

PNYX

WEEKLY COMMENTARY, RESEARCH, AND REVIEW

October 20 2015

ISSUE 8 EN

THIS is Issue 8 of PNYX, a collaboration between PNYX and the French student journal Poteau Poutre, from L'ÉaV&T in Marne-la-Vallée. Below, AA third-year Etienne Gilly details the story of Mies van der Röhe's encounter with the work of German theologian Romano Guardini to reveal a new understanding of the architect's turn to modernism. In the spirit of inter-institutional dialogue, Both PNYX and PP are publishing Etienne's text in English and French, PP's issue (#11) coming out Oct 27.

(Eds.)

MIES AND GUARDINI: TOGETHER TOWARDS MODERNITY

Etienne Gilly

MUCH has been written about arch modernist Mies van der Röhe. But what follows below is an examination of perhaps a lesser known story involving the architect, namely the relationship he shared with the German theologian Romano Guardini (1885-1968). To understand this relationship, I argue, is to understand Mies's turn to modernism, a turn that would ultimately leave the discipline forever changed.

Mies trained as an architect in the classical style. However, in 1919, shortly before encountering Guardini, he had turned his back on historicism. Speaking on his competition entry for the Friedrichstrasse Skyscraper Project in Berlin-Mitte in 1920, Mies said:

[This design of mine] no longer has anything to do with Classicism - it is no longer historicist, it is a truly modern building. After Berlage, after my stay in Holland, I struggled with myself to free myself of [Schinkelist] Classicism ... not long after the end of the war, around 1919, I tried to design a building made entirely out of glass, triangular in plan.

Mies's design for the 1920 Friedrichstrasse Skyscraper competition was to be his first



Plan of a Pavilion column

major point of departure. But the second, and more dramatic one, took place at the end of the 1920s, before the construction of his iconic works in the Barcelona Pavilion in 1929 and the Tugendhat House in Brno in 1930. This was the encounter of Mies with the work of theologian Romano Guardini:

Our place is in the future. There, each one of us has our own particular place. We must not be resistant to the new [...] our mission is to shape our own evolution.

Following the Friedrichstrasse project, Mies continued to develop a radical architectural language, one that spoke to a newly international, modern world. Through the projects he undertook during the 1920s, Mies tried in various ways to determine what we might call the 'art of building' (*Baukunst*). First, through the dramatic minimalisation of form, so that a building might better embody the 'spirit of the time' (*Zeitgeist*), and thus be a worthy of the modern man. Second, by creating an 'ideal space' in which 'material and construction, content and Idea met together'. During this period, we can see that the architect was closely reading the work of Guardini, mentioning him at conferences and in print, and increasingly borrowing from his polemics.

Mies's tendency towards the dialectic, exemplified above, is typical of his thought

following his encounter with Guardini. In January 1927, Mies wrote to Walter Riezler, the German archaeologist and philosopher, and director of the journal *Die Form*. In it he mulled over binaries: life and form, interiority and exteriority, the informal and the ordered. He described his rejection of the idea of *form-as-a-goal* in building, and incessantly returned to the question of the relationship between modern life and form.

In a conference in 1928, Mies quoted Guardini's book *Briefe vom Comer See* [*Letter from Como Lake*] word for word, claiming that we needed to 'accept' the *Zeitgeist* and formulate a 'new attitude', determined by 'a new sense of proportions' and 'the order of things and their hierarchy, [and] of current events and the order in which they happen'.

In the months that followed, the philosophies of both men grew closer still, sharing as they did 'a radically new vision of the world'. In *Briefe vom Comer See*, Guardini had formulated the harmony between the villas of northern Italy and their environmental context as a sensory and spatial ideal. We may argue that this spatial concept, along with Guardini's insistent dialectics, came to inform Mies's Barcelona Pavilion for the World Exhibition in 1929.

