

Koppels

Beatriz Colomina

Deze tekst is opgedragen aan de nagedachtenis van Alison Smithson, die mij op een zomerse dag in 1993 vanuit Londen belde. Ik wist niet dat ze erg ziek was. Dat zei ze niet. Met een duidelijk gevoel van urgentie, dat wat vreemd overkwam aangezien het in New York een van die hete en benauwde dagen was, vertelde ze dat ze juist klaar was met de voorbereidingen van een manuscript van hun geschriften en dat ze op zoek was naar een Amerikaanse uitgever. Of ik kon helpen? Ik zei toe dat te doen. Maar voordat het manuscript een week later arriveerde, sloeg ik op een morgen de *New York Times* open en las dat ze was overleden.

Het was voor het eerst dat ik de dood van een architect betreurde. Een aantal dagen later kwam het manuscript aan, met een brief van Alison. Het was beangstigend. Ik voelde een enorme verantwoordelijkheid. Maar ondanks herhaalde pogingen was ik niet in staat een uitgever te vinden voor hun boek. Het Amerikaanse publiek – zo werd mij verteld – was niet geïnteresseerd in de Smithsons.

In slechts een paar jaar is het klimaat veranderd. Niet alleen is er met succes een nieuwe oogst van Smithsons-boeken uitgebracht, maar er lijkt ook een hernieuwde interesse te zijn voor alles



Alison Smithson, Shadrach Woods & Jaap Bakema 1959

Couplings

This text is dedicated to the memory of Alison Smithson, who called me from London one summer day in 1993. I did not know that she was very ill. She didn't say. She said – a distinct sense of urgency in her voice, somewhat at odds with the fact that it was one of those hot and muggy days in New York – that she had just finished preparing a manuscript of their writings and would like to find an American publisher for it. Could I help? I agreed to do it. But before the manuscript arrived a week later, I opened the *New York Times* one morning and read that she was gone. It was the first time

I mourned the death of an architect. A couple of days later the manuscript arrived with a letter from Alison. It was eery. I felt an enormous sense of responsibility. But despite repeated efforts, I was unable to find a publisher for their book. The Smithsons – I was told – were of no interest to the American public.

In just a few years, the landscape has changed. Not only has a new crop of Smithsons books been successfully published, but there seems to be a renewed interest in everything pertaining to the postwar years.

wat betrekking heeft op de naoorlogse jaren. Mijn eigen onderzoek maakt deel uit van deze nieuwe belangstelling. Ik heb de Europese kusten verlaten om mijn blik te richten op naoorlogs Amerika.

Het is allemaal begonnen met de Eames. De afgelopen jaren heb ik dozen vol documenten uit hun archief doorzocht, tussen hun papieren gesnuffeld, hun correspondenties ingekeken, hun manuscripten en persoonlijke briefjes gelezen en hun zogenaamde 'publiciteitsdossier' doorgelopen (waarin ze bijhielden wanneer hun werk genoemd werd in vakbladen, in catalogi, in reclames, op platenhoezen)... Nadat ik veel tijd had doorgebracht bij de *Fondation Le Corbusier* in Parijs, dacht ik dat Le Corbusier de meest dwangmatige verzamelaar was die je je kon bedenken, dat hij de enige was die alles kon bijhouden. Dat was voordat ik de Eames tegenkwam. Bij de Eames verdwijnen de eigenaardigheden van alledag in de archieven. Ze hielden zulke aardse zaken bij als wat ze in een bepaalde week op kantoor aten, of de kleren die ze van plan waren mee te nemen op een bepaalde reis, lijsten van dingen – deze trui, die vlinderdas –

eerst gekrabbeld op een stukje papier, vervolgens uitgetypt en opgeslagen. Zelfs de memobriefjes met wie op welke dag, welke tijd belde en wat de boodschap was, zijn bewaard. Als je ooit iets met de Eames te maken hebt gehad, als je ooit hebt gebeld, een bezoek hebt gebracht of hun een brief hebt gestuurd... of als je een artikel hebt geschreven waarin je hen noemt, of een van hun producten als illustratie hebt gebruikt, dan heb je een plaats in het archief.

De overdaad van dit archief wijst naar een speciaal soort geschiedenis, naar een microgeschiedenis in de betekenis die Carlo Ginzburg aan de term gaf, naar het soort onderzoek waarbij je verdwijnt in het archief en verdwaalt tussen de ontelbare details..., een soort onderzoek dat je behalve met klaarblijkelijk plezier ook kan vervullen met angst: de duizeling en opwinding van een vrije val in de donkere tunnel van het archief.

Met in het achterhoofd de herinnering aan Alisons laatste telefoontje en het schuldgevoel niet te hebben kunnen helpen, was het onontkoombaar dat ik aandacht zou besteden aan een dossier in het Eames-archief met de titel

scraps of paper, then typed and filed away. Even the memos of who called on what day, at what hour, what the message was, are filed away. If you ever had any dealings with the Eames, if you ever called, visited, sent them a note... or if you wrote an article that mentions them, or used one of their products as illustration, you are there.

The excesses of this archive suggest a particular kind of history, a micro history in the sense given to the term by Carlo Ginzburg, the kind of research in which you disappear into the archive and get lost in a myriad details..., a kind of research that, apart from its obvious pleasures, can also fill you with terror: the vertigo, and exhilaration, of free falling into the dark tunnel of the archive.

With the memory of Alison's last call and the guilt of not having been able to help floating somewhere in my unconscious, it was inevitable that I would pay attention to a file in the Eames' archives entitled 'Smithsons', where I learned what I already knew in a different way. That the Smithsons were forever

'Smithsons'. Dit dossier bevestigde wat ik op een andere manier al wist, namelijk dat de Smithsons altijd gefascineerd waren door de Eames. Hoe zou je dat over het hoofd kunnen zien in de teksten van de Smithsons, net als in zovele aspecten van hun ontwerpwerk? Maar het werd me ook duidelijk dat Charles en Ray Eames hun steentje bijdroegen aan het onderhouden van de relatie, iets wat minder zichtbaar is voor buitenstaanders – in het werk van de Eames tref je immers geen directe verwijzingen aan naar de Smithsons.

