

Notities over de fenomenologie van de grens in de architectuur

De formele uitdrukkingen van het moderne en de linguïstische modernisatiestructuren zijn, zelfs in hun praktische toepassingen, gefragmenteerd door de voortdurende wederkeer van het *klassieke*.

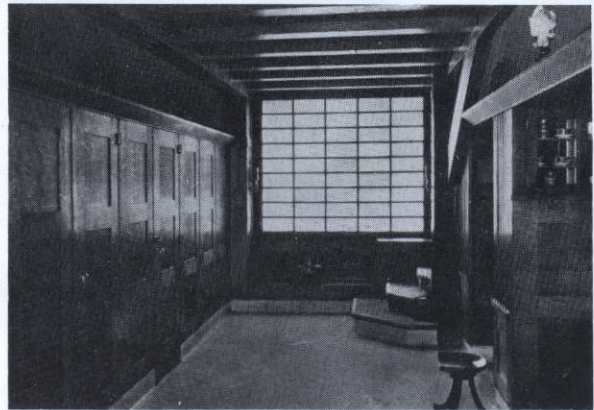
Giorgio De Chirico begreep het bijzondere belang van dit probleem in twee in 1920 -in de krant *Il Convegno*- verschenen artikelen, waarin hij zijn aandacht concentreerde op Arnold Böcklin en Max Klinger. Hij beweerde dat "terwijl bij Wagner de kracht van de kosmische evocatie voortkomt uit een soort onbepaalde en ongrijpbare zang, bij Böcklin de metafysische kracht altijd ontspringt aan de nauwkeurigheid en de helderheid van een specifieke verschijning. Nooit schilderde hij een sluier of trok hij een onzekere contour, en daarin ligt zijn klassicisme en zijn grootheid". De Chirico gaat verder om te tonen hoe compositorische kwesties in het schilderen, of beter nog de *compositie* op zichzelf, alleen opgelost kunnen worden door een aantal 'foefjes', decadent bedrog, subversieve daden tegen die 'fatale wet' die men uitgedrukt ziet in de verheven orde van de figuren van Paolo Uccello, om het duidelijkste voorbeeld dat door De Chirico geciteerd wordt te gebruiken.

De snijdende precisie van Böcklin's streek staat geen enkele inschikkelijkheid of toegeeflijkheid toe ten aanzien van zulke 'foefjes' of zulke 'subversieve' daden: zijn klassicisme, gedragen door een groot meesterschap over en een diepgevoelde liefde voor de geheimen en meest verborgen finesses van zijn vak, vindt zijn uitdrukking in een *ontwerp* dat samengevat wordt door zijn eigen precisie en door een lijn die fungeert als een onoverkomelijke barrière voor compositorische kunstgrepen.

Met even doorslaggevende implicaties springt het klassieke uit de verschillende ervaringen van de architectuur naar voren en onderbreekt daarmee van binnenuit iedere tot dan toe bereikte genealogische vooruitgang. Dit maakt deel uit van een tijdperk dat eindelijk -als de laatste uitvoerbare vorm van overheersing over transformaties en ontwikkelingen- het diepe wezen van de traditie erkent als een kracht die neigt naar de vernietiging van de traditie zelf.

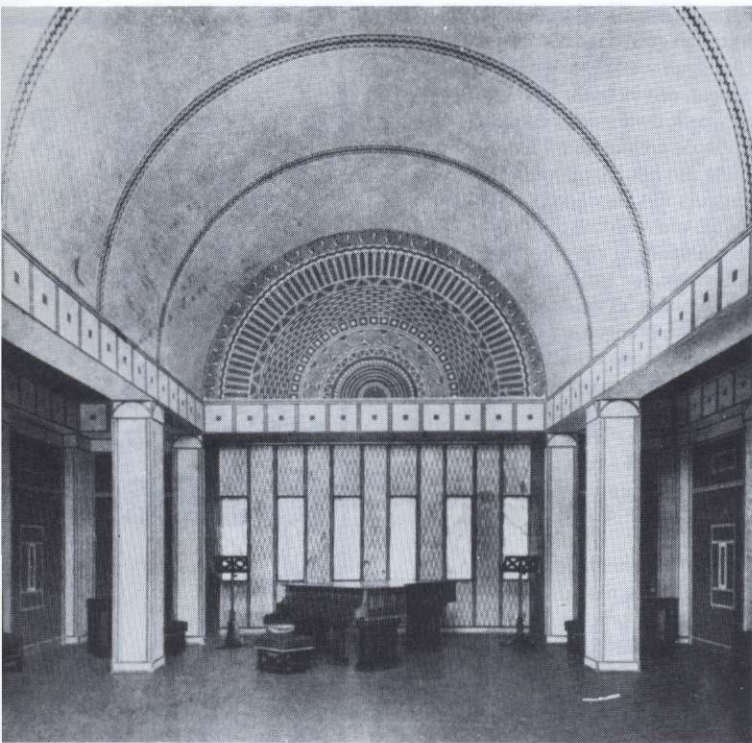
Het klassieke is de negatieve ruggegraat van de contemporaine ontwikkelingen in de architectuur: in bepaalde moderne ervaringen realiseert het architectonische project zich in een schijn van onbeweeglijkheid: zijn ontwerp vergaart de sporen van een voortaan afgezonderde orde van de eigen oorspronkelijke volmaaktheid en blijkt uiteindelijk onwerkzaam, onmachtig, dubbelzinnig en, bij tijden, nostalgisch. In de diepste betekenissen en spanningen van de architectuur -in die gevallen waar het moderne uiteindelijk op een klassieke houding gefundeerd blijkt te zijn- verschijnt de verhouding met de traditie als de herinnering aan de ontkenkende functie van die traditie; de hachelijke fundamenten van een dergelijke houding komen intussen aan het licht door het feit dat de architectuur immer neigt naar een overheersing door vormen van transformatie. En overall waar het moderne een neiging naar het klassieke bezit, wordt de orde die zich in haar ontvouwt niet uitgedrukt als *compositie*, iets wat De Chirico goed begreep. De 'instrumenten' van de architectonische representatie, d.w.z. de wijze waarop de architectuur zichzelf in een stuwende positie plaatst binnen de verdelings- en organisatievormen van de arbeid, en de *inhoud* zelf die door het ontwerp gecommuniceerd wordt hebben niet langer als oogmerk de middelen en de doeleinden, de technieken en de vormen te verzoenen. Doel en verschijning moeten zich presenteren als wezenlijk verschillend, als onafhankelijke *gebeurtenissen*. Op deze manier gaat het ontwerp, in een krampachtige poging een klassieke samenhang te benaderen, deel uitmaken van een code van regels; het ontwerp zelf brengt het machtsverlies van deze code over de innerlijke beweegredenen van het ontworpen aan het licht. Tegelijkertijd neemt het ontwerp de functie aan van een *grens* die de intrinsieke verscheidenheid van zulke beweegredenen aanduidt en doet de begrenzingen van de macht van de architectuur en de verschillen die zijn overleven te-