Exemplifying this idea was the placement of the Pavilion itself in the direct path of those who wanted to reach the stairs up to the esplanade of Montjuic Park above. By doing so, Mies forced visitors to pass through the building, effectively, if crudely, inserting his pavilion into the dialogue between visitor and spatial context.

But the crossing of the Pavilion was to be a symbolic act as well, as the German art and architectural historian and expert on Mies's works Wolf Tegethoff explained:

[T]he intensity of space, which one can hardly escape, gives one the impression of entering a different world.

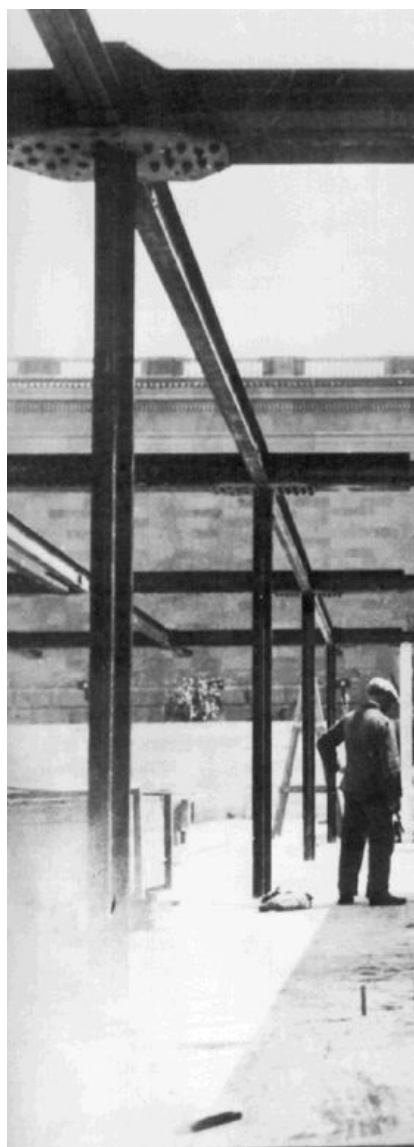
The visitor who crossed the Pavilion was imagined to emerge on the other side enlightened - animated by a new 'aesthetic

vision'. This effect was accentuated by the placing of the Pavilion's walls themselves, which denied a straight path through:

One needs to change direction several times before leaving the pavilion on the garden side ... even the most uninterested visitor [will] hardly be able to evade the effect of its architecture.

The Pavilion represented an ideal world, comprised of dialectical oppositions and a hierarchy of values. This duality can be read as the architectural parallel to Guardini's 'double path to essence'. The Pavilion revealed in its form a kind of dialectics between 'origin and utopia, myth and Idea', doing so through two of the building's systems: its materiality and its columns.

Below: The Pavilion under construction



Built on a classical plinth, the Pavilion can be imagined as being part of the 'order of becoming', a Platonic concept defined as 'that which is becoming but never is', one half of a dialectic order of reality. The plinth in this way was the symbol of 'historical ground', perfectly suited to strike a contrast with Mies's glass and steel structure, the epitome of transparency and lightness. The plinth expressed Mies's faith in an ideal, eternally returning past; its glass walls and open plan his faith in an 'ideal future', revealed for the taking by the new, modern man.

Mies's concern with 'materiality' as a dialectical device continued in the Pavilion's walls. Though the dualism between plinth and structure might have dictated that he leave the lightweight and removable steel interior walls bare, Mies opted instead to clad them in onyx:

[As a material] onyx has an eternal value [...] which no historic architectural ornament or order can exceed.

These walls, apparently solid stone, then stood in stark contrast to the other walls of the pavilion, made of glass, and its pencil-thin steel columns. Thus, the dualism established between plinth and structure continued within the structural elements themselves; between the solid and the thin, and between that which was 'historical' and heavy, and that which was modern and light. Above the grid of expansion joints crossing the travertine slab of the plinth, Mies placed his columns. They read as the architectural



The Barcelona Pavilion in 1929

expression of the encounter between a concrete order (a structural logic) and an intangible order (their materiality), their placement the result of their being a 'mediator of infinity' (a term drawn from Guardini). Stripped of their capital and their base, they did not correspond strictly to any classical order, but being cruciform in plan, they nonetheless recalled the fluting of the classical orders, albeit reduced to its most elemental.

