht om toebedeeld te worden aan dit of dat subject, deze of gene opdrachtgever. Hier verschijnt de typologie als *ratio imaginendi* van het gebouw, de waarlijk inventieve gedachte van de architectuur. De geologie van de stijl vormt een stemming, een gevoel, een atmosfeer. De geografie vormt de wetenschap van de stijl, het moment van overeenstemmen, de juiste predikaten bij de juiste plek, de toon hier, de toon daar, de axis mundi als snaar en zo het concert, de symfonie van al Wrights gebouwen op deze aardbol. De typologie echter is een kwestie van bestemmen, een worp in de toekomst. Hier verschijnt de opdracht, de opdrachtgever, de steeds andere, de vrije, en vraagt om het gebouw als om een toekomst, een concept. Hier moet de architect in den vreemde gaan, de juiste weg traceren door de zee van stijlen, de oceaan van gewoonten en manieren. Hier moet de mens, de stijlloze, dwars door de gewoonten van de aarde, dwars door de stijlen op weg naar zijn wonen, naar het voor hem nog ongewone. Hier helpt niet meer de analytische wetenschap van de stijl. Hier moet de architect knippen en snijden, zomen en naaien, hier is hij de kleermaker van het concept. Juist daar waar de aarde gezien wordt als een geologie van



Trinity Chapel, Norman, Oklahoma, 1958



TRINITY CHAPEL
NORMAN, OKLAHOMA
FRANK LLOYD WRIGHT, ARCHITECT

stijlen, een bron die pas bij het verschijnen van de mens boven de aarde komt en uitstroomt in een zee van verschillen, in de onverschilligheid van de encyclopedie, de onverschilligheid van de mens ten opzichte van de stijl, kortom, juist daar waar de mens de ontwortelde is, hij die los is gekomen van deze geschiedenis, hij die de aarde overwonnen heeft, hij de vrije, alleen daar rijst de vraag naar zijn stijl, zijn gewoonten of manieren als naar iets vreemds en onbekends. Alleen daar wordt de architectuur creatief, een vraag. Welke route te gaan in de zee van verschillen, welke punten verbinden, welke lagen kortsluiten? Haute-coupure: hoe de zee te doorsnijden, de lappen verbinden, welk woord te vormen, welke verzameling? Ars combinatoria als ars inveniendi. Welke materialen, in welke plooien, in welk landschap, bij welk perspectief, welke vraag? Het glas, maar dan als berg, berg van het bidden, synagoge? Het beton, maar dan de spelonk, daarin de tekens van de Inka als de scherven van Lascaux, en zo een woonhuis?

Maar ziehier wat gebeurt. Bij Wright vormen deze bewegingen van doorsnijden niet werkelijk een intensief gebeuren. Het gebouw combineert misschien de verten van deze of gene horizon met de nabijheid van dit of dat materiaal, het zicht door de verrekijker – de hand boven het oog van de overstek – met de structuren in de microscoop, de patronen en texturen. Maar het geluk van de opmerkelijke combinatie – deze klant, die stof, dit gebruik, dat type – de typologie als ars combinatoria is snel uitgeput, het geluk wordt nagejaagd door de gewoonte: 'Get the habit of analysis, analysis will in time enable synthesis to become your habit of mind.'²² De architectuur kan een analytische wetenschap vormen van de stijl, ze kan scheppen uit de bronnen van de aarde. En omgekeerd kan ze het geschapene passen bij de gewoonten van de klant en ze combineren tot een type. Maar scheppen wordt op deze manier leegscheppen en de zee is zo leeg, de put uitgeput.

Het probleem is het volgende. De mens is hier niet werkelijk de onbekende, want niets is hier werkelijk onbekend. Alles is reeds gezien. De mens is niet de absoluut vrije, hij is alleen de meer vrije, de meest vrije. Hij heeft de meeste stijl, de meeste stijlen, want hij heeft ze alle gesublimeerd. Zijn stijl is het transcendere zelf, het overstijgen van de stijl, het klimmen, de hoogste trede, de grootste cirkel. Snijden is hier dan ook afsnijden, voltooiën. De geografie is mooi rond, een atlas, encyclopedisch. De mens is de som van alle verschillen, alle stijlen. De geologie is een roman met plot, een moord met voorbedachte rade. De opdrachtgever is niet werkelijk een terra incognita, een plooi: onduidelijk, een woord: onverzamelbaar. De opdrachtgever is *dezelfde*. Hij is niet de verschillende. Nee, hij is alleen de laatste in de rij van verschijningen, ook hij is de organische, het dier, het dier met de vrije wil. Hij is alleen degene die kan kiezen, de keuze is vrij. Het is de vrijheid van mening, de democratie van de stijl. Zijn mening heet het type. Dan wordt het snijden typeren, het type verdrinkt in de keur van verschillen. Zo krimpt het tableau van de typen, de cirkels zijn zo vol, de synthese voorzien. Dan wordt de architectuur tot routine, ze put zichzelf uit in typologische cycli, zwemt rond in cirkels, bijt steeds in haar staart. Prairie-huizen, Usonian-huizen, Inka-huizen, drie-, vier-, vijf-, zeshoekige huizen, steeds sluit zich een cirkel. Zeker, er is een creatieve sprong van de ene cyclus naar de volgende, een vonk, een intens moment. Maar steeds verdwijnt de typologische flits in het