Het deed mij denken aan een gesprek dat ik acht of negen jaar geleden had met Enric Miralles. Hoe het onderwerp precies aan de orde kwam weet ik niet, maar ik herinner me dat ik mijn bewondering voor de Smithsons uitsprak en dat Enric iets zei over onze gezamenlijke vriend, Max Risselada, die ook door hen gefascineerd was. Voorts vertelde hij dat hij zelf een groot bewonderaar van de Smithsons was en dat hij, met zijn toenmalige partner, Carme Pinos, enkele jaren eerder de Smithsons in Urbino had ontmoet en sindsdien met hen bevriend was. Aan het einde zei hij dat hij dat fenomeen, waartoe hij nu ook mij leek te

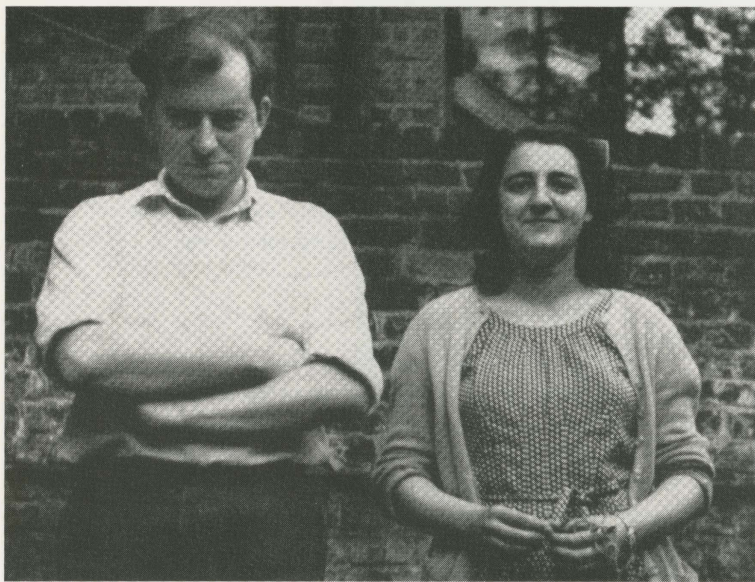
My own research is part of this new interest. I have left the European shores to set my eyes on postwar America.

It all started with the Eames. In the last few years, I have been going through boxes of documents belonging to their archives, shuffling through their papers, peeking into their correspondence, reading their manuscripts, their private notes, going through their so-called 'publicity file' (where they keep track of every notice of their work in the press, in professional journals, in catalogues, in advertisements, in LP covers)... I thought, having spent so much time in the *Fondation Le Corbusier* in Paris, that Le Corbusier was the most compulsive filer one could find, that only he could keep track of everything. That was before I met the Eames. With the Eames, the minutia of everyday life enters the archive. They keep track of such mundane things as what they ate at the office on a particular week or the clothes they were planning to take on a particular trip – there are lists of items, jumper this, bow tie that, first scribbled on

fascinated with the Eames. And how could one have missed that in writings of the Smithsons, as in so many aspects of their design work? But also, less obvious from the outside – there are no direct references to the Smithsons in the work of the Eames – I learned that the Eames did their bit to keep the relationship alive.

I was reminded of a conversation I had eight or nine years ago with Enric Miralles. I don't exactly know how the subject came up, but I remember expressing my admiration for the Smithsons, and Enric saying something about how our common friend, Max Risselada, was also fascinated with them, and how he himself was a great admirer and with his then partner, Carme Pinos, had met the Smithsons at the ILA&UD, in Urbino, several years before, and remained friends since. He concluded by saying that he calls that phenomenon, in which he now seemed to include me, the 'Fan club'. I nodded in agreement, the way one usually does in conversation even if one doesn't entirely agree, while remaining all along with a clear sense of not quite belonging, of having,

rekenen, de Fanclub noemde. Ik knikte instemmend, zoals je doet in een gesprek ook al ben je het er niet geheel mee eens, en voelde mij duidelijk niet op mijn gemak. Met mijn enthousiaste bijval moest ik op een of andere manier een verkeerde voorstelling van mijn belangstelling hebben gegeven. Sympathie voor het werk en de ideeën van de Smithsons was één ding, maar een fanclub? Ik voel überhaupt niets voor clubs. Maar wat mij bovenal het idee gaf een indringer te zijn, dat waren het gevoel in Miralles' stem en de toon van zijn woorden. Zij gaven blijk van een persoonlijke aantrekking die een



Alison & Peter Smithson 1951

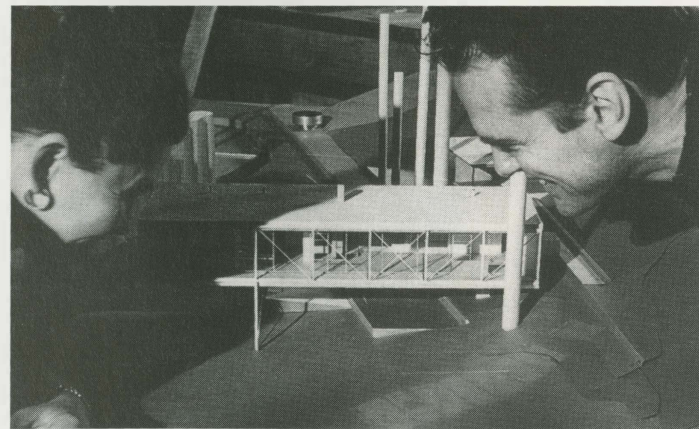
in my enthusiastic endorsement, somehow misrepresented my interest. Sympathy for the Smithsons' work and ideas was one thing, but fan club? I am not into clubs anyway. Above all, what was giving me the sense of being an impostor was the sense in Miralles' words and in his tone of voice of a personal attraction that transcended academic interest or intellectual curiosity, an attraction that bordered on identification.

I did not know the Smithsons personally yet. But a couple of years later, on the occasion of their trip to the USA for the opening of the

academische interesse of intellectuele nieuwsgierigheid oversteeg, een aantrekking die dicht bij vereenzelviging lag.

Ik kende de Smithsons nog niet persoonlijk. Maar een paar jaar later, ter gelegenheid van hun komst naar de VS voor de opening van de tentoonstelling *Modern Dreams* in Buffalo, lukte het mij hen uitgenodigd te krijgen voor het geven van een aantal seminars en een lezing op de School voor Architectuur van Princeton University. Alison belde me – ze had reeds van Risselada gehoord, die het van Miralles had, dat ik een fan was – en ze hadden een probleem. Ze wilden bij de

opening van hun tentoonstelling zijn, maar Buffalo had niet genoeg geld om hun vliegtickets te betalen en zelf waren ze, als altijd, blut. Zou ik kunnen helpen? Bij deze gelegenheid ontdekte ik dat de vereenzelviging naar twee kanten werkt. De Smithsons waren ook gefascineerd door hun vrienden van de jongere generatie. Ze waren duidelijk zeer gesteld op Miralles en Pinos en bezorgd over het effect van hun recentelijke scheiding op hun werk. Ze leken te zeggen dat binnen samenwerkingsverbanden de som altijd meer is dan de delen. Ideeën ontstaan door een continue uitwisseling. Wanneer het partnerschap



Ray & Charles Eames with their first Case Study House model 1945

exhibition *Modern Dreams* in Buffalo, I managed to get them invited to give a couple of seminars and a lecture in the School of Architecture at Princeton University. Alison called me – she had already heard from Risselada who had heard from Miralles that I was a fan – and they had a problem. They wanted to be at the opening of their exhibition but Buffalo did not have money for their airline tickets. Could I help? It was on this occasion that I found out that the identification works two ways. The Smithsons were also fascinated with their friends from

the younger generation. They were clearly very fond of Miralles and Pinos, worried about the effect of their recent break up on their work. In collaborative work, they seemed to be saying, the sum is always larger than the addition of the parts. Ideas grow from the continuous exchange. When the partnership is also intimate, there is even more confusion about how ideas come about. This confusion is very productive.

So what exactly is the nature of this attraction? How does the fan club operate? Let us look again at this equation: the Eames

ook intiem is, is er nog meer verwarring over hoe ideeën ontstaan. Deze verwarring is erg productief.