Adolf Loos, Villa Kahrma, garderobe op de parterre (1930)

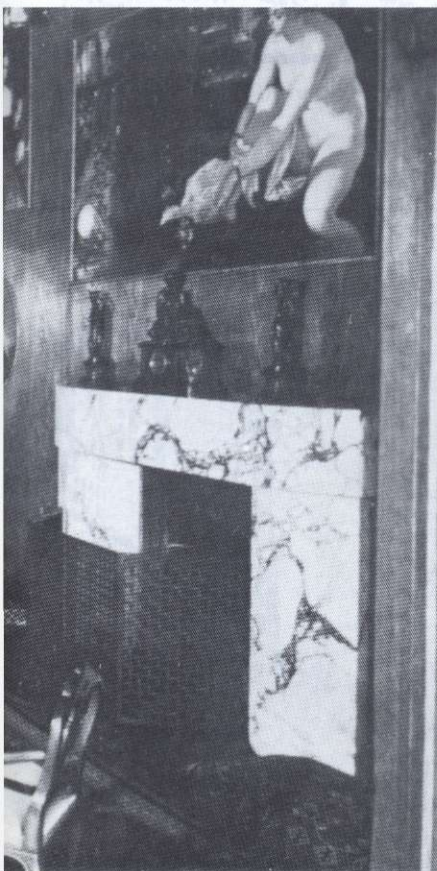


Adolf Loos, Villa Kahrma, muzieksalon





Peter Behrens, muziekkamer voor de 'Arts and Crafts'-tentoonstelling, Dresden 1906



genwerken, verschijnen.

Het ontwerp is dan een assemblage van *verschillenden*. Het drukt zich uit door de begrijpelijkheid van zijn lijnen van verschil. Het verwerft concreetheid in de helderheid en radicaliteit van de grenzen waaruit het is samengesteld. De grens zelf brengt helderheid tot op het punt waar, in klassieke bewoordingen, de *verloechening* zegeviert in het zicht van de omstotelijke veelvoudigheid die door het disjunctieve teken getraceerd wordt. Zelfs in de extreme verscheidenheid van hun formuleringen vervullen deze contrasterende praktijken die wij onderzocht hebben met betrekking tot de betekenis van de grens in het ontwerp, een uiterst belangrijke functie: het doel van deze functie is het connoteren van de reële, maar niet altijd manifeste complexiteit van de contemporaine architectonische ervaring.² Wanneer we de fundamentele tegenstelling tussen bepaalde intellectuele houdingen willen vastleggen, -een tegenstelling over welke ik in deze notitie zou willen uitwiden- dan is het noodzakelijk om bepaalde voorbeelden van dit aan de oppervlakte komen van de complexiteit te schetsen, zelfs wanneer ze wellicht arbitrair en in een bepaald opzicht niet representatief zijn.

In het werk van Peter Behrens kunnen we een van de meest tegenstrijdige pogingen onderkennen die door de moderne architectuur zijn ondernomen om een dialectische verhouding met de traditie op een positieve manier in praktijk te brengen. Het doel van deze poging was het vooraf vaststellen van strategieën ter controlering van de transformaties die de evolutie van de vormen en talen van de technische creativiteit bewerkstelligen. Het was een poging die neerkwam op een soort herleiding van de architectonische vorm tot een klassieke vastheid, iets waardoor de waarde van het *beeld* een overheersend gewicht neigde te krijgen. Het design van Behrens strekte zich uit tot de meest uiteenlopende 'objecten', met als doel het uitdrijven van hun instabiele voorkomen en bovenal van hun continue vormveranderingen. Als het klassieke masker van een wereld op zoek naar nieuwe ordes, was Behrens' architectuur gericht op het doen herleven van een besef van de traditie door haar te maken tot de sterkste streng van een project dat zich, als de slang van Midgard, over zichzelf heen buigt om nieuwe mogelijkheden tot stand te brengen voor ongeëvenaarde, leefbare en communicerende ervaringen.

