

# l'architecture d'aujourd'hui

LE FUTUR DU CLASSIQUE



PRINTED IN  
FRANCE

M 02576 - 343 - F: 25,00 € - RD



jean michel place



Wilfried Kühn

## Mies à Bad Karlshafen

### La présence réflexive du classique

Plusieurs idées que Mies van der Rohe a développées sans pouvoir les poursuivre jusqu'au stade du chantier se sont avérées particulièrement fertiles pour sa postérité. Visite des multiples ramifications d'un arbre généalogique...

La Chicago Tribune Tower a été conçue par Adolf Loos en 1922. Bien que le projet présenté à un concours n'ait jamais été réalisé, l'édifice passe aujourd'hui pour un grand classique. Un terme qui ne s'applique guère aux projets déposés par Ludwig Hilberseimer ou Max Taut et encore moins au bâtiment réellement construit par Hood & Howells. Nonobstant la décision du jury et celle des maîtres d'ouvrage, le projet de Loos est devenu un emblème durable. Ayant acquis valeur de programme, il s'est même affranchi de son auteur : "La grande colonne grecque de style dorique sera construite. Si ce n'est à Chicago, ce sera dans une autre ville.

*Si ce n'est pour le Chicago Tribune, ce sera pour quelqu'un d'autre. Si ce n'est par moi, ce sera par un autre architecte<sup>1</sup>.*"

Élevée au rang de classique, la Chicago Tribune Tower appartient à un paysage mental qui existe hors de tout lien avec une époque ou un lieu définis. Érigée sans avoir été construite, la tour est toujours présente. Son absence d'histoire trahit ses origines modernes. Sa forme reflète celle d'autres classiques<sup>2</sup>. Pour Loos, la colonne est certes un motif traditionnel, mais ce n'est pas le sujet historique qui l'intéresse, à savoir la colonne Trajane. À la place d'une colonne romaine, Loos utilise une forme de colonne grecque et

#### MIES IN BAD KARLSHAFEN THE REFLEXIVE PRESENCE OF THE CLASSIC

Several ideas that Mies van der Rohe was never able to get onto a work site have proven to be particularly fertile for his descendants. A look at the ramifications of a family tree...

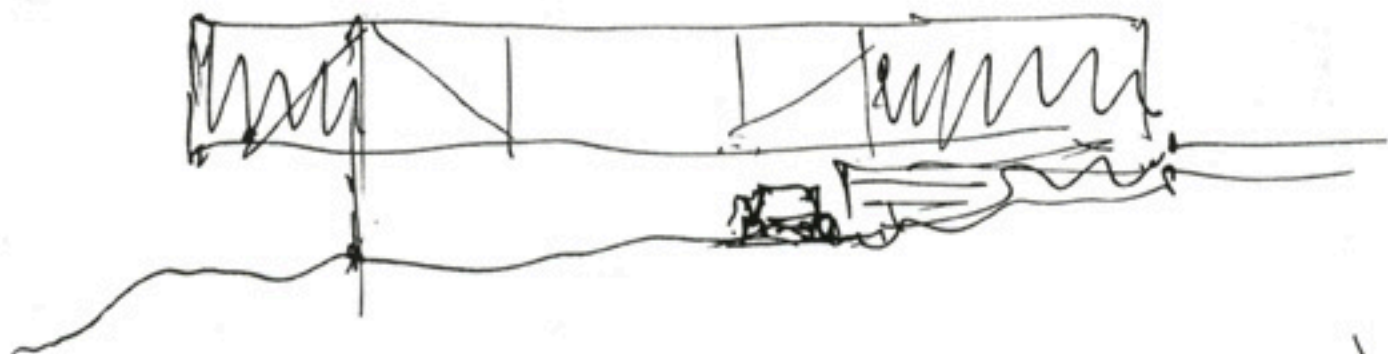
In 1922 Adolf Loos designed his vision of the Chicago Tribune Tower. Submitted to the competition, his project was unsuccessful, in spite of which it is considered a classic today. The term was hardly applied to submissions made by Ludwig Hilberseimer or Max Taut

and even less to the scheme that was actually built, by Hood & Howells. Regardless of the decision taken by jury and clients, the project by Loos has become an enduring icon. What is more, it has assumed the status of a programme, and has even become detached from its designer. Loos himself wrote: *The huge Greek column in the Doric style will be built. If not in Chicago, then in some other city. If not for the Chicago Tribune, then for someone else. If not by me, then by some other architect<sup>1</sup>.*

Elevated to the status of a classic, the Chicago Tribune Tower is part of a mental landscape that exists outside of time and place. Designed but never built, it is nonetheless present. Its lack of history betrays its



1. La Chicago Tribune Tower, esquisse, Adolf Loos, 1922.



2. Projet de maison en verre projetée sur une colline s'inscrivant en porte-à-faux sur la pente du terrain (1934) in *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 79, sept. 1958, MoMA, New York

montre par là que son propos, c'est le choix, l'appropriation et la judicieuse remise en contexte du motif classique par le créateur moderne. "Cette pensée, dit Loos, sommeillait sous forme d'une idée; elle commence désormais à se concrétiser..."<sup>37</sup>