Wat is nu precies de aard van deze aantrekking? Hoe werkt de fanclub? Laten we nogmaals kijken naar deze vergelijking: de Eames waren geliefd bij de Smithsons die geliefd waren bij Miralles en Pinos. Drie koppels in een keten van vereenzelviging. Hun band stelt de vraag naar het partnerschap in de architectuur. Architectuur betekent altijd samenwerken. Dit is nog het meest duidelijk in het geval van stellen, koppels, samenwerkingsverbanden van twee, professioneel, persoonlijk, of beide. Dat weet iedereen, maar het

wordt zelden erkend. Er wordt altijd één persoon naar voren geschoven als de auteur van het werk.

Koppels, waarmee ik intieme partnerschappen bedoel, veroorzaken bij iedereen (ook bij vrouwen) een geweldige nervositeit en wrevel. De fallische mythe van de solo-architect, het geïsoleerde genie, is een van de meest regressieve en reactionaire benaderingen van de architectuur – en helaas nog altijd een van de meest dominante. In dit klimaat valt er veel te leren van de Smithsons. Al was het maar om onszelf eraan te herinneren dat het minstens een halve eeuw heeft geduurd voor vrouwelijke architecten in

samenwerkingsverbanden op gelijke voet kwamen te staan met mannen. Lilly Reich werkte samen met Mies, Charlotte Perriand met Le Corbusier... maar hun partnerschap bleef beperkt tot enkele projecten en hun buitengewone invloed werd nooit geheel erkend. Pas bij de Eames zien we de oprichting van een bureau waarbinnen beide partners als gelijken worden aangemerkt.

Uiteraard hadden instituten hier geen oog voor – met name die aan de Amerikaanse oostkust als het Museum of Modern Art, de *New York Times* en Harvard University. MoMA heeft Ray nooit erkend. Er is een brief van Esther McCoy aan de Eames



Carme Pinos & Enric Miralles 1987

are loved by the Smithsons, who are loved by Miralles and Pinos. Three couples in a chain of identification. Their bonding raises the question of partnership in architecture. Architecture is always collaborative. Everybody knows this. But it is rarely acknowledged. A single figure is always privileged as author of the work. This is most evident in the case of couples, partnerships of two, whether they are professional or personal or both.

Couplings, by which I mean intimate partnerships, raise an enormous level of

nervousness and resentment from all camps (including women). The phallic myth of the solo architect, the isolated genius, is one of the most regressive and reactionary understandings of architecture – but unfortunately still one of the most pervasive. In this climate there is much to learn from the Smithsons. If only to remind ourselves that it is at least half a century since women architects are in partnerships on equal footing with men. Lilly Reich collaborated with Mies, Charlotte Perriand with Le Corbusier... but their partnership was limited to some



Le Corbusier & Charlotte Perriand 1929

projects and their extraordinary influence never completely acknowledged. With the Eames we have for the first time the establishment of a firm which acknowledges both partners as equals.

Of course institutions, particularly East Coast institutions – the Museum of Modern Art, the *New York Times*, Harvard University – were in denial. MoMA never acknowledged Ray. There is a letter from a devastated Esther McCoy apologizing to the Eames for The *New York Times* erasure of Ray's name from the article she has just published about their

waarin zij zich verontschuldigt voor het weglaten van Ray's naam door de *New York Times* in een artikel over hun werk: 'Beste Charles en Ray: Het stuk in de Times bracht mij in grote verlegenheid aangezien het voor jullie nogal pijnlijk moet zijn geweest. Oorspronkelijk was het een stuk van 5000 woorden, maar op hun verzoek is het ingekort tot 3500, en toen Paul Goldberger het ontvangen had, belde hij mij om te zeggen dat het goed was. Daarop verbond hij mij met de redactieassistent, ene Barbara Wyden die eindeloos veel klachten had waarmee ik jullie niet zal vervelen, maar twee dingen legden wij in een

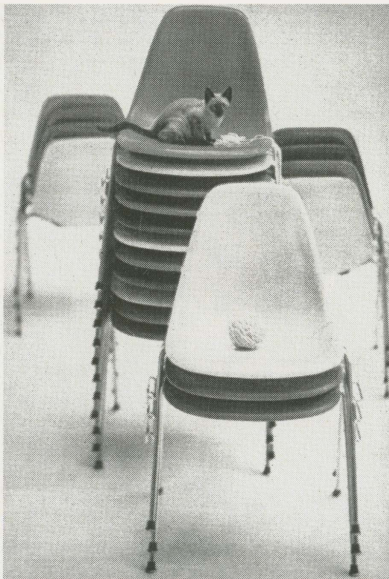
strijd op leven en dood vast: dat Ray's naam in het artikel moest worden genoemd en dat de stoel geen "casting couch" genoemd zou worden...

Ik heb twintig jaar vreedig samengewerkt met redacteuren. Maar in 1973 kwam ik twee redacteuren tegen die ongelooflijk arrogant waren. De basis van hun klacht was dat ik het grote publiek niet begreep. Dat is je reinste onzin. Het grote publiek raakt echt niet opgewonden van de term "casting couch" en heeft er ook geen bezwaar tegen dat een vrouw voor haar werk erkenning krijgt.'

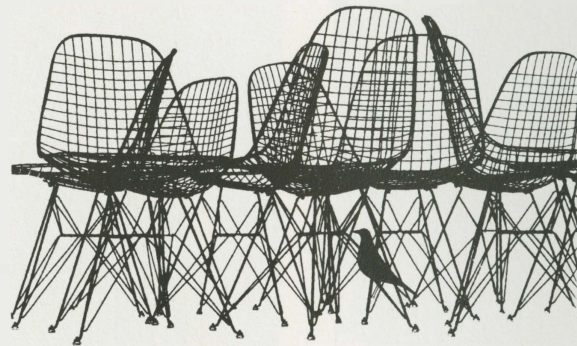
Terwijl instituten het moeilijk vonden

het partnerschap van de Eames te erkennen, herkenden de Smithsons zichzelf erin. Tot op zekere hoogte is hun band persoonlijk. Hun correspondentie, die zich in de Eames-archieven bevindt, laat zien dat de twee echtparen elkaar zeer goed kenden. De standaardvorm van adresseren is aan 'R&C' van 'A&P', en ze eindigen meestal met uitbundig vertoon van hartelijkheid als 'Jullie zeer liefhebbende', 'we denken vaak aan jullie' en 'veel liefs'.