Behrens' architectuur-praktijk heeft verschillende raakpunten met de houding van Böcklin. De bouwkunst van Bötticher versterkt zijn capaciteit tot een kritisch oordeel over de grenzen van de modernisering van het bouwen,³ terwijl zijn ontwerpen streven naar een volmaaktheid en scherpte van contouren en scheidingen die blij geven van een neiging naar het toscanse met i.h.b. Florentijnse trekjes. De doorschijnende helderheid van zijn ontwerpen echter, en die werken die de aandacht schijnen te willen vestigen op de wezenlijke verschillen die de daad van het bouwen oneindig complex maken, schijnen een fisiek waarneembare, tastbare *Aufklärung* na te jagen die zinspeelt op een synthetiserend en harmoniserend vermogen in de architectuur, een *locus* van verzoening van verschillende krachten die zich vermengen in de droom van een nieuwe *Industriewissenschaft*.⁴

Het werk van Adolf Loos toont een tegengestelde tendens. Zijn ontwerpwerk is nooit een poging te bemiddelen in de verscheidenheid van afzonderlijke delen en situaties. Het *dekt* de veelvuldigheid niet toe; hoogstens neemt het de taak op zich haar volledig waarneembaar te maken: het traceert afscheidingen en begrenzingen omdat het hen vereenzelvigd met de voornaamste karakteristieken van de architectonische praktijk. Terwijl Behrens zich begeeft in een alles-of-niets-oorlog met de verschijningen, accepteert Loos hen door te weigeren zich als bemiddelaar van hun verschillen op te werpen. Zijn ontwerpen nemen de taak op zich de nuttelosheid bloot te leggen van een project bestemd om de vormen

1. Vgl. E. Severino, *Legge e Caso* (Milaan, 1979)

2. Vgl. Manfredo Tafuri en Francesco DalCo, *Modern Architecture* (New York, 1979)

3. K. Bötticher (1806-1885): Duits architect, leerling van Schinkel. Schreef de verhandeling "Tektonik der Hellenen" waarin hij uiteenzet dat de vorm de helder leesbare uitdrukking moet zijn van het intrinsieke begrip van het gebouw. Hij ziet dit principe in de griekse bouwkunst en in het bijzonder in het tempelgebouw. (Noot van de redactie)

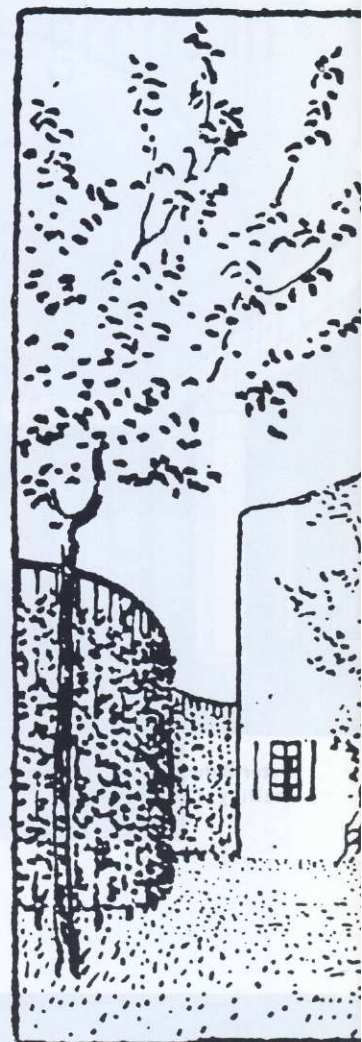
4. Vgl. Adolf Behne, "Peter Behrens und die toscanische Architektur des 12. Jahrhunderts", *Kunstgewerbeblatt*, 1912.

Notities over de architectuur

van wording te controleren door middel van unificerende linguïstische formuleringen. De omgevingen van Loos besteden geen aandacht aan dat wat vanzelfsprekend is. Zij stelden zich niet uit. Hun werkelijke dimensie is die van een tijd die geleefd wordt in het *interieur*, een interieur dat weigert een begrip te bevredigen dat nagejaagd wordt dwars door de opaciteit van de uitwendige verschijningsvormen van de architectuur.⁵ Een dergelijke dubbelhartigheid eindigt in de onthulling van het bijzondere karakter van de ervaring die plaatsheeft in de interieurs van Loos, deze schuilplaatsen van een verborgen bewoningswijze. De architectonische taal construeert de begrenzingen waarbinnen zo'n ervaring in zijn afgezonderdheid mogelijk wordt. Bij Loos is de grens nooit een raakpunt of een overgang; noch kunnen zijn vormen begrepen worden als maskers, want zijn ontwerpen maken subtiele verschillen manifest, brengen scheidingen en verschillen in kaart, overdenken de moderne armoede door haar vleesloze realiteit bloot te leggen en tonen aan dat iedere geruuststellende mogelijkheid tot verzoening voorbij is omdat, zoals Karl Kraus zei, "leven en taal elkaar zullen bestrijden tot ze erin slagen elkaar in flarden te scheuren (;) en het eindresultaat is een ongearticuleerde wirwar, de ware stijl van ons tijdperk".⁶

Het thema van de verloochening duikt weer op bij Heinrich Tessenow. In zijn werk heeft de 'praktijk van de grens' implicaties die naar dwang rieken. Tessenow's architectuur tracht met analytische precisie de omvang van het domein van de ervaring te omschrijven. Uiteindelijk zijn de grenzen waarbinnen beweging toegestaan is eng, en in ieder geval rigide getrokken. De cognitieve ruimte van de architectuur wordt zo restrictief en vanuit wezenlijk nostalgisch oogpunt gedefinieerd. Tessenow's ontwerpen, die geïllustreerd worden door een tekentechniek die even licht en trillend is als onbuigzaam in het schetsen van de grenzen waarbinnen de transformaties van de vormen mogelijk zijn, laten op den duur een ontroostbare nostalgie zien naar een primitieve eenvoud, naar een oorspronkelijke zuiverheid, naar een wezenlijk *bewustzijn* van de wereld. Een dergelijke nostalgie lijkt te dienen om aan te tonen hoe de veelvoudigheid van de modernisering niets toe kan voegen aan de heldere perfectie en transparantie van de archetypische ervaringsvormen. Tessenow's ontwerpen vestigen bovendien een bruggehoofd om de vorm te scheiden van de evidentie van de betekenis. Het handhaven van deze verhouding en deze circulariteit van vorm en betekenis, wordt nagejaagd tot het punt waarop de architectuur nog slechts een betreuren is van vormen van een allang voorbij *vorig bestaan*.