Le paysage mental que dessinent les modèles est en fait une lignée à partir de laquelle certains éléments sont réinterprétés et remis en contexte pour aboutir à de nouvelles conceptions. Vers 1950, Philip Johnson conçoit sa maison de verre à New Canaan. Dans un texte paru simultanément, il explique que son projet est une ré-

flexion sur la synthèse de modèles hétérogènes<sup>38</sup>. Loin de toute posture didactique, il ne présente pas ses références dans un ordre délibérément logique, mais tente, par une auto-analyse rétrospective, de découvrir ce qui est en lui-même et dans son projet. La relation entre les modèles et le projet ne se place pas sur le plan de la forme ou du contenu. Les modèles jouent plutôt le rôle de sujets générateurs, nommément désignés par Johnson dans une genèse qu'il dévoile ouvertement<sup>39</sup>.

L'œuvre classique n'existe pas en soi, mais seulement sous forme d'une appropriation

active. Par là même, elle marque la différence qui s'établit entre la naissance historique d'une création et son actualisation. Soumise à une perception productive, la forme traditionnelle est reçue comme expérience esthétique du temps présent. Le modèle est activé par la pratique esthétique d'un individu et se manifeste dans l'appropriation et la transformation artistiques. Sa fonction toutefois ne se laisse pas réduire à des références, ni du point de vue de la forme, ni de celui du contenu. C'est seulement par l'usage que la forme nouvellement bâtie acquiert aussi une nouvelle signification. L'œuvre classique n'est pas un objet; c'est un rapport concrètement subjectif.

modern origins. Its form reflects that of other classics<sup>2</sup>. For Loos, the column was a traditional motif, but it was not the historic subject that he was interested in, that is to say Trajan's column. Instead of a Roman column, Loos used the form of a Greek column and in doing so showed that his intention lay in the choice, the appropriation and the judicious replacement in context of the classic motif by a modern creator. "This thought, said Loos, had lain as an idea, it now began to take form..."<sup>37</sup>

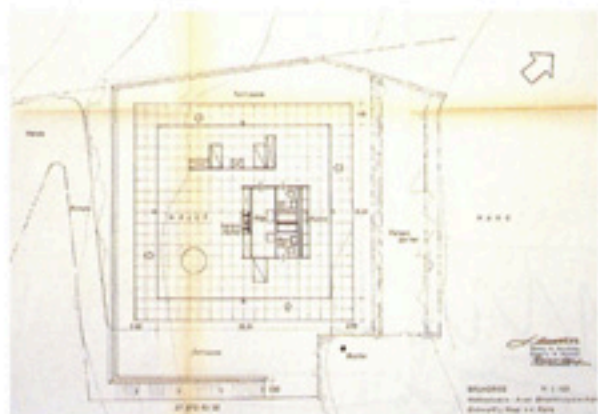
The mental landscape drawn by such models is in fact a genealogy from which certain elements are reinter-

preted and replaced in context to produce new designs. A little before 1950, Philip Johnson designed his Glass House in New Canaan. In a text that he published at the time, he explained that his project was an attempt at a synthesis of heterogeneous models<sup>38</sup>. Far from assuming a didactic stance, he did not present his references in a deliberately logical order, but attempted, by retrospective self analysis, to disclose what lay in his own mind and in his project. The relationship between the models and the project did not take place on the level of form or content. It is the models that play the role of generating subjects, designated as such by Johnson in a genesis that he openly admitted<sup>39</sup>.

The classic work does not exist by itself, but only in the form of an active appropriation. As such it marks the difference that is established between the historic birth of a creation and its actualization. Subjected to productive perception, the traditional form is conveyed as an aesthetic experience in the present. The model is made active by the aesthetic practise of an individual and manifests itself by means of artistic appropriation and transformation. But its function does not allow itself to be reduced to references, from the viewpoint of either form or content. Only by use does the newly built form acquire a new meaning. The classic work is not an object; it is a distinct subjective relationship.



## Maison Fifty-by-Fifty



3



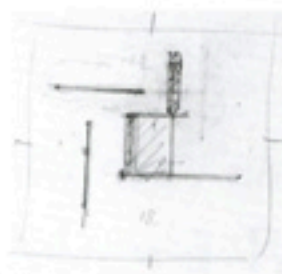
4

## Maison Fifty-by-Fifty

En 1978, les services municipaux de la construction d'une petite ville de Rhénanie du Nord-Westphalie reçoivent une demande de permis de construire pour un immeuble d'habitation à ériger sur un terrain rocaillieux situé à Bad Karlshafen (Hesse). Le terrain est en pente, avec vue sur la rivière Weser. Le bâtiment est une structure d'acier d'un étage élevé sur un socle en béton et en pierre naturelle, avec un toit plat et un chauffage intégré dans le sol de travertin. L'auteur du croquis, selon le dossier, est Mies van der Rohe, décédé en 1969 à Chicago. La demande est signée Stefan Wewerka, chargé du projet. "Mies a laissé des esquisses d'une précision fantastique. Pour-