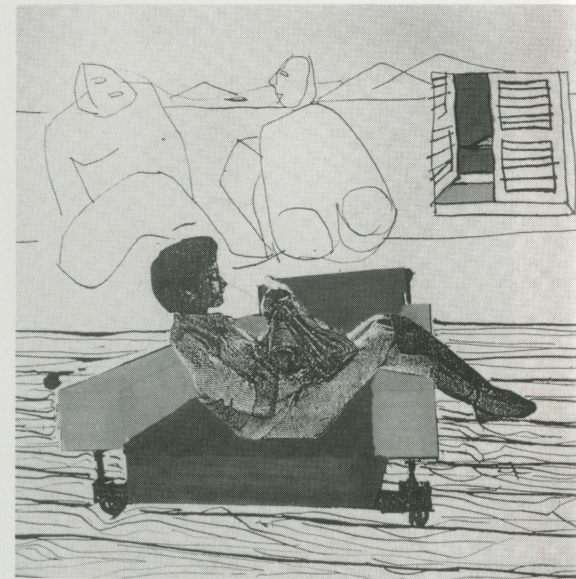
Maar hun relatie was bepaald geen geheime zaak. De Smithsons deden meer dan hun best om hun genegenheid onder de aandacht van het



Eames Stacking Chairs 1950 – 1953



Eames Wire Mesh Chair 1951 – 1953



A&P Smithson, Trundling Turk 1954

work: 'Dear Charles and Ray: The Times story was an embarrassment to me as it must have been painful to you. It was originally (as requested) a 5000 word story and was cut at their request to 3500, and when Paul Goldberger received it he called and said it was fine. Then he turned me over to the editorial assistant, a Barbara Wyden who had endless complaints I won't bore you with, but the two things we settled down in a death struggle were that Ray's name must be included and that the chaise must not be called a casting couch...

For twenty years I have worked peacefully with editors. Now already in 1973 I have come up against two editors who are unbelievably arrogant, the basis of their complaint being that I didn't understand the broad audience. This is sheer nonsense; the broad audience isn't titillated by the phrase casting couch nor does it object to a woman being credited for work.'

If institutions had difficulties acknowledging the Eames' partnership, the Smithsons saw themselves in it. At one level, their bond is personal. Their correspondence, now in the

Eames' archives, demonstrates that the two couples knew each other very well. The standard form of address is to 'R&C' from 'A&P' and they usually close with effusive displays like 'Ys. v. affectionately,' 'We think of you often' and 'Much love'.

But their relationship was far from a secret affair. The Smithsons went out of their way to publicize their affection. Their writings are full of expressions of admiration. Hardly anything they write goes by without the Eames popping up at one point or another. One by one, pieces of the Eames' oeuvre are

publiek te brengen. Hun teksten staan vol uitdrukkingen van bewondering. Vrijwel al hun teksten bevatten iets over de Eames. Een voor een worden delen uit het werk van de Eames behandeld als kostbare iconen, magische tekens die worden gepresenteerd als paradigma's voor hun eigen praktijk.

Over de Eames-stoel zeggen ze bijvoorbeeld, dat deze 'een boodschap van hoop was van een andere planeet'. Het is de enige stoel die je tegenwoordig in elk denkbaar interieur kunt plaatsen, de enige die ze in hun eigen huiskamer zouden neerzetten. 'Eames-stoelen behoren

de bewoners toe, niet het gebouw. De stoelen van Mies zijn uitdrukkelijk van het gebouw en niet van de gebruiker.

De Eames-stoelen van de nieuwe canon lijken meer op de kleren van de bewoners uit de tijd voor Courrèges; mooi, licht, niet geometrisch, schijnbaar informeel. Ze gebruiken nylon, elastisch vinyl, glasvezel, versterkt plastic, en al deze materialen zijn in iedere kleur verkrijgbaar en bezitten geen kenmerken van meubelen uit andere culturen.'

Over de 'selecteer-en-rangschiktechniek' van de Eames zeggen ze dat deze 'als ontwerpmethode

nauw verwant is aan bloemschikken en het met goede smaak plaatsen van verzamelobjecten in kamers', en dat zij de methode zelf hebben gebruikt bij het 'ontwerpen en inrichten' van hun huizen. De 'Eames-esthetiek' wordt de 'Smithsons-esthetiek'. Ze schrijven: 'De Eames hebben het houden van mooie dingen respectabel gemaakt. Dit lijkt buitengewoon, maar in onze wereld worden mooie dingen gelijkgesteld met sociale onverantwoordelijkheid.'

Over de Eames-kaarten zeggen ze dat die hun 'de moed hebben gegeven om te verzamelen wat ze willen. Vrijwel niemand is aan de invloed ervan



Ontbijttafel / Breakfast table Eames

treated as precious icons, magical tokens that are presented as paradigms for their own practice.

Of the Eames' chair, for example, they say that it was 'like a message of hope from another planet'. It is the only chair that one could put in any interior today, the only one they would put in their own living room. 'Eames' chairs belong to the occupants, not to the building. Mies' chairs are especially of the building and not of the occupant.

The Eames' chairs of the new canon are more like the pre-Courrèges clothes of the

occupants; pretty, light, non geometric, apparently casual. They use nylon, stretch vinyl, fiberglass, reinforced plastic, all of which can be self-coloured and which carry no overtones of furniture from other cultures.'

Of the Eames' 'select and arrange technique', they say that 'as a design method, it is close to flower arrangement and to good taste in the furnishing of rooms with collector's pieces'. And that they themselves have used it in the 'designing and equipping' of their own houses. The 'Eames' aesthetic' becomes the 'Smithsons' aesthetic'. They write:

'The Eames have made it respectable to like pretty things. This seems extraordinary, but in our world, pretty things are equated with social irresponsibility.'

Of the Eames' cards, they say they gave them 'the courage to collect whatever pleases us. Hardly anyone has escaped the influence. Ephemera and its consideration, becomes part of an intellectual activity.'

Of the Eames' unique photographic technique they say: 'We ourselves are very attentive listeners and watchers of everything the Eames have made. We have taken their

ontkomen. Efemera en de beschouwing ervan worden onderdeel van een intellectuele activiteit.'

Over de unieke fotografische techniek van de Eames zeggen ze: 'Wij zijn zelf aandachtige luisteraars en toeschouwers van alles wat de Eames hebben gemaakt. Wij hebben hun uitvinding van de "flat-on-colour"-documentatie van objecten overgenomen en deze is nu onderdeel van onze eigen werkwijze.'

Elk voorbeeld laat ons tegelijkertijd een scherpe observatie van een aspect van het werk van de Eames zien en de manier waarop de Smithsons zich dit eigen hebben gemaakt. Neem bijvoorbeeld

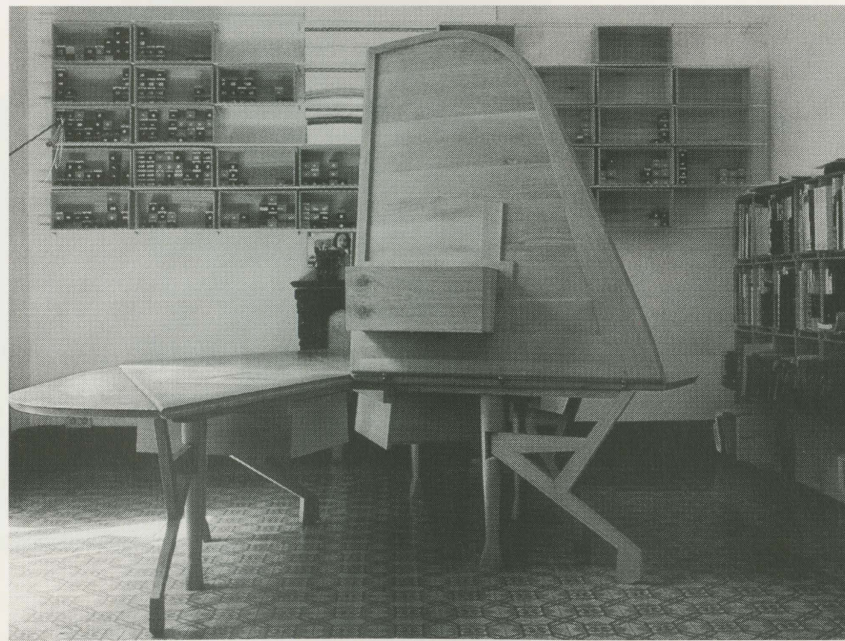


Enric Miralles, Woonkamer / Living room

invention of the "flat-on colour documentation" of objects as part of the way we now also work.'