Alleen bij Mies van der Rohe verliest de grens, die nu een onbuigzame voorwaarde voor het functioneren van de architectuur wordt, de tot nu toe beschreven dubbelzinnigheden in de voltooiing van de laatste etappe



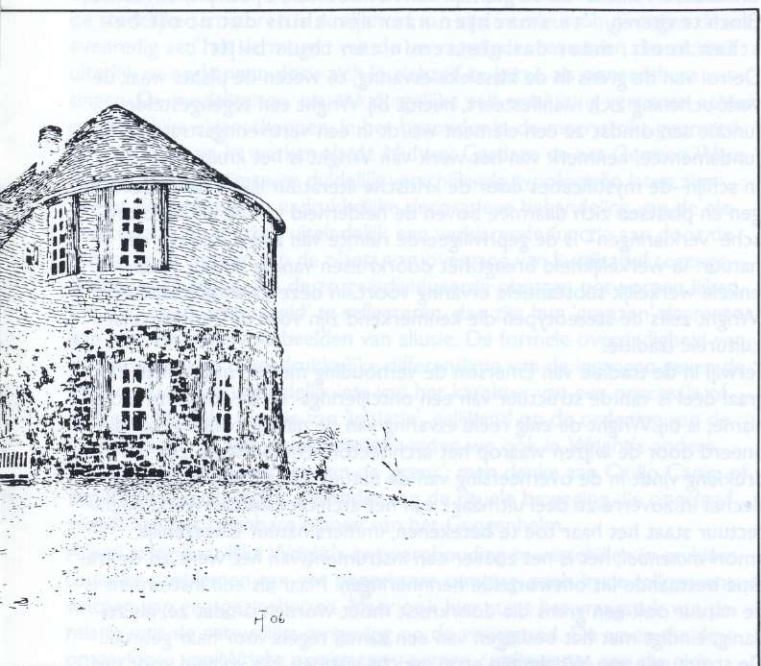
Heinrich Tessenow, ontwerp voor



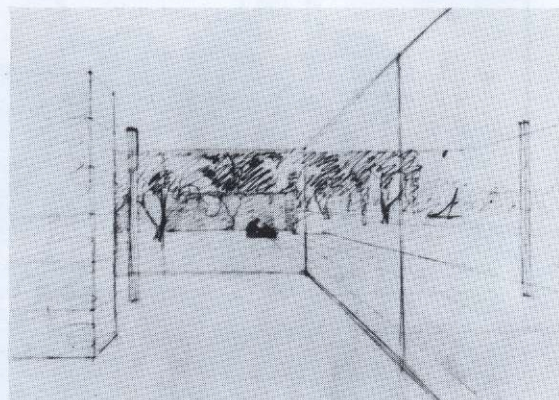


een eensgezinshuis (1924)

Heinrich Tessenow, ontwerp voor een huis in de Eifel (1906)



Ludwig Mies van der Rohe, huis Hubbe, Magdenburg (1935)