## Fifty-by-Fifty House

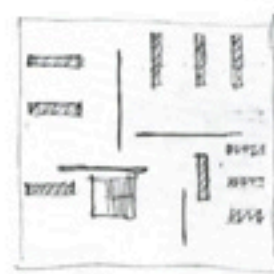
In 1978 the municipal building department of a small Rhineland town in North Westphalia receives an application for a building permit concerning a dwelling to be built on a rocky piece of land at Bad Karlshafen. The site is located on a slope overlooking the river Weser. The building is a single-storey steel structure set on a base of concrete and natural stone, with a flat roof and a heating unit integrated to a travertine floor. According to the application dossier, the author of the project sketch is Mies van der Rohe, who had died in Chicago in 1969. The application is made by Stefan Wewerka, who is in charge of the project. 'Mies left



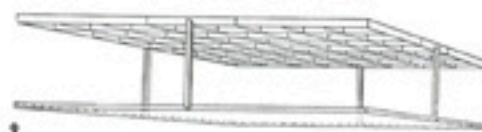
5



6



7



9



8

quoi ne pas les construire aujourd'hui?" L'un des projets ici mis en œuvre est la maquette de la maison Fifty-by-Fifty de Mies, qui date de 1951. Le soubassement carré de la maison est recouvert d'un toit également carré. La structure porteuse se compose de quatre piliers extérieurs en acier. Du point de vue du travail sur l'espace comme sur le plan de la technique, la maison Fifty-by-Fifty est un projet modèle, comparable aux études abstraites de maison-cour (*hofhaus*) que Mies a faites dans les années trente et aux dessins tout aussi abstraits de bâtiments en verre et en béton datant des années vingt. Mies continue de développer le principe de la maison Fifty-by-Fifty – toit à pans croisés et piliers extérieurs –, il réalise plusieurs va-

sketches of fantastic precision. Why not build them today?', said Wewerka. One of the projects used in this case is the model of the Fifty-by-Fifty House designed by Mies in 1951. The square base of the house is matched by an equally square roof. The bearing structure is composed of four external steel posts. From the viewpoint of spatial design as much as from that of technique, the Fifty-by-Fifty House is a model project, comparable to the abstract studies for the court-houses that Mies did in the 30s, and to the just as abstract drawings of his glass-and-concrete buildings from the 20s. Mies continued to develop the principle of the Fifty-by-Fifty House (the structural grid of the roof supported by

3. Demande de permis de construire pour une maison à Bad Karlshafen, plan, Stefan Wewerka, R. Mertens, 1978.
4. Plan de la maison Fifty-by-Fifty, Mies van der Rohe, 1951.
5. Esquisse du plan de la maison Fifty-by-Fifty, Mies van der Rohe, 1951.
6. Plan de l'exposition Mies van der Rohe au MoMA (1947).
7. Bâtiment Bacardi à Santiago de Cuba, esquisse du plan, Mies van der Rohe, 1957.
8. Photomontage de la maquette de la maison Fifty-by-Fifty, Mies van der Rohe, 1951.
9. Vue axonométrique du principe structural de la maison Fifty-by-Fifty, Mies, 1951.

riantes du plan et différents collages, mais ne construit finalement aucune maison d'habitation. Il n'appliquera le principe que peu avant sa mort, avec la Nationalgalerie de Berlin.

## Farnsworth House

Outre l'auteur de l'esquisse, Mies, et le chef du projet, Stefan Wewerka, le maître d'ouvrage Axel Bruchhäuser veut lui aussi avoir son mot à dire. Dans une lettre à la société de construction en acier, ce dernier écrit : "Je me permets de vous adresser en annexe la traduction provisoire du texte en petits caractères joint aux illustrations de l'ouvrage sur la Farnsworth House que je vous ai remis lors de notre dernier entretien, ainsi que

external posts) producing several variants of the plan and different collages, but the dwelling was never built. Not long before his death, however, he did apply the principle, in the Nationalgalerie in Berlin.

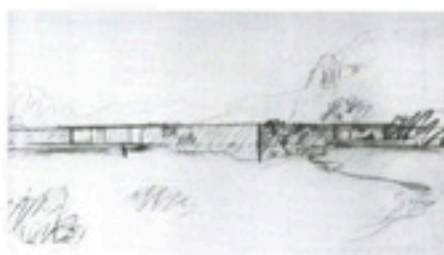
## Farnsworth House

Apart from Mies, who drew the sketch, and Stefan Wewerka, the project head, the client Axel Bruchhäuser also has something to say. In a letter to the steel constructions firm, he writes: I am sending you in annex a tentative translation of the text in small characters that accompanies the illustrations of the book on the Farnsworth House that I gave you during our last talk, as well as indi-