In every instance, we are presented with an acute observation of an aspect of the Eames' work and at the same time the way in which the Smithsons have appropriated it, made it theirs. Take, for example, the seamless move from the Eames' chair, as the only one that could be used today, to their own design of furniture: 'Burrows Lea Farm, 1953. With the first interior sketches of this project (...) we realized we had a problem: What was to

de naadloze overgang van de Eames-stoel, als de enige die vandaag gebruikt zou kunnen worden, naar hun eigen meubelontwerpen: 'Burrows Lea Farm, 1953. Bij de eerste interieurschetsen voor dit project (...) realiseerden we ons dat we een probleem hadden: wat voor meubels moesten we gebruiken? We hadden objecten nodig die er qua cultuur in pasten... We konden niet terugvallen op de Thonet die in Frankrijk werd verkocht en die door Le Corbusier was toegepast... Toen ontstond de Trundling Turk, een stoel die eruitzag alsof hij zijn eigenaar zou volgen van kamer naar kamer en naar buiten naar het strand...'



Enric Miralles, Tafel / Table

be put in as furniture? We needed objects that achieved a cultural fit... There could not be a falling back on the Thonet sold in France and used by Le Corbusier... As a response to the realisation came the Trundling Turk, a chair which looked as if it might follow its owners from room to room and out onto the beach...'

The Smithsons' chairs take over precisely the same characteristics they had ascribed to the Eames' chairs. They occupy the space vacated by the Thonet, they are from the same period as the architecture and they belong to the occupant, not to the building.

De stoelen van de Smithsons nemen exact dezelfde karakteristieken over als die zij hadden toegeschreven aan de Eames-stoelen. Ze nemen bezit van de ruimte die vacant was gelaten door de Thonet, ze zijn van dezelfde tijd als de architectuur en ze behoren toe aan de bewoner, niet aan het gebouw. De Smithsons zetten zichzelf in de plaats van de Eames. Ze reproduceren hen door hun wijze van opereren te absorberen en niet de specifieke details van hun vormen.

Overigens kwam de Trundling Turk, of beter gezegd een latere versie van die stoel, de San-Diego stoel, in Miralles' huis in de Carrer

The Smithsons put themselves in the place of the Eames, reproducing them by absorbing their mode of operation rather than the specific details of their forms.

Incidentally the Trundling Turk, or rather a later version of the chair, the San Diego chair, followed Miralles into his house in Carrer Mercaders in Barcelona. The Smithsons' furniture is a key element of Miralles' identification, and the theme of his first article on the Smithsons in *Arquitectura*. The chairs, that never went into production, were made by a craftsman in Barcelona without

Mercaders in Barcelona terecht. De meubels van de Smithsons vormen een hoofdelement van Miralles' identificatie met hen, en ze zijn het thema in zijn eerste artikel over de Smithsons in *Arquitectura*. De stoelen, die nooit in productie zijn genomen, werden zonder toestemming van de Smithsons door een timmerman uit Barcelona gemaakt. Bij een recent bezoek aan Barcelona was Peter verbaasd ze bij Miralles thuis te zien.

Uiteindelijk ging Miralles zijn eigen meubels ontwerpen, meubels die, zo zou men kunnen zeggen, dezelfde eigenschappen bezitten als zijn architectuur. En op dat punt – net als de Smithsons

hadden gedaan met de Eames – had Miralles zichzelf in een diepere zin met de Smithsons geïdentificeerd.

Meubels zijn architectuur voor de Smithsons. Alison schrijft over Charles Eames: 'En over Eames zullen ze hetzelfde zeggen als over Rietveld. Wat is er nou zo fantastisch aan wat hij gedaan heeft? Gewoon een huis en een paar stoelen.'

En enkele jaren later schrijft Peter, alsof hij deze gedachte vervolgt: 'Stoelen zijn altijd de voorlopers geweest van ontwerpveranderingen. Om de een of andere mysterieuze reden zijn ze in

staat om bijna van de ene op de andere dag een nieuw idee van stijl te vestigen.'

Maar de belangrijkste symptomen van de identificatie van de Smithsons met de Eames zijn niet alleen deze eindeloze verwijzingen naar bepaalde aspecten van het werk van de Eames, maar ook de manier waarop ze zichzelf presenteren en de soort obsessies. Het allerbelangrijkste is wel, en misschien is dat niet zo verwonderlijk wanneer het ene stel zich aan het andere hecht, een diep gevoel van huiselijkheid.

Het gaat dan om letterlijke huiselijkheid, zoals wanneer de Smithsons het hebben over de Eames'



Alison Smithson in Upper Lawn, Wiltshire 1978



Ise & Walter Gropius in Gropius House, Lincoln, Mass. 1950

permission from the Smithsons. Peter was surprised to see them at Miralles' on a recent visit to Barcelona.

Eventually Miralles started designing his own furniture. Furniture that, one could argue, has the same qualities as his architecture and at that point – as the Smithsons with the Eames – Miralles had identified with the Smithsons in a deeper sense.

For the Smithsons, furniture is architecture. Writing about Charles Eames, Alison says: 'And they will say the same things about Eames as they say about Rietveld. What's so great

about what he did? Just a house and a few chairs.'

And, as if to continue the thought, Peter writes, several years later: 'Now chairs have always been the forward-runners of design change. They have for some mysterious reason the capacity of establishing a new sense of style almost overnight.'

But the key symptoms of the identification between the Smithsons and the Eames are not just these endless references to particular aspects of the Eames' work. It is also in the techniques of presenting themselves,

and the kind of obsessions. Above all, and perhaps this is not so surprising when one couple bonds with another, it is in the pervasive sense of domesticity.