Finished with chrome and fitted with standard brackets, they reflected the latest technology of the time. But their reflective surfaces also served to transform them into almost 'immaterial' elements, what Mies referred to as 'appearances'. As 'appearances' the columns did not disturb the unity of the Pavilion's interior space. And in these ways, they represented again the duality of Mies's thought, straddling the tropes of classicism and the urgency of modernism.

Beyond being an icon of Mies's oeuvre, the Barcelona Pavilion can be seen as the transcription of Mies' radicalised way of thinking, by this time largely indebted to the dialectics of Romano Guardini. Guardini's thought allowed Mies to reconceptualise architecture's role in constituting the modern world, part of a 'double path to essence'. This would go on to underpin Mies's development into one of modernism's canonical figures. After his move to Chicago, Mies would continue to refer to this period, even as his architectural style matured, up until the construction of the Neue Nationalgalerie, his last building.

PNYX

WEEKLY COMMENTARY, RESEARCH, AND REVIEW

October 20 2015

ISSUE 8 FR

Entre tes mains, le 8ème numéro de PNYX, une collaboration entre PNYX et la revue étudiante française Poteau-Poutre, de l'école ENSAVT de Marne-la-vallée. Ci-dessous Etienne Gilly, étudiant en 3ème année à la AA, détaille l'histoire de la rencontre entre Mies Van Der Rohe et Romano Guardini, théologien allemand, et comment celle-ci a influencé une nouvelle compréhension de la modernité de l'architecte. Dans l'esprit d'un dialogue inter-institutionnel, PNYX et PP publient le texte en anglais et en français, le nouveau numéro de PP (#11) sortira le 27 octobre.

(Eds./E.Gilly)

MIES ET GUARDINI: UN DIALOGUE VERS LA MODERNITÉ

Etienne Gilly

Architecte classique au début du XXe siècle, Mies Van der Rohe s'émancipe progressivement pour tendre vers une architecture nouvelle et résolument moderne. Sa rencontre avec Romano Guardini (1885-1968), théologien catholique allemand, marque un tournant majeur pour accéder à cette modernité. Cette rencontre, dont Mies parle peu, lui offre une matière théorique décisive dont le point de départ serait le projet de gratte-ciel en verre de la Friedrichstrasse à Berlin-Mitte en 1920.

«Il n'avait plus rien à voir avec le classicisme - écrit Mies - il n'avait plus rien d'historiciste, c'était un bâtiment véritablement moderne. Après Berlage, après mon séjour en Hollande, je me suis battu avec moi-même en une lutte intérieure pour me libérer du classicisme Schinkélien. Et après la guerre, je crois vers 1919, j'ai alors tenté de faire un édifice triangulaire en verre.»

Ce n'est qu'à partir de la moitié des années vingt que l'on peut parler d'un virage dans l'œuvre construite de Mies. A la veille de la construction du pavillon de Barcelone en 1929 et de la maison Tugendhat à Brno,



Plan d'une colonne du Pavillon

Mies van der Rohe semble à la recherche d'un nouveau "souffle" ou en tout cas la nécessité de radicaliser encore son architecture. La recherche d'un ordre global obsède Mies, dont les discours, dès la conférence de Brême de novembre 1925, sont largement influencés par sa lecture et sa rencontre avec Romano Guardini:

«Notre place est dans l'avenir. Nous devons nous y insérer, chacun à son rang. Ne pas nous "raidir" contre le nouveau [...] il nous est imparti de donner une forme à cette évolution.»