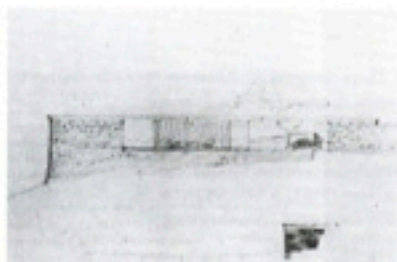


10



12

## Maison dans les Alpes



13



11

10. Maison à Bad Karlshafen, esquisse d'élévation, Stefan Wewerka, 1978.
11. Maison à Bad Karlshafen, élévation sud, Stefan Wewerka, 1978.
12. Esquisse pour une maison dans les Alpes, Mies van der Rohe, 1934.
13. Esquisse de l'élévation latérale, maison dans les Alpes, Mies van der Rohe, 1934.
14. Maison Leonhardt, Long Island, Philip Johnson, 1956.
15. Esquisse de Stefan Wewerka avec, au-dessus, une esquisse de Mies van der Rohe, 1934.



14



15

les indications métriques. Vous y retrouverez, sous forme succincte, la description de l'idée directrice et de la structure de la Farnsworth House, et les dimensions principales. [...] Du fait que nous n'avons pas l'intention de choisir une couverture visible à trame d'acier, mais la structure suspendue et enduite, nous pouvons nous appuyer sur tous les détails de construction et de proportions de la Farnsworth House, y compris pour les équipements et la réalisation technique<sup>7</sup>.

### La maison dans les montagnes

La demande de permis de construire s'accompagne d'une série de dessins de la main de Stefan Wewerka montrant la maison en question accrochée à la pente, très nette-

ment exposée puisqu'elle se dresse sur un promontoire artificiel, constitué de pierres naturelles maçonnées ou simplement empilées et reposant sur une structure porteuse non apparente en béton armé. Est-ce la réminiscence d'un croquis rudimentaire de Mies pour une maison dans les Alpes? Wewerka note chez Mies van der Rohe : "Une capacité et un instinct exceptionnels pour adapter une construction à un paysage particulier, merveilleusement bien démontrée dans ce dessin<sup>8</sup>."

Le dessin auquel Wewerka fait référence était l'une des pièces principales de la rétrospective de Philip Johnson en 1947 au MoMA et Wewerka le reproduit dans un de ses propres catalogues sur un projet d'ar-

chitecture en terre. On y trouve une autre esquisse de Mies datant de 1934, à laquelle Johnson donnait davantage de notoriété lorsqu'il la construira grandeur nature à Long Island en 1956 : une maison de verre accrochée à une pente.

La "maison-Fifty-by-Fifty-Farnsworth-dans-les-montagnes-sur-la-Weser" associe pavillon et surplomb rocheux, toit lisse et toit à pans croisés. Ce ne sont pas des solutions imaginées par Mies. Le travail sur les modèles miesiens fait naître un nouveau projet. À Bad Karlshafen, les fondations sont déjà en place lorsqu'arrive le refus du permis de construire. Le projet semble voué à l'échec et le maître d'ouvrage emménage dans une pe-

ditions for measurements. You will also find, in succinct form, a description of the general idea and structure of the Farnsworth House, and the main dimensions. [...] Since it is not my intention to have a visible steel roof, but a suspended covered structure, we can go on all the construction details and proportions of the Farnsworth House, including those for the fitting out and technical parts<sup>7</sup>.

### The mountain house

The application for the building permit is accompanied by a series of drawings done by Stefan Wewerka showing the house in question hanging on the slope, clearly exposed because it stands on an artificial promon-

tory made of natural stone either laid or simply stacked and resting on a non-visible bearing structure in concrete. Was this a reminiscence of a rough sketch that Mies did for a mountain house? Wewerka notes Mies' exceptional ability and instinct to fit a building into a particular landscape is wonderfully demonstrated in this drawing<sup>8</sup>.

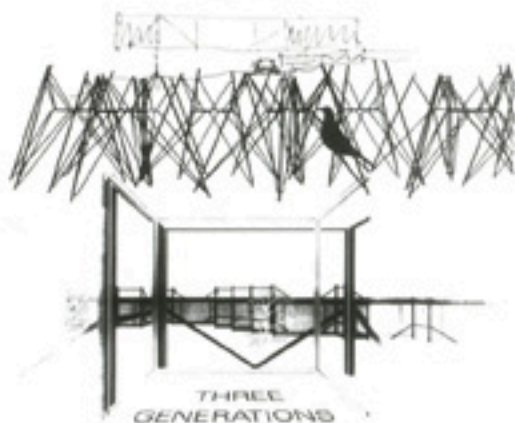
The drawing Wewerka refers to was one of the main pieces exhibited by Philip Johnson at the MOMA retrospective in 1947, and Wewerka reproduces it in one of his own catalogues concerning an earth architecture project. There was also another sketch by Mies dating from 1934, which earned even more

acclaim when Johnson built it at real scale on Long Island in 1956: a glass house hanging on a slope.