Literal domesticity, as when the Smithsons reflect on the Eames' breakfast table, only to go back historically to the Walter and Ise Gropius breakfast table in their house in Lincoln, Massachusetts and we end up with an image of Alison at breakfast, on a snowy day in their country house at Fonthill. And conceptual domesticity, as when the Smithsons organize the history of architecture

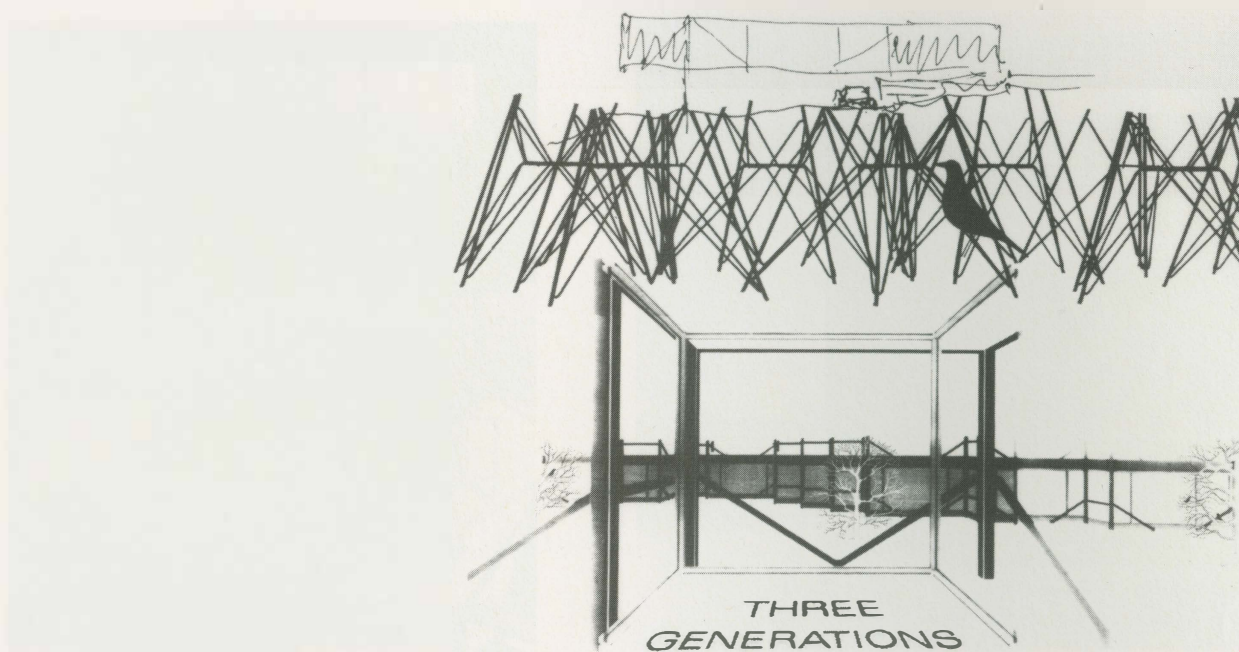
ontbijttafel en dan terug in de geschiedenis gaan naar de ontbijttafel van Walter en Ise Gropius in hun huis in Lincoln, Massachusetts, en we uiteindelijk het beeld overhouden van Alison die op een winterse dag in hun buitenhuis in Fonthill aan het ontbijt zit. En het gaat om conceptuele huiselijkheid, zoals wanneer de Smithsons de geschiedenis van de architectuur structureren als die van een familie, een kleine familie. In Peters artikel 'Three generations' duiken de Eames op in een verslag van de architectuurgeschiedenis van Renaissance tot heden die slechts zes personen bevat: Brunelleschi, Alberti, Francesco di Giorgio

(als representanten van de drie generaties van de Renaissance) en Mies, Eames en de Smithsons (drie generaties moderne architecten).

Het verhaal begint bij een lezing die Peter in 1976 in Harvard gaf. Een student had een poster gemaakt, volgens Peter 'op basis van een telefonische beschrijving door een derde van het thema van de lezing' (hoe avant-gardistisch!). De poster toont fragmenten van tekeningen van drie renaissance-kerken. Van onder naar boven de Santo Spirito te Fiesole (1436–1482) van Brunelleschi (eerste generatie); de Sant' Andrea te Mantua (1472–1512) van Alberti (tweede

generatie); en de Sint Pieter in Rome (vanaf 1506) van Bramante (derde generatie). Peter was het er niet mee eens dat Bramante in dit rijtje voorkwam. Hij vond dat Bramante 'bij de vierde generatie hoorde, ook al was hij geboren in 1444, slechts vijf jaar later dan Francesco di Giorgio'. En hij zei dat als hij zelf de poster had gemaakt, hij in plaats van de koepel van de Sint Pieter die van de San Bernadino in Urbino had genomen.

Als een parallel aan deze poster van de vijftiende eeuw maakten de Smithsons 'Three generations', een samengesteld beeld van drie generaties moderne architecten. Van boven



Poster 'Three generations'

as that of a family, a small family. In Peter's article 'Three generations', the Eames appear in an account of the history of architecture from the Renaissance to the present which includes only six figures: Brunelleschi, Alberti, Francesco di Giorgio (representing three generations of the Renaissance) and Mies, Eames and the Smithsons (three generations of modern architecture).

The story goes back to a lecture that Peter gave at Harvard in 1976. A student prepared a poster, according to Peter, 'on the basis of a telephone description of the theme of

the lecture conveyed by a third party'. (How avant-garde!) The poster shows fragments of plans of three Renaissance churches. From the bottom up, Brunelleschi's S. Spirito, Fiesole, 1436–1482 (first generation); Alberti's S. Andrea, Mantua, 1472–1512 (second generation); Bramante's St. Peter's, Rome, 1595 (third generation). Peter disagreed with the inclusion of Bramante. He said he thought of Bramante as a 'fourth generation, even though he was born in 1444, only five years later than Francesco di Giorgio'. And that if he would have done

the poster himself he would have put for the top half-dome that of S. Bernadino in Urbino.

As a parallel to the poster of the 1400s, the Smithsons prepared 'Three generations', a composite image for three generations of Modern Architecture. From the top down (note the inversion from the Renaissance poster which starts from the bottom up) the poster includes: House on a Hillside, 1934, Mies van der Rohe (first generation); legs of wire chairs, 1951, Eames (second generation); Lucas Headquarters, 1973, A&P Smithson (third generation).

naar beneden (let op de omkering ten opzichte van de renaissance-poster, die onderaan begint) vinden we hier: Huis op een heuvel (1934) van Mies van der Rohe (eerste generatie); de poten van draadstoelen (1951) van de Eames (tweede generatie); en Lucas Headquarters (1973) van A&P Smithson (derde generatie).

Essentieel in deze lijst is de aanwezigheid van de Smithsons zelf. In de stamboom van de moderne architectuur – die zij zo goed kenden, en die zij op zo'n briljante manier konden overbrengen in hun teksten, met name in dat speciale nummer van *Architectural Design*, later opnieuw uitgegeven als *The Heroic Period of Modern Architecture* – wensten de Smithsons zichzelf te zien als volgers van de traditie van Mies. Maar ze voelden zich veel meer verwant met de Eames. Als Mies de architect van de heroïsche periode is met wie de Smithsons zich op de meest consistente wijze hebben geïdentificeerd (Peter schrijft: 'Mijn verplichting aan Mies is zo groot dat ik het moeilijk vind om te ontwarren welke gedachten van mijzelf zijn, zo vaak zijn zij het resultaat van inzichten die ik van hem heb gekregen'), dan hebben de Eames de

The inclusion of the Smithsons themselves in these charts is key here. In the genealogy of Modern Architecture – that they knew so well, and that they were able to communicate in such brilliant way in their writings, particularly in that special issue of *Architectural Design*, later reprinted as *The Heroic Period of Modern Architecture* – the Smithsons wanted to see themselves as following the tradition of Mies. But they felt in much closer alliance with the Eames. If Mies is the architect of the heroic period that the Smithsons most consistently identified themselves with (Peter writes: '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 they have been the result of insights received from him'), then the Eames represent that ideal status for a second, less heroic (or at least, heroic in a different sense) generation, the generation straddling World War II.