Poursuivant les ambitions esquissés dans la tour Friedrichstrasse, Mies tente différentes manières, dans ses grands projets des années 20, pour maîtriser l'ambivalence des concepts cachés derrière le terme «art de bâtir» (*Baukunst*). Premièrement par la fuite en avant dans une simplification dramatique de ses bâtiments dans lesquels priment avant tout la construction et la «volonté de l'époque» (*Zeitgeist*): construire pour l'homme moderne. Ensuite, vers la fin de la décennie, par une création spatiale idéale dans laquelle «le matériau et la construction, le contenu et l'Idée se rejoignent.»

A cette période, les pensées de Mies et de Guardini se rejoignent dans leur attirance pour la dialectique. En janvier 1927, dans une lettre écrite par Mies à Walter Riezler

(archéologue et philosophe allemand, alors directeur de la revue *Die Form*), il présente un certains nombres de pôles opposés: la vie et la forme, l'intériorité et l'extériorité, l'informe et le trop formé, ... Mies y décrit en réalité son opposition, son refus de la «forme comme but» dans la construction. Il pose régulièrement la question de la relation entre la vie (moderne) et la forme.

Dans une conférence en 1928 Mies cite des passages du livre de Guardini *Briefve vom Comer See (Lettre du lac de Côme)* mots pour mots, réclamant une «acceptation» consciente du *Zeitgeist*, une «attitude nouvelle», déterminée par «un sens nouveau des proportions, des mesures et des limites des rapports réciproques», ainsi qu'un «regard neuf sur l'ordre des choses et leur hiérarchie, sur la portée des événements et leur enchaînement». Guardini devient en quelques mois un véritable maître à penser pour Mies. La théologie de Guardini et l'architecture de Mies sont liées par une philosophie qui annonce «une vision du monde radicalement nouvelle». Dans son livre, Guardini décrit l'harmonie des villas de l'Italie du Nord avec leur environnement comme un idéal sensitif et spatial.

Nous pouvons supposer un concept spatial et des dialectiques similaires dans le pavillon allemand de Barcelone lorsque Mies place celui-ci sur le chemin du visiteur de l'Exposition Universelle de 1929. Le visiteur est en effet obligé de parcourir le pavillon s'il veut atteindre les marches permettant de monter et rejoindre l'esplanade du parc Monjuic. La traversée du pavillon équivaut à «un acte symbolique» expliqué par Wold Tegethoff, historien d'art et d'architecture spécialiste des travaux de Mies.

«L'intensité de l'espace, à laquelle on ne peut sans doute que difficilement se dérober, donne l'impression d'entrer dans un monde différent.»

Ainsi, le visiteur qui traverse le pavillon en ressort avec un nouveau regard sur l'extérieur - animé d'une «vision esthétique

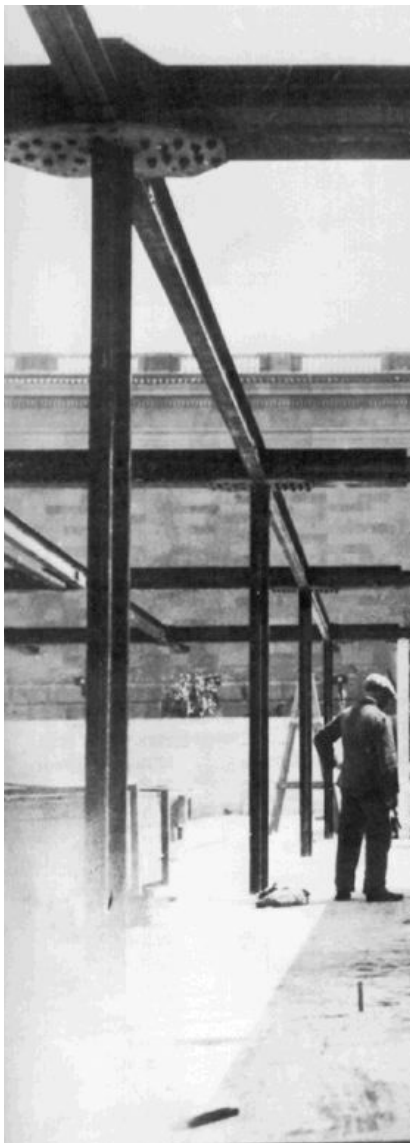
sur la réalité».