The 'Fifty-by-Fifty-Farnsworth-Mountain-House-on-the-Weser' associated pavilion and rocky overhang, flat roof and roof with crossed slopes. These are not solutions imagined by Mies. The work on the master's models had generated a new project. At Bad Karlshafen, the foundations were already in place when the building permit is refused. The project appeared to be doomed and the owner Axel Bruchhäuser falls back on an old wooden-structure house with a saddleback roof already standing on the huge property. Later, by the good offices of



## Trois générations



14



International Museum, Philip Johnson, December 1948.  
 Museum für Kunst und Gewerbe, Leipzig, October 1950.  
 Museum für Kunst und Gewerbe, Leipzig, October 1950.  
 Philip Johnson, Museum für Kunst und Gewerbe, Leipzig, October 1950.



17

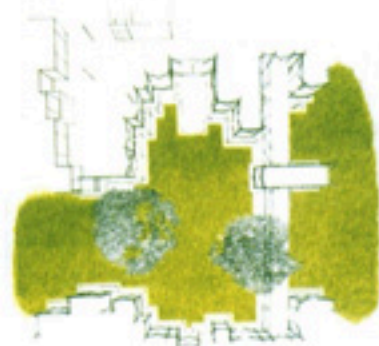
16. Diagramme *Three Generations*, Alison et Peter Smithson. Il s'agit d'un collage de trois dessins. En haut : l'esquisse de Mies pour une maison de verre sur une pente; au milieu : *A line of Trees... A steel Structure* (parties basses des chaises en acier des Eames) et, en bas, le projet *Lucas Headquarters* des Smithson.

17. Page du livre *The 1930's*, Alison et Peter Smithson, 1965, p. 66. On retrouve en bas de la page l'esquisse de Mies.



18

## Espace intermédiaire



19

18. *Axel's Porch*, Hexenhaus, Bad Karlshafen, A. & P. Smithson, 1966.

19. *Lucas Headquarters*, perspective à vol d'oiseau, A. & P. Smithson, 1973.

tite maison ancienne à colombages et avec un toit en bâtière qui se trouvait déjà sur le vaste terrain. Plus tard, par l'intermédiaire de Wewerka, le maître d'ouvrage, Axel Bruchhäuser, fait la connaissance d'Alison et de Peter Smithson qui, dès cette époque, entretiennent avec l'œuvre de Mies une relation très complexe. Celle-ci se traduit non seulement dans leurs constructions, mais aussi dans des publications, des conférences et diverses tentatives d'établir les généalogies de la modernité.

## Trois générations

De manière analogue à l'imbrication des trois générations du "Rinascimento" – Brunelleschi, Alberti et Di Giorgio –, les Smith-

son se voient eux-mêmes comme les petits-enfants de Mies : "Nous pouvons constater un changement similaire dans les trois générations de la modernité, par exemple pour l'élément porteur en diagonale. Il entre tardivement dans le langage architectural de la première génération, avec une esquisse de Mies pour une maison de verre sur un terrain en pente, qui date de 1934 et qui est publié dans le livre édité par Philip Johnson en 1947 (l'esquisse nous accompagne depuis 1949, date à laquelle nous avons acheté le livre de Johnson). Le thème de l'élément porteur en diagonale est ensuite redéployé dans les études de Myron Goldsmith (qui a été l'assistant de Mies pour la Farnsworth House) et trouve son application dans les

projets conçus par l'agence SOM à Chicago (dont Goldsmith est un des partenaires) la version plus éclatante étant la tour John Hancock\*. Vers la fin des années soixante, dans nos propres réalisations architecturales, l'élément porteur en diagonale a été transformé, par un élément de construction, en une grille. Il a pris une importance tout à fait nouvelle fondée sur la profondeur créée par la superposition de couches, sur le sentiment de protection et utilisant l'impression de sphère privée et d'imagination que génère l'ossature grillagée\*."

## Espace intermédiaire

À Bad Karlshafen, les Smithson sont chargés par Axel Bruchhäuser de transformer

Wewerka, he gets in touch with Alison and Peter Smithson, who already entertained complex relationships with Mies. This was evident not only in their constructions, but also in their publications, conferences and various attempts to establish genealogies of modernity.

## Three generations

In the same manner as there were three generations in the Rinascimento – Brunelleschi, Alberti and Di Giorgio – the Smithsons see themselves as the grandchildren of Mies: "We can follow a parallel change in the three generations since the heroic period of Modern

Architecture: take for example the diagonal-brace as an architectonic device. It enters the language of modern architecture late, but our reckoning with Mies' sketch for a glass house on a hillside in 1934, published in Philip Johnson's book in 1947 (and entering our blood-stream with the purchasing of that book in 1949). The theme of the diagonal-brace is developed in the studies of Myron Goldsmith (Mies' assistance on the Farnsworth House), and gets realized in projects from the Chicago office of SOM (where Goldsmith is now a partner) – most strikingly the Hancock Building\*. In our own architecture by the end of the sixties the 'brace' has been transformed from an expressed structure into a 'lattice', and had taken

an entirely new meaning: to do with skin-depth, sense of protection; and its use exploits the sense of privacy and of fantasy the lattice entrains\*."