While greatly admiring Mies, the Smithsons could say things like: 'Mies is great, but Corb communicates', which is a way of saying that

ideale status van een tweede, minder heroïsche generatie (of in ieder geval heroïsch in een andere betekenis), de generatie van de Tweede Wereldoorlog.

Ook al hadden de Smithsons grote bewondering voor Mies, ze konden ook dingen zeggen als: 'Mies is geweldig, maar Corbu communiceert', met andere woorden: Mies is gewoon moeilijk. Ten aanzien van de Eames hebben de Smithsons nooit enige twijfel getoond. Dit is eigenlijk nogal opmerkelijk gezien hun karakter – een deel van de humor van de Smithsons ligt juist in hun bijtende beoordelingen van alles.

De familie waarvan de Smithsons altijd stambomen tekenen is erg klein, en de Eames zijn duidelijk hun favoriete familieleden, de favoriete neef en nicht. De Smithsons tekenden voortdurend grafieken van de moderne architectuur. De projecten verschillen per grafiek, maar het interessante is dat de familieleden altijd dezelfde blijven. Een kort bezoek aan het Farnsworth House vormt voor Alison in een lezing de aanleiding voor een reflectie op het 'paviljoen en zijn territorium' en 'nieuwe vormen van lichte bewoning'. Voor deze

Mies is just difficult. About the Eames, the Smithsons never expressed any doubt. This is actually quite out of character – part of the Smithsons' wit is precisely in their mordant assessments of everything.

If the Smithsons are always drawing family trees, this family is very small and the Eames are clearly their favourite relatives, their favourite cousins. The Smithsons kept drawing charts of modern architecture. Interestingly, the projects change in different charts, but the family members stay the same. In a lecture of Alison Smithson, a short visit to the Farnsworth House becomes the occasion for a reflection on the 'pavilion in its territory' and 'new kinds of light-touch inhabitation'. On this occasion, a new chart was prepared linking the Farnsworth House, the Eames House, and the Solar Pavilion at Fonthill. Same characters, different projects. And, again, in 'Phenomenon in Parallel: Eames House, Patio and Pavilion,' a lecture by Peter in connection with the exhibition *The Independent Group*, he links the 'Patio and Pavilion' with the Eames

lezing werd een nieuwe grafiek gemaakt, waarin het Farnsworth-huis, het Eames-huis en het Zonnepaviljoen te Fonthill met elkaar worden verbonden. Dezelfde personen, andere projecten. En, opnieuw, in 'Phenomenon in Parallel: Eames House, Patio and Pavilion', een lezing van Peter ter gelegenheid van de tentoonstelling *The Independent Group*, verbindt hij patio en paviljoen met het Eames-huis en merkt op dat de Eames bekend moeten zijn geweest met Mies' schets voor een glazen huis op een heuvel uit 1934. Zijn conclusie luidt: 'Dus, op de een of andere manier via Mies, via een verwerping van veel dingen van Mies, maar nog steeds via Mies, zo schijnt mij toe, krijgen we het huis uit 1949 – iets volkomen origineels, volkomen Amerikaans.'

Meer dan iemand anders zagen de Smithsons Mies in de Eames. Zij wisten maar al te goed hoe het proces van identificatie werkt: eerst neem of kopieer je je voorbeeld (de Smithsons nemen de Eames-stoel, de Eames nemen het glazen huis van Mies, Miralles neemt de stoel van de Smithsons), dan verwerp je het voor iets wat, al lijkt het er niet meer op, het hoofdidée heeft geabsorbeerd, en

House and points out that the Eames had to have been familiar with Mies' sketch for a glass house on a hillside of 1934. And concludes: 'So, somehow through Mies, through a rejection of much of Mies, but still through Mies, or so it seems to me, we get the 1949 house – something wholly original, wholly American.'

Nobody was more prepared to see Mies in the Eames than the Smithsons. They knew too well how the identification process works: first take or copy (the Smithsons take the Eames chair, the Eames take the Mies glass house, Miralles takes the Smithsons chair), then reject it in favor of something that, while it no longer looks alike, has absorbed the key idea, translating it for a different time.

In any case, here we have another genealogy, this time from the Glass House of Mies to the Eames House to the Smithsons Patio and Pavilion. Again, different projects, same characters, which demonstrates that the real issue in the genealogies is the family. Architectural ideas are inherited and transformed by successive generations.

vertaalt het dan voor een andere tijd.

In elk geval hebben we hier nog een stamboom, deze keer van het Glass House van Mies via het Eames-huis naar de Patio & Pavilion van de Smithsons. Opnieuw dezelfde personen, maar andere projecten, wat laat zien dat de familie het echte onderwerp van de stamboom is. Architectuurideeën worden geërfd en veranderd door opeenvolgende generaties.

De invloed van de ene generatie op de volgende werkt soms ook in omgekeerde richting, 'van de jongere naar de oudere' generaties. De Smithsons denken dat Le Corbusier bij zijn project in Venetië

beïnvloed was door de jonge Woods, met wie hij aan de Unité van Marseille samenwerkte.

In deze stambomen komt de nadruk op vrouwen weer naar boven, in wat Peter de 'vrouwelijke lijn' noemt: 'Een laatste gedachte (...): veel van onze erfenis bereikt ons via de vrouwelijke lijn... Truus Schröder-Schräder, Lilly Reich, Charlotte Perriand, Ray Eames.' Deze lijn loopt helemaal door tot Alison Smithson, als een, zoals Peter het noemde, 'bewust eerbetoon aan de grondvestende moeders'.

De Smithsons zijn zich erg bewust van de vrouwelijke aanwezigheid in de architectuur-

geschiedenis van deze eeuw, meer dan welke historicus of criticus dan ook uit deze periode. Maar de vrouwen verschijnen altijd in koppels. De Smithsons blijven koppels identificeren. Ze hebben het over Margaret McDonald, die met Charles Rennie Mackintosh samenwerkte; over Charlotte Perriand, die met Le Corbusier samenwerkte; over Truus Schröder-Schräder, die met Rietveld samenwerkte; over Lilly Reich, die met Mies van der Rohe samenwerkte, enzovoort. De Smithsons zijn een koppel dat andere koppels identificeert, en wellicht zichzelf met deze koppels vereenzelvig, zoals wanneer



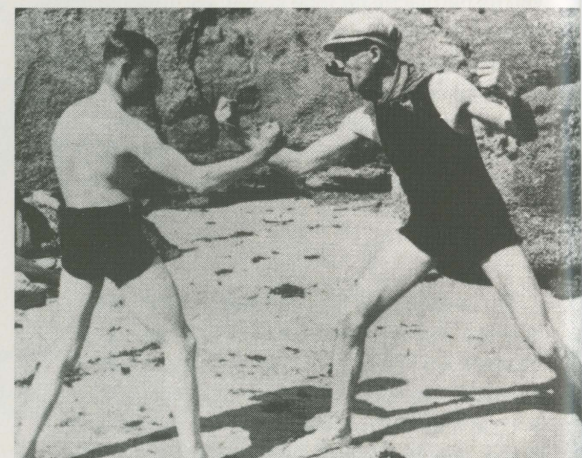
Truus Schröder-Schräder & Jenneken Berends 1968



Ludwig Mies van der Rohe & Lilly Reich 1933



Eileen Gray 1926



Pierre Jeanneret & Le Corbusier c. 1926

The influence from one generation to the next may sometimes also work in reverse, 'from the younger to the older' generations. Le Corbusier in Venice, the Smithsons think, has been influenced by the young Woods who collaborated with Le Corbusier on the Unité of Marseilles.