water, vormen zich kringen en kringen, de filologische casuïstiek van de variabiliteit. Het vuur dooft. Het type wordt overmeesterd door de stijl. De stijl vermaakt zich met het tellen van de cirkels, het zich wiegen in de kleine verschillen.²³ Het Pew-huis is niet het Lewis-huis, is niet het Pauson-huis, is niet het Sturgess-, Rosenbaum-, Winckler-, Jacobs-huis. Maar alle zijn ze Usonian, golfje na golfje. De stijl vormt een soort entropie van de typologie, een doodlopende steeg. En misschien is er zelfs maar één type woonhuis geweest bij Wright, een villa in oneindig veel formele variaties, het ronde, het vierkante, het driehoekige. Het lijkt wel alsof de encyclopedie van de architectuur hierin eenmaal voltooid moest worden maar is blijven steken in een lemma dat eindeloos op begrip gebracht moest worden, in minieme betekenisverschuivingen. Als de stijl het lichaam, en het type de Geest vormen van de architectuur, dan is de laatste hier vermoeid, de eerste springlevend. Het is alsof de fenomenologie van de architectuur hier in de laatste groef van haar plaat is blijven steken, de Geest, the Artifex-Architect hier voor de spiegel staat maar niet tevreden is, niet tot rust komt, welke trek hij ook verbetert, welke kosmos-kosmetica hij ook probeert. Hier vormt alles, de gehele geschapen natuur, zijn spiegel, de geest blijft erin verzonken. Hier is alles wat het leven, de aarde vormt, het is ook zijn projectie, zijn deel, zijn kind, zijn vader en moeder. Het is de fenomenale bontheid van het leven waaraan het denken zich bezat. 'I resist anything better than my own diversity', dicht Whitman.²⁴

Hier heeft de architectuur het lichaam van de aarde proberen te peilen, maar het was te zwaar, te duister. Duisterder dan het dierenhol, duisterder dan deze of gene spelonk, geen woning van het dier, ook niet het *animal rationale*. Geen grond voor zijn stijl, het grondeloze zelf. Dan wordt de stijl een boetedoening zonder hoop, een gebed zonder end. De typologie een rozenkrans: onze vader die in de hemel zijt...

Huis met geen stijl

Voor Wright lag de virtuositeit van de architectuur in de stijl. Deze was de kracht van de architectuur, haar passie bij uitstek. De variabiliteit van het type werd erdoor bepaald, eindeloos, maar het verschil werd nooit intens. In feite zijn voor Wright alle klanten, alle concepten, alle ideeën gelijk. Het type werd hier opgevreten door de stijl.

In het verlengde van het huis met te veel stijl ligt het huis met geen stijl.²⁵ Dit is niet een huis zonder stijl, het is een huis waar de stijl werkelijk vrij zou zijn, een huis niet *bezeten* door de stijl. Waar de stijl vrij is, een gratuit gebaar, daar zou het winnende ontwerp het huis kunnen zijn dat in staat is tot de meeste typen, tot het typologische excès. Hier heet de opgave de ontkenning van de plek, van de genius loci, een architectuur zonder fundament. In de werveling van de idee wankelt hier het gebouw, alles staat scheef...

23

Eindeloze herhaling van het type: men zou, als Deleuze, kunnen spreken over een naakte en een geklede herhaling. De naakte repetitie (de tijd, de verveling) kent geen nieuwe distributie van *opmerkelijke* punten. Zie: *Différence et répétition*, Parijs, 1968, p. 260.

24

Walt Whitman. De *Leaves of Grass* blijft nog steeds het meest formidabele epos van deze litanie van de veelheid, de bontheid van het leven, samengetrokken in het absolute Subject dat hen alle omvat, in harmonie, in tegenspraak, in goed, in kwaad enz.

25

Vgl. Rem Koolhaas, 'House with no style', in: *Archis*, 1992, 4.