## Intermediate space

At Bad Karlshafen, the Smithsons are hired by Axel Bruchhäuser to transform the old house in such a way as that perception of landscape would be changed (the old dream of a pavilion by Mies on a slope?). They designed an extension in which the existing window was detached from the old external wall and re-positioned further out on a new veranda. The suggestion of a link with the Weser took shape. An



## Profondeur de champ



20



21



22



25



23



24

20. Projet de la maison Resor, Jackson Hole, Wyoming, États-Unis, Mies van der Rohe, 1938.  
 21. Maison Resor, vue depuis l'intérieur avec un tableau de Paul Klee, Mies van der Rohe, 1938.  
 22. Maison Farnsworth, Plano, Illinois, Mies van der Rohe, 1951.  
 23. Amenity Building, University of Bath, vue de l'intérieur, A. & P. Smithson, 1978-1985.  
 24. Fenêtre sur la rivière, Hexenhaus, Bad Karlshafen, A. & P. Smithson, 1990.  
 25. Coupe sur un détail de l'éclairage zénithal du Hexenhaus, Bad Karlshafen.

la maison ancienne de telle sorte que la perception du paysage en soit modifiée (le vieux rêve du pavillon de Mies sur le terrain en pente ?). Ils imaginent une extension par laquelle la fenêtre existante se trouve détachée de l'ancien mur extérieur et replacée plus loin dans une nouvelle véranda. Le lien suggéré avec la rivière Weser se précise. Il se crée un espace intermédiaire qui n'est ni l'intérieur ni l'extérieur. Cet espace change la perception même que l'on a de l'ancienne maison et entre en relation avec les arbres environnants. Un geste qui rappelle le projet de 1973 des Lucas Headquarters, à Shirley, par lequel les Smithson s'affichaient comme les descendants de Mies. "Presque sans aucune exception, les constructions de

intermediate space came into being, neither interior nor exterior. This space even changed perception of the old house and entered into a relationship with the surrounding trees, a gesture reminiscent of the 1973 Lucas Headquarters project at Shirley, in which the Smithsons showed they were descendants of Mies. 'Almost without exception, Mies' buildings seem to have the space around them within them already'<sup>10</sup>.

Mies semblent avoir déjà à l'intérieur l'espace qu'elles ont autour d'elles<sup>10</sup>.

## Profondeur par superposition de couches

Le premier projet de Mies en Amérique est devenu célèbre par deux collages qui montrent une vue intérieure virtuelle : piliers d'aciers dégagés, fins profilés métalliques (dessinés d'un seul trait), en arrière-plan une photo naturaliste de paysage en noir et blanc; sur l'un des collages, un premier plan coloré formé d'une surface de bois de placage veiné et d'un tableau de Paul Klee sans cadre. En haut et en bas, sur chaque collage, la photo de paysage est un peu plus petite que le dessin et devient un tableau comme la reproduction de Klee ou la texture du bois. Le pro-

## Depth by layering

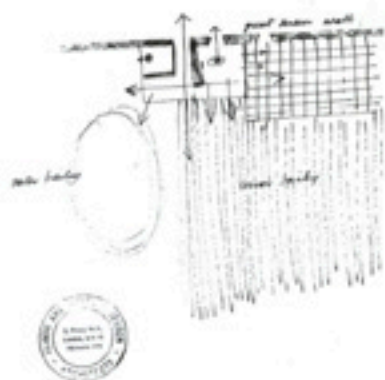
The first project that Mies built in America was made famous by two collages that show a virtual interior view: detached steel posts, slender metal profiles (drawn in a single stroke), and in the background a naturalist landscape in a black and white photo; in one of the collages, the coloured foreground is formed of a veined wood veneer surface and an unframed painting by Paul Klee. Top and bottom, in each collage, the landscape photo is a little smaller than the drawing and becomes a picture like the Klee reproduction or the wood veneer texture. The Resor House project (1937), as the model of the Miesian pavilion after 1950,

jet de la Resor House (1937) est le modèle du pavillon miesien d'après 1950, qui fait du paysage un événement tectonique<sup>11</sup>. La profondeur de l'espace naît ici non pas d'un effet de perspective, mais de la superposition de couches transparentes. Ce filtre de la perception que représente le système des cadres, les Smithson le développent en un système de grilles. À Bad Karlshafen, les grilles de bois placées derrière les nombreux trous découpés dans l'ancienne maison créent une stratification qui, de l'intérieur, donne à la nature un aspect de profondeur.

uses landscape as a tectonic event<sup>11</sup>. Here depth in space does not result from a perspective effect, but from the superposition of transparent layers. This filter of perception represented by the system of frames was developed by the Smithsons into a system of lattice. At Bad Karlshafen, the wooden grids they placed behind the many holes cut into the old house create a layering which, from the inside, gives a feeling of depth to nature.