In these family trees, the emphasis on women surfaces again, in what Peter calls 'the female line': 'One final thought (...): much of our inheritance reaches us through the female line... Truus Schröder-Schräder, Lilly Reich, Charlotte Perriand, Ray Eames...'

This line continues all the way down to Alison Smithson, in what Peter calls a 'conscious homage to the founding mothers.'

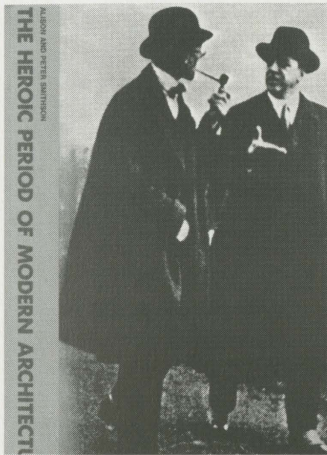
The Smithsons are very sensitive to women's presence in the history of architecture of our century, more than any historian or critic of the period. But the women always appear in couples. The Smithsons keep identifying couples. They refer to Margaret McDonald, who collaborated with Charles Rennie Mackintosh, to Charlotte Perriand, who collaborated with Le Corbusier, to Truus Schröder-Schräder who collaborated with

Rietveld, to Lilly Reich, who collaborated with Mies van der Rohe, and so on. A couple identifying other couples, perhaps identifying themselves with those couples, as when Alison writes: 'I can see the part played by Ray Eames in all that they do... The perseverance in finding what exactly is wanted; although the seeker may not know the exact object until it is finally seen... The prettiness of our lives now I attribute to Ray even more than Charles; we would not be buying flower patterned ties but for the Eames' card game.'

Or when writing about Mies, Peter suddenly

Alison schrijft: 'Ik zie de rol die Ray heeft gespeeld in alles wat ze doen... de vasthoudendheid om precies te vinden wat je zoekt; al weet degene die zoekt soms niet wat het doel precies is tot het eindelijk gezien wordt... De aantrekkelijke lichtheid van ons leven schrijf ik nu zelfs meer aan Ray toe dan aan Charles. We zouden nooit geblomde stropdassen gekocht hebben als we het kaartspel van de Eames niet hadden gehad...'

Of zoals Peter in een verhaal over Mies onverwacht opmerkt, alsof hij in zichzelf praat: 'Ik wil meer over Lilly Reich weten.' En dan verwijst



The Heroic Period of Modern Architecture 1981

Voorzijde omslag / Front cover

drops, as if talking to himself: 'I want to know more about Lilly Reich.' And points, in a footnote to this blunt comment, to a picture of Mies and Lilly Reich in 1933, published in Ludwig Glaser's book, but says nothing about it. It is a picture of Mies and Reich on a boat, where they both look in the other's direction but their gazes never cross.

Perhaps the obsession with couples also explains the surprising absence of Eileen Gray in their writings. If ever you had a case of furniture as architecture! – a continuous obsession of the Smithsons and a key part of

hij in een voetnoot bij deze plotselinge opmerking naar een foto van Mies en Lilly Reich uit 1933, gepubliceerd in een boek van Ludwig Glaser, maar zegt er verder niets over. Het is een foto van Mies en Reich op een boot, waarop ze in elkaars richting kijken zonder dat hun blikken elkaar kruisen.

Wellicht verklaart de obsessie van de Smithsons met koppels ook de verrassende afwezigheid van Eileen Gray in hun teksten. Als er ooit sprake was van meubels als architectuur! – een continue obsessie van de Smithsons en een belangrijk aspect van hun fascinatie voor Mackintosh, Rietveld, Mies en Eames. Gray wordt echter alleen genoemd in *The Heroic Period* voor het 'Huis in Roquebrune', dat ze aan haar en Jean Badovici toeschrijven. Haar eigen huis in Castellar, haar vele andere woningen, de interieurs, de meubels, enzovoort worden niet genoemd. Alleen het project dat als het werk van een koppel kon worden gepresenteerd, wordt vermeld.

Maar het zijn niet alleen heteroseksuele koppels waarvoor de Smithsons zich interesseren. Ze blijven elke soort partnerschap opmerken en becommentariëren. Als Peter in *The Heroic Period*

their fascination with Mackintosh, Rietveld, Mies, and Eames. Gray is only mentioned in *The Heroic Period* for the 'House at Roquebrune', which they credit to her and Jean Badovici. Her own house in Castellar, her many other house projects, the interiors, the furniture, etcetera, pass unnoticed. Only the project that could be represented as the work of a couple is mentioned.

But, it is not just heterosexual couples that interest the Smithsons. They keep noting partnerships of every kind, commenting on them. When dealing with Duiker in *The Heroic Period of Modern Architecture*, Peter writes: 'It is not for me to deal with the relationship of Duiker and Bijvoet, I speak of them as one emanence.' And on the occasion of Pierre Jeanneret's death, Alison and Peter wrote a moving 'tribute': 'We have a very spare file called *Significant Houses*. In it is the Farnsworth, a few early Rudolph houses, and very little else. The earliest document is from the *Architect's Journal*, June 27, 1946. It was this we rethought of on the death of Pierre

of *Modern Architecture* Duiker behandelt, schrijft hij: 'Het is niet aan mij om in te gaan op de relatie van Duiker en Bijvoet, ik spreek van hen als één verschijning.' En ter gelegenheid van de dood van Pierre Jeanneret schreven Alison en Peter een ontroerend 'eerbetoon': 'We hebben een heel speciaal dossier *Belangrijke Huizen*. Daarin zitten het Farnsworth-huis, een paar vroege woonhuizen van Rudolph, en verder niet zo veel. Het vroegste document is uit de *Architect's Journal* van 27 juni 1946. Daar moesten we opnieuw aan denken toen Pierre Jeanneret stierf. Het huis dat daarin wordt getoond, belichaamt de dierbare samenwerking met Jean Prouvé – die het zeker slecht heeft getroffen met de architecten met wie hij samenwerkte.'

Le Corbusier wordt niet genoemd. De Smithsons brengen hulde aan Pierre Jeanneret door het huis te laten zien dat hij samen met Prouvé maakte. Ze halen hem uit de gigantische schaduw van Le Corbusier alleen om hem in 'dierbare samenwerking' weer in een ander paar op te nemen. En passant roeren ze de kwestie aan van Prouvé's ongelukkige 'huwelijken'. Prouvé heeft

Jeanneret. The house shown there, embodies the sweetest collaboration with Jean Prouvé – who really has been unfortunate in his architects collaborators.'

Le Corbusier is not mentioned. The Smithsons pay tribute to Pierre Jeanneret by showing his house with Prouvé. They remove him from Le Corbusier's gigantic shadow only to pair him up again, in 'the sweetest' collaboration. In the process, they introduced the question of Prouvé's unhappy 'marriages'. Prouvé had indeed collaborated with