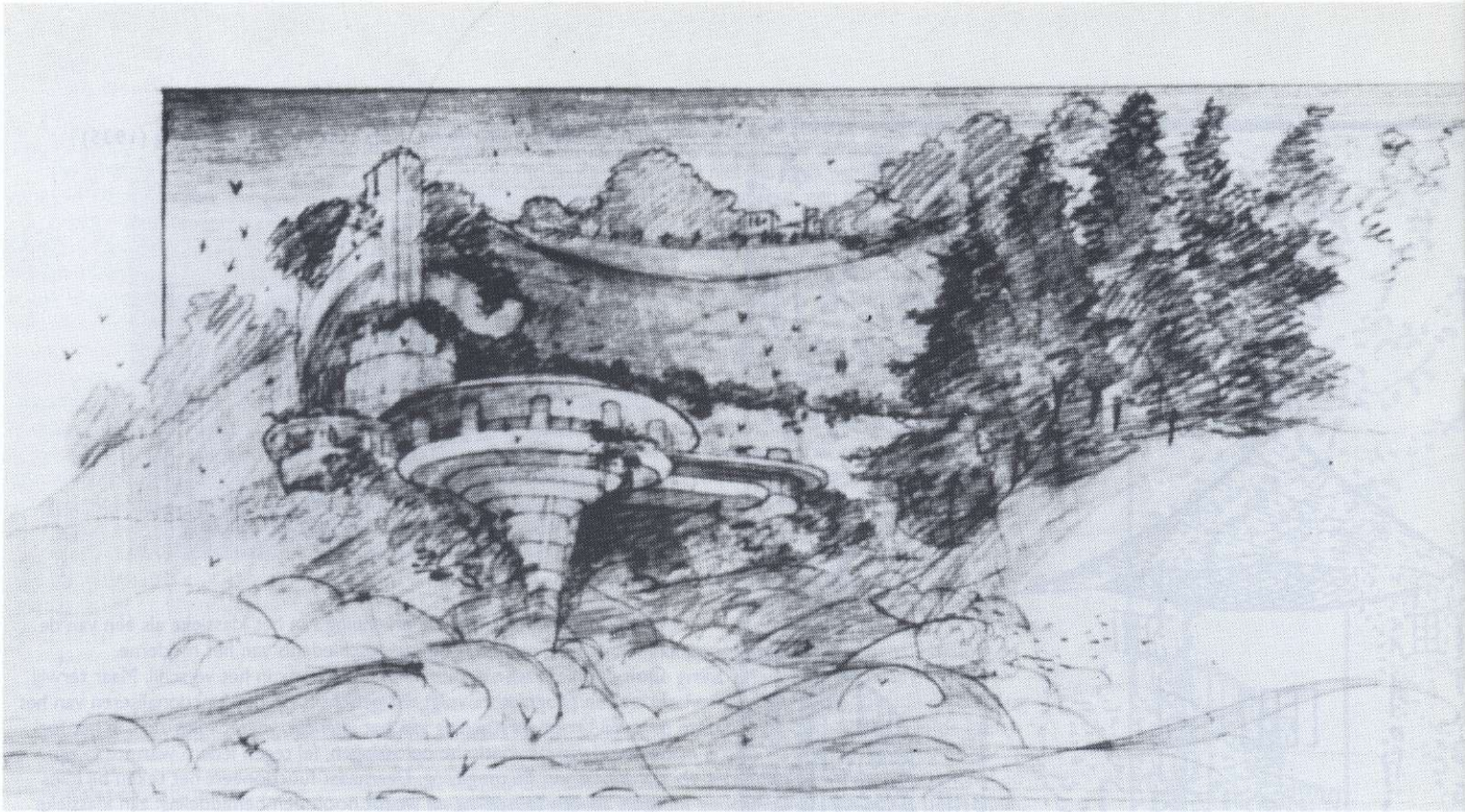


van de reis die leidt naar de erkenning van het klassieke als één van de fundamentele aspecten van de geschiedenis van het moderne. Ook de Miesiaanse ruimte vindt zijn matrix in het verschil. Maar terwijl Loos een programma volgt dat gericht is op het functionaliseren van het verschil ter ondersteuning van het *intérieur*, verzet Mies zich, in het formuleren van labyrintische oplossingen, fel tegen iedere warmte in zijn conceptie van de omgeving. Daarnaast functioneert het teken bij Mies nooit als een toespeling en wordt nooit een bemiddeling: zijn klassieke autonomie is radicaal. Zijn ontwerp verbindt niet maar communiceert eerder de koude taken van de assemblagewerkzaamheden in welke de moderniseringsstrategieën worden vertaald. Mies toont niet alleen de dubbelzinnigheid van zulke strategieën, maar ook die van het technische apparaat dat hen substantie verleent, zonder dat hij ingrijpt in het proces. Vandaar de grote glasvlakken: toonbeelden van transparantie maar tegelijkertijd ondoordringbare barrière's of zelfs spiegels bedoeld om beelden tegelijkertijd te vermenigvuldigen en af te stoten. Onbeweeglijk als een labyrint, wordt de Miesiaanse omgeving gearticuleerd door de aanduiding van zulke dubbelzinnigheden als de enig mogelijke vormen van ervaring. We worden er zo toe gebracht de omkeerbaarheid te erkennen van iedere waarde beloofd door de technische modernisering die het voorbije tijdperk van de ervaring van het bewonen tot een einde bracht. Het is de architectuur van Mies en niet de staalconstructies van het Bauhaus, die ons vertelt van het verschrompelen van de moderne ervaring, een proces dat grondig geanalyseerd is door Walter Benjamin.⁷ Als een schematisch klassieke architectuur, vindt het werk van Mies zijn uitdrukking in aforistische en diep raadselachtige configuraties; "de kunstenaar is de enige die van de oplossing een raadsel weet te maken", verkondigde Kraus. Iedere akte van vertrouwen ten opzichte van de implicaties van de modernisering, waaraan Mies zich schijnt over te geven, blijkt in feite niets anders te zijn dan een stap verder in de oneindige analyse van de wezenlijke dubbelzinnigheid van ieder aspect van de vormen in een tijdperk van technologische suprematie. Maar de moderne architectuur, en in het bijzonder die experimenten die met stylistische eenheden de culturele druk 'bewegingen' te vormen versterken, biedt geen alternatieven voor de zojuist besproken problemen waarin men de zorg om een klassieke precisie en een wil tot verlooche-ning vindt die elkaar wederzijds overlappen en impliceren; een verlooche-ning die zijn meest radicale uitdrukking vindt in Mies en zijn meest nostalgische stem in Tessenow. Het enige antwoord dat zij ons geven, blijkt uiteindelijk een pijnlijk zwerven te zijn, een vlucht voor een lot dat niettemin bekrachtigt dat de architectonische ervaring zijn leven slijt in een Krausi-aanse overbodigheid.

5. Vgl. Massimo Cacciari, *Walter Rathenau e il suo ambiente* (Bari, 1979).

6. Vgl. Massimo Cacciari, 'Loos-Wien', *Oikos*, 1975; ned. vert.: *Oikos*, van Loos tot Wittgenstein, Nijmegen, 1982.

7. Vgl. Karl Klaus, *detti e contraddetti* (Milan, 1972).



8. Vgl. Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut* en de notities van G. Agamben in *Infanzia e storia* (Turijn, 1978).

9. Vgl. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954.

Tegen een dergelijk lot biedt het werk van Frank Lloyd Wright, in zijn gebruik van hoogst originele technieken, een sterke en zeer specifieke weerstand. Zijn werk was even instrumenteel in het ontleden van het lichaam van het modernistische project, als elk ander voorbeeld dat we tot dusverre nagegaan hebben.