## Paysage



26



27



28



30

26. Pavillon Upper Lawn, esquisse, A. & P. Smithson, 1959-1962

27. Plan de la Yellow House à un croisement, A. & P. Smithson, 1976

28. Élévation est de la Yellow House à un croisement, A. & P. Smithson, 1976

29. Vue extérieure du Hexenbesenraum (placard à balais de sorcière), Bad Karlshafen, A. & P. Smithson, 1990-1996

30. Vue à travers le sol vitré du Hexenbesenraum, Bad Karlshafen, A. & P. Smithson, 1990-1996

31. Axonométrie du Hexenbesenraum, Bad Karlshafen, A. & P. Smithson, 1990

## Paysage

L'avant-dernière extension de l'ancienne maison de Bad Karlshafen est un poste d'observation surélevé que l'on a appelé le "placard à balai de sorcière" (Hexenbesenraum). Accessible par un pont, perchée sur de hautes échasses en forme de grille, cette annexe de la maison oscille doucement au vent entre de grands arbres élancés. L'occupant des lieux se trouve transféré vers l'extérieur, dans un bâtiment central minimaliste, sorte de petit studio dont l'aspect précaire même éveille un sentiment singulier de protection – justement parce que ce n'est pas une place forte. Le pavillon est ici devenu une partie du paysage. En l'occurrence, c'est le projet non construit des

## Landscape

The second last extension to the old house at Bad Karlshafen is a raised observation deck known as the 'witch's broom closet'. Accessible by a catwalk carried on a grating of high stilts, this annexe to the house seems to sway gently in the breeze amidst the tall trees. The occupant of the house is transferred to the outside, in a minimalist central construction, a sort of small studio whose precarious look awakens a singular feeling of solicitude – precisely because it is not a stronghold. Here the pavilion has become part of the landscape. In point of fact, it was the Smithson's unbuilt Yellow-House

Smithson pour la Yellow-House (1976) qui sert de modèle : plan carré libre, toit tendu à pans croisés, piliers extérieurs, barreaux en forme de grille entourant par couches successives l'enveloppe extérieure transparente, construction s'appuyant d'un seul côté sur un mur porteur et élevée entre de vieux arbres à l'endroit où le chemin fait un coude. Il s'agit d'un modèle très élaboré qui allie deux particularités. Il se crée d'une part un espace privé protecteur, qui ne s'oppose pas à la sphère publique, mais qui est au contraire en rapport avec elle. La Yellow-House est, d'autre part, le précurseur virtuel du pavillon Upper Lawn (1959-1982), maison de campagne de la famille Smithson à Fonthill, qui, lui, a bien été construit. Édifié

project (1976) that served as the model: square free plan, taut roof with crossed planes, external posts, bars in the form of grating surrounding in successive layers the transparent external envelope, construction supported by a single bearing wall and standing between old trees beside a turning path. A highly elaborated model that has two particularities. On one hand it creates a protective private space, which is not opposed to public space but is, on the contrary, in relationship with it. And on the other, the Yellow-House is the virtual alter ego of the Upper Lawn pavilion, the Smithson's country house at Fonthill, which was

pareillement à partir d'un mur (déjà existant), il ouvre largement son niveau supérieur sur le paysage. Les longs murs extérieurs créent des espaces semblables à des cours à l'intérieur d'un environnement qui est tout à la fois intime et spacieux. Alison Smithson a dit : "Le pavillon Upper Lawn est le petit enfant néo-brutaliste du pavillon de Barcelone." Et Peter Smithson ajoute : "Ma dette personnelle envers Mies est si grande qu'il m'est difficile de distinguer mes propres idées, tellement elles découlent de visions que j'ai reçues de lui. En tant qu'élèves par procuration et membres de cette famille-qui-conçoit-en-pensant-à-la-réalisation, notre sentiment à l'un comme à l'autre est que nous possédons un droit naturel à hériter

actually built (1959-1982). It is laid out around an existing wall and its upper level opened generously to the landscape. The long external walls created spaces similar to courtyards inside the environment, which is at once private and spacious. Alison Smithson said of it: 'The Upper Lawn pavilion is the neo-brutalist grandchild of the Barcelona pavilion'. And Peter Smithson added: 'My own debt to Mies is so great that it is difficult for me to disentangle what I hold as my own thoughts, so often have they been the result of insights received from him. And we feel we have a natural right, both as apprentices-by-proxy and as being members of the family who design-by-thinking





29

comme d'un paysage de l'esprit de Mies van der Rohe, de ses idées et de sa façon d'associer les éléments entre eux<sup>12</sup>."

Les Smithson n'ont pas eu conscience de l'aventure Mies tentée par Wewerka en ce même lieu; le maître d'ouvrage ne leur en a rien dit.

1. A. Loos, "The Chicago Tribune Columns", in A. Loos, *Die Potemkinsche Stadt*, Vienne 1983, p. 196.
2. A. Loos, *ibid.*, p. 195. Citation exacte : "C'est pourquoi, pour son avant-projet, l'auteur a choisi la colonne. Le motif de la colonne isolée, aux proportions gigantesques, est une donnée traditionnelle : la colonne Trajane a fourni l'idée de la colonne de Napoléon sur la place Vendôme."
3. A. Loos, *ibid.*, p. 196.
4. P. Johnson, "House at New Canaan", *Architectural Review* vol. 108, n° 645, sept. 1950; cf. C. Owens, Philip Johnson, "History, Genealogy, Historicism" in *Catalogue 9*, sept./oct. 1978.
5. Voici qui contraste avec l'observation formelle des similitudes, telle qu'on la trouve par exemple dans la confronta-

of-the-making, to inherit as a landscape of the mind the thoughts and the ways of putting things together of Mies van der Rohe<sup>12</sup>;

The Smithsons were never aware of the Mies venture attempted by Wewerka on this same site; the client never told them about it.