«Il faut changer plusieurs fois de direction avant de pouvoir à nouveau quitter le pavillon du côté du jardin; entre-temps, même un visiteur initialement peu initié aura difficilement pu se dérober à l'attrait de son architecture.»

Le pavillon révèle un univers idéal d'oppositions dialectiques et une hiérarchie des valeurs. Construit sur un socle classique, il met en œuvre un «ordre du devenir» dont les principes spirituels reposent visiblement sur les fondements de la pensée platonicienne. Le socle est comme le symbole de la «masse historique» sur lequel Mies pose un objet contrastant par sa légèreté et sa transparence.

La construction du pavillon de Barcelone

Ci-dessous: le pavillon en construction



met, en quelque sorte, en œuvre la «double voie vers l'essence» de Guardini à travers une double idéalisation : le socle, exprime la foi de l'architecte en un passé idéal / l'éternité; les parois de verre et la plan libre du pavillon expriment la foi en un «avenir idéal» s'ouvrant véritablement à l'homme (moderne). Encore une fois, Mies traduit architecturalement une pensée d'oppositions entre «origine et utopie, mythe et Idée».

Les murs épais et solides d'onyx et de vert antique, ainsi que les parois de verre, incarnent de manière exemplaire la «substance». L'idée est de créer un espace plastique qui se réfère à un espace classique. Mies va aussi plus loin dans l'expression de la symbolique de la plastique des éléments qu'il met en place : au lieu de disposer des parois légères et démontables contre l'ossature en acier - ce qui aurait été fonctionnellement pertinent par rapport au caractère éphémère du bâtiment - il opte pour des blocs d'Onyx, dont la masse solennelle forme un contraste lourd de tensions avec la trame effilés des piliers extrêmement minces.

«[Le matériau] Onyx à une valeur éternelle par la richesse de sa forme et par sa profondeur temporelle, qu'aucun ornement architectural historique ni aucun ordre de colonne ne saurait dépasser.»

Au dessus du réseau de lignes géométriques formées par les joints des dalles de travertin du socle, Mies élève une trame de piliers effilés. Ces piliers sont une expression architecturée de la rencontre entre un ordre concret (structurel) et un ordre immatériel



Le pavillon en 1929

(la matérialité des piliers). Leur implantation résulte de leur rôle de «médiateur de l'infini» (Guardini) plus que des impératifs statiques et constructifs. Réalisés à l'aide de cornières standards, et formant une croix à branches égales, ils se réfèrent aussi à une forme élémentaire.

Revêtus d'une coque chromée, les piliers rappellent les qualités plastiques des piliers gothiques en faisceau et des cannelures des colonnes grecques. Ils apparaissent comme des objets dématérialisés - donc modernistes - et en même temps classiques. La surface de chrome, réfléchissante, transforme les piliers en des éléments presque «immatériels» (Mies les nommera «apparitions») qui ne perturbent pas l'unité de l'espace interne du pavillon. Les piliers peuvent être considéré alors comme des objets - éléments de mobiliers - qui jouent en quelque sorte le rôle de pivots dans l'espace. Par ces moyens ils représentent la dualité de la pensée de Mies entre le classicisme et l'urgence du modernisme.

Au-delà d'être une icône de l'œuvre de Mies, le pavillon de Barcelone peut être vu comme la traduction architecturale de la radicalisation de sa pensée. Fortement influencé par sa rencontre avec Romani Guardini, Mies puise dans cette relation la matière qui lui permettra d'inscrire son architecture dans la modernité en se projetant constamment vers l'avant vers une simplification constructive. Après son départ à Chicago, Mies continuera à se référer constamment à cette époque même si celle-ci n'aura de cesse que d'évoluer jusqu'à la construction de la Neue National Gallerie, son dernier bâtiment. [Ed. fr. : Camille Lot]