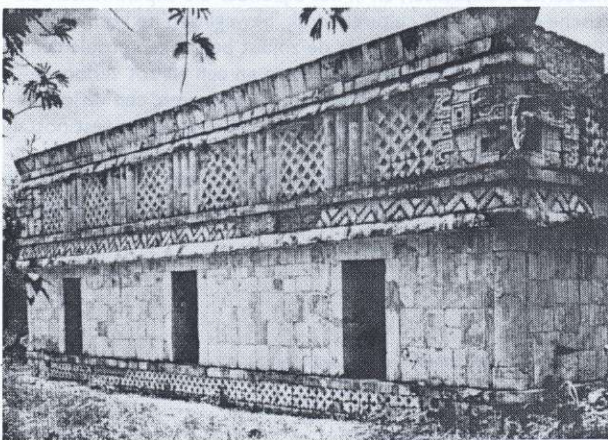
Als het klassieke de verhouding van de omgeving tot de grenzen van het mogelijke toont en zo de ervaringsleegte isoleert die de moderne wijze om een huis te vinden karakteriseert,⁸ dan maakt het project van Wright zich los van de mystieke implicaties van een dergelijke verloochening. Tegelijkertijd echter bevestigt het opnieuw, in religieuze termen, het nostalgische element. De klassieke houding slaagt er niet in dit element te schrappen uit de reeks motivaties die de contemporaine architectuur inspireren. De architectuur van Wright is gericht op het opnieuw aanbrengen van en fundering voor de architectuur, door een herleving van de evocatieve volheid van de praktijk van het bouwen; zij schijnt, om Ernst Bloch te citeren, "te smachten naar een thuis dat nooit bestaat heeft, maar dat niettemin een thuis blijft".

De rol van de grens in de klassieke ervaring, te weten de plaats waar de verloochening zich manifesteert, neemt bij Wright een tegengestelde functie aan omdat ze een element wordt in een veroveringsstrategie. Een fundamenteel kenmerk van het werk van Wright is het kruisen.

In schijn -de mystificaties door de kritische literatuur lijken dit te bevestigen en plaatsen zich daarmee boven de helderheid van de architectonische 'verklaringen'- is de geprivilegeerde ruimte van zon'n praktijk de natuur. In werkelijkheid brengt het doorkruisen van de natuur geen enkele werkelijk substantiële ervaring voort. In deze kwestie banaliseert Wright zelfs de stereotypen die kenmerkend zijn voor de Amerikaanse culturele traditie.

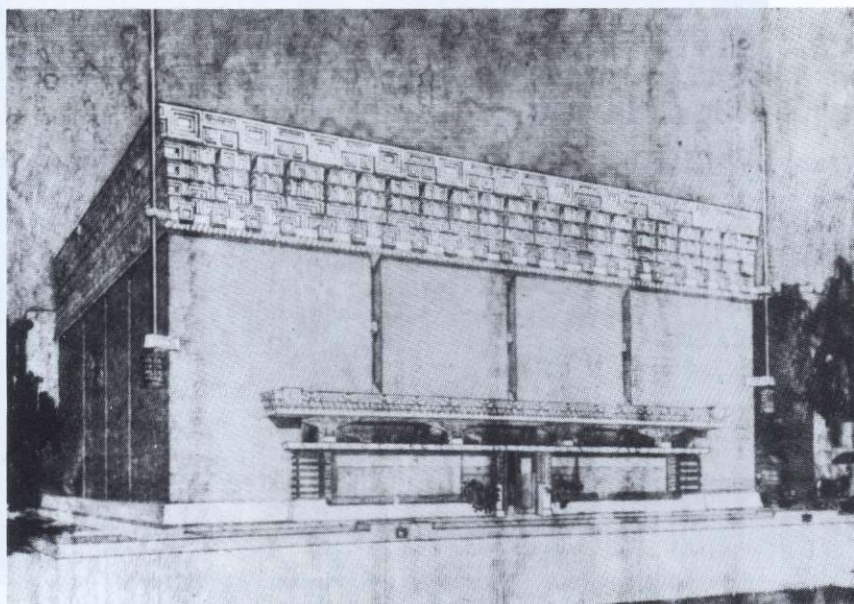
Terwijl in de traditie van Emerson de verhouding met de natuur een integraal deel is van de structuur van een ontcijferings- en bewustzijnsmechanisme, is bij Wright de enig reële ervaring van de natuur totaal geconditioneerd door de wijzen waarop het architectonische ontwerp zijn uitdrukking vindt in de overheersing van de natuur. De natuur 'spreekt' slechts in zoverre ze deel uitmaakt van het architectonische werk. Architectuur staat het haar toe te betekenen, immers natuur is wezenlijk amorf materiaal; het is net zozeer een instrument van het werk als de traditie bestaande uit ontwortelde herinneringen. Maar als een instrument is de natuur ook een grens die doorkruist moet worden omdat ze, als zodanig, eindigt met het bedingen van een aantal regels voor haar gebruik. De structuren van Wright zijn erop gericht vormen van volheid voor het

Tempel, Chichen Itza, Yucatan



Frank Lloyd Wright, Morris House, San Francisco (1953)

Frank Lloyd Wright, A.D. German Warehouse, Richland Centre



wonen nieuw leven in te blazen, van ieder huis een bijzondere plaats te maken die als zodanig niet in zijn configuratie herhaald kan worden, hoewel elk van hen geïnspireerd is door eenzelfde ritueel dat juist bestaat in het (door)kruisen van de natuur, in haar verovering. Als een instrument van het werk verruimt de natuur de connotatieve mogelijkheden van de architectuur die, door de onverschilligheid van de natuur geweld aan te doen, de fundamentele taak volbrengen de architectonische ruimte als een omschreven ruimte te isoleren en te onderscheiden.

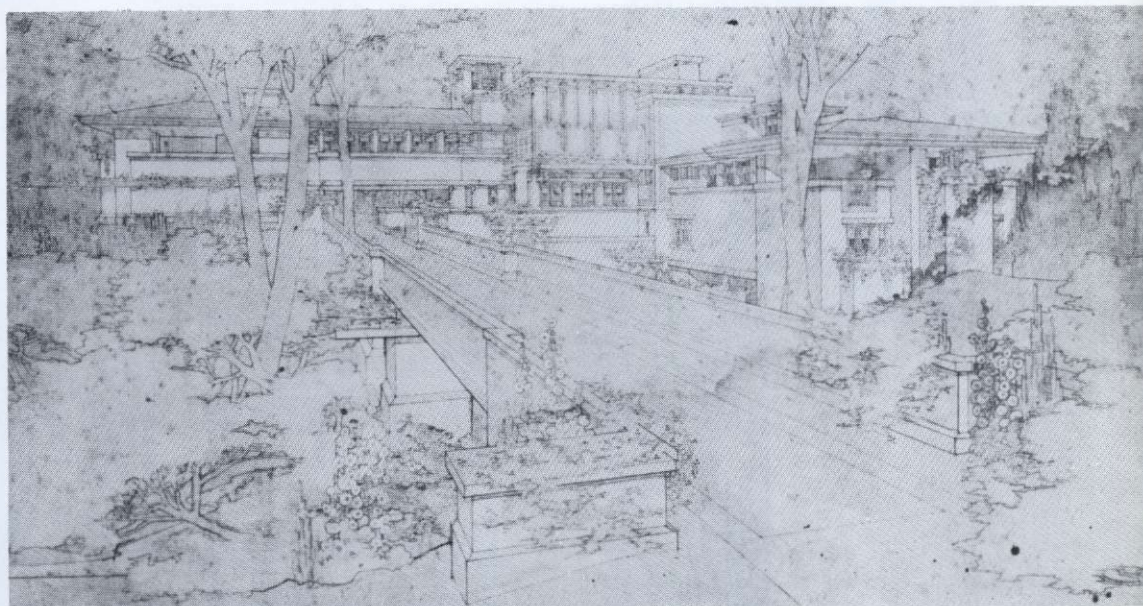
Aanvankelijk verschijnt de natuur in het werk van Wright als een fundamentele begrenzing, omdat ze het bereik van ruimtes die bestemd zijn om een louter continuüm van plaatsen te worden, scheidt van de wereld van het artificiële, van het equivalent van een gedwongen collectief leven, en tenslotte van de stad. De ingrepen van Wright in de stad zijn gericht op het exalteren van het abstraherende vermogen van de architectuur: in de stedelijke structuren is de rijkheid van zijn interieur-omgevingen direct evenredig aan het vermogen van de vervaardigde materialen om zichzelf uiterlijk te ontkennen door zich in zichzelf te keren als onneembare vestingen. De modaliteiten van een dergelijke zelf-omsluiting vertonen echter opmerkelijke eigenschappen, in het bijzonder in de meer strikt geometrische structuren. In werken als de Midway Gardens en het German Ware House -werken die twee duidelijk verschillende typologieën laten zien- neemt de verfijnde en nadrukkelijke decoratieve behandeling van de elementen van de omtrek uiteindelijk een verklarende functie aan door de aandacht te vestigen op de plaats van overgang van kwalitatief tegengestelde omgevingen. Als de zo geïndividueerde plaatsen ontworpen lijken om hun eigen 'andersheid' te reflecteren, dan zijn hun 'grenzen' daarentegen juist evenveel voorbeelden van allusie. De formele overdadigheid van de omsluiting en de nadrukkelijke differentiatie van de ingangen geven de Midway Gardens uiteindelijk iets van het karakter van een processie of zelfs een feitelijke functie van 'initiatie', gelijkend op de ordening van de gangen binnen. Deze karakteristiek vinden we ook in Wright's andere, complexere formuleringen van de 'grens'; men denke aan Otillo Camp of aan Talisien, maar in het bijzonder aan de rituele beweging die opgelegd wordt aan het openbare binnen van het Guggenheim.

Alleen schijnbaar lijkt Wright's ontwerphouding te verschillen in architectonische problemen van een beperktere omvang, zoals in de talloze ontwerpen van eensgezinshuizen. Maar ook hier staat het vraagstuk van de relatie met de natuurlijke omgeving op de voorgrond. De assen die de omgevingen van Wright organiseren, nemen configuraties aan die zich

compliceren tot ze opgelost worden in de open symboliek van geometrische figuren die meegevoerd worden in voortdurend variërende vervormingen. Wright's werk sluit af met een nadruk op het thema van de cirkel en de spiraal. De assen schijnen de vormen van wonen te willen bevrijden en onder te willen brengen in een nieuwe orde waarin het kunstmatige en het natuurlijke elkaar overlappen en daarbij hun onderscheidenheid verliezen. Het zo geponeerde broederschap tussen natuur en architectuur blijkt echter fictief te zijn: georganiseerd als integraal onderdeel van omgevingen die niet kunnen worden herhaald, wordt de natuur een kunstmatige aanwezigheid, een *structuur* in letterlijke zin. Ieder van de huizen van Wright beproeft deze werkwijze op een duidelijk verschillende manier; dit omdat ieder gebouw de schijn ophoudt één plaats te zijn. Ieder huis is een hoogst persoonlijk 'thuis' waar het religieuze ritueel van de omgeving gelijkelijk herhaald wordt ondanks het veranderen van de subjectieve vormen in welke het geïnterpreteerd wordt. De architectuur ontruikt zo de plaats van het wonen aan de natuur en onthult daarbij dat haar oneindige rijkheid veroverd kan worden zodra de rite die de architectuur zelf celebreert, gerespecteerd wordt. Iedere gestructureerde omgeving verwerft het leven als een rituele ruimte; maar om een dergelijke staat te bereiken moet het volledig *beschermd* worden. Dit verklaart Wright's definitieve keuze: zijn laatste toevluchtsoord wordt feitelijk de woestijn. In de woestijn blijkt de kracht die de natuur bewaart, het vermogen om onaantastbare toevluchtsoorden te vormen, de hoogste uitdaging te zijn aan het (door)kruisen door de ervaring en tegelijkertijd een laatste beproeving van het vermogen van de architectuur om de ongestuurdheid van de wereld tegenover het leven te overwinnen.

Zo'n strategie vindt tenslotte haar uitdrukking in een ritualistische houding die een onirische representatie vindt in Broadacre City en een 'perverse' toepassing in het Guggenheim. Zoals we reeds hebben opgemerkt zijn het in het werk van Wright vaak de elementen van de omsluiting die de aanwezigheid van zo'n houding onthullen. Zozeer dat in bepaalde gevallen, bijvoorbeeld in de Midway Gardens, de oplossingen die gebruikt zijn om de begrenzingen van de architectonische ingrepen mede te delen, betekenissen schijnen aan te nemen gelijkend op die aan Hindoe-bouwwerken worden toegeschreven; bijv. in het bouwen van de tempels waar "de rand van de omsluitende muur de omkering van de populariteiten van tegendelen markeert", waar kunst en chaos naast elkaar bestaan om elkaar te overlappen en zich tegelijkertijd van elkaar te scheiden.⁹ Het geometrische systeem van de *mandala* markeert het pad terug naar het

Frank Lloyd Wright,
M. Booth House, Glencoe



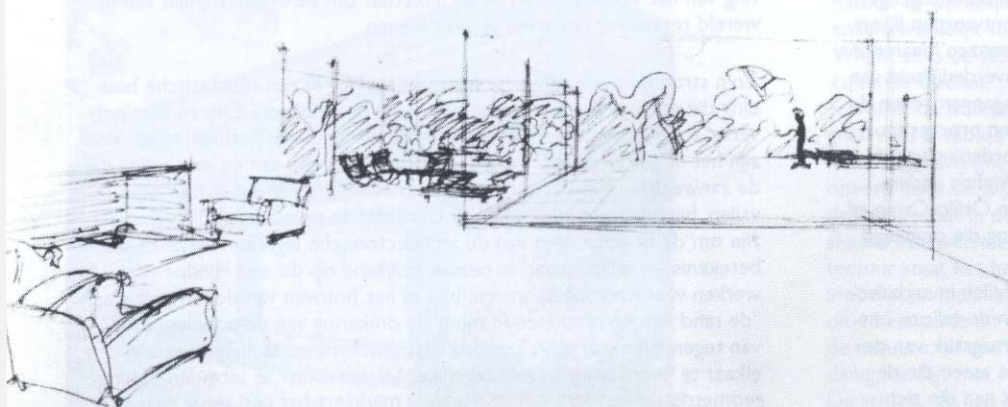
godelijke en traceert de vorm van het gewijde oppervlak dat bewaart en samenvoegt en zo het centrum beschermt waar de vereniging van aarde en hemel een eigen plaats vindt; immers, *mandala* is net als *yantra* (verbond) de kunst die het verheven beginsel bekrachtigt.¹⁰ Op dezelfde manier zijn bij Wright omschrijven en (door)kruisen -de omtrek en de assen van het huis- handelingen van een ritueel dat bedoeld is om het verschil te verzoenen en een bestaan in de wereld te herstellen dat de vrucht is van een volle en vreedzame ervaring.

Als bij Mies de grens het signaal is van een break-down tegenover de veelvoudigheid van de zich ontvouwende circulariteit van de ervaring, dan is bij Wright daarentegen de grens de individualiteit van die ruimte waar verschillen zich uniform rangschikken om zich aan te bieden aan de ervaring die, -eenmaal geritualiseerd- ernaar neigt een activiteit van religieuze pacificatie te worden.

Terwijl het 'moderne klassicisme' tot het einde toe getuigt van alle hoop op het herontdekken van het thuis voor de contemporaine zwerver, zoekt Wright naar een thuis voor al het wonen, in vormen die, bewogen door trouw, tot voorbij de tijd reiken. Zo bewijst Wright opnieuw dat de constitutionele verschillen binnen het *modernistische project* zo verstrekkend zijn dat de hoop alleen al om hen terug te brengen tot een of andere vorm van geunificeerde praktijk, de onpeilbare veelvoudigheid van onze *mogelijke ruimte* alleen nog maar ongrijpbaarder kan maken.

Vertaling: **Frans Sturkenboom & Erik Terlouw**

Ludwig Mies van der Rohe,
Gericke huis, Wannsee, Berlin (1930)



10. Vgl. Mircea Eliade, *Het heilige en het Profane*, Meulenhof 1976, en Stella Kramrisch, *The Hindu Temple* (Calcutta, 1946).

11. Vgl. Kramrisch, *The Hindu Temple*, en G. Tucci, *theoria e pratica del Mandala* (Rome, 1969).