1. A. Loos, "The Chicago Tribune Columns", in A. Loos, *Die Potemkinsche Stadt*, Vienne, 1983, p. 196.
2. A. Loos, *ibid.*, p. 195. The quote reads: "This is why for his outline project, the designer chose the column. The motif of the isolated column with gigantic proportions is a traditional device; Trajan's column is the idea behind Napoleon's column on place Vendôme."
3. A. Loos, *ibid.*, p. 196.
4. P. Johnson, "House at New Canaan", *Architectural Review*, vol. 108, n° 645, Sept. 1950; cf. C. Owens, Philip Johnson, "History,

- tion tentée par E. Neumeyer entre les thermes romains de Schinkel à Potsdam (Sans-Souci) et le musée des Beaux-Arts (Nationalgalerie) de Mies à Berlin, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort*, Berlin 1986, p. 292-293. Sur les implications idéologiques de cette confrontation, cf. S. Georgiadis, "Mies preußische Gefangenschaft", in *Arch + 161*, juin 2002.
6. S. Wewerka, interview (M. Kasiske) parue dans le *Tageszeitung*, Berlin 4/5/2002, p. 31.
7. Lettre du maître d'ouvrage à la société de construction en acier du 9/11/1977.
8. S. Wewerka, in F. Jahn, S. Wewerka, *Drawings earth architecture watercolours 1955-1958*, Cologne 1984.
9. A. & P. Smithson, "Three Generations", in A. & P. Smithson, *Italianische Gedanken*, Brunswick/Wiesbaden 1996, p. 28.
10. A. & P. Smithson, "Mies Pieces", in A. & P. Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, Londres 1994, p. 56.
11. Voir K. Frampton, in "The Glass House Revisited" in : *Catalogue 9*, sept./oct. 1978.
12. P. Smithson, 1966/1985, in : *Mies Pieces*, p. 14/p. 30. \*NDLR : Cette tour a été construite par SOM entre 1965 et 1970 à Chicago.

- Genealogy, Historicism" in *Catalogue 9*, Sept./Oct. 1978.
5. This is in contrast with the formal observation of similarities as we see them for example in the confrontation put forward by F. Neumeyer between Schinkel's Roman baths at Potsdam (Sans-Souci) and the museum of Fine Arts (Nationalgalerie) designed by Mies in Berlin, in : F. Neumeyer, *Mies van der Rohe - Das kunstlose Wort*, Berlin, 1986, p. 292-293. On the ideological implications of this confrontation, cf. S. Georgiadis, "Mies preußische Gefangenschaft" in *Arch + 161*, June 2002.
6. S. Wewerka, interview (M. Kasiske) published in *Tageszeitung*, Berlin 4/5/2002, p. 31.
7. Client's letter to steel construction firm 9/11/1977.
8. S. Wewerka, in F. Jahn, S. Wewerka, *Drawings earth architecture watercolours 1955-1958*, Cologne, 1984.
9. A. & P. Smithson, "Three Generations", in A. & P. Smithson, *Italianische Gedanken*, Brunswick/Wiesbaden, 1996, p. 28.
10. A. & P. Smithson, "Mies Pieces", in A. & P. Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1994, p. 56.



31

#### Crédits des illustrations

1. Archive Loos à l'Albertina, Vienne, Nr. 683, Kat. 150
- 2-5-9-12-20-21. MoMA, New York
- 3-10-11. Archives Axel Bruchhäuser
4. Centre canadien d'architecture (CCA)/Lohan Aas.
6. R. P. Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung* Verlag für Architektur, Zürich 1953, p. 170
14. P. Blake, *Philip Johnson*, Birkhäuser 1996, p. 69
15. Fred Jahn, Stefan Wewerka - *Drawings, Earth Architecture, Watercolours 1955-1958*, Munich, 1984, p. 28
16. Alison & Peter Smithson, *The 1930's*, Alexander Verlag, Berlin, 1985, p. 66
- 18-25. A. & P. Smithson, *Italianische Gedanken weitergedacht*, Birkhäuser, 2001
- 19-23-24-26-27-28-31. *The Charges Void, Architecture of A. and P. Smithson*, Monacelli, New York, 2002
29. Axel Sowa
30. Johannes Kühn

11. See K. Frampton, in "The Glass House Revisited", *Catalogue 9*, Sept./Oct. 1978.
12. P. Smithson, 1966/1985, in "Mies Pieces", p. 14/p. 30.
- \* This building was built between 1965 and 1970 by SOM in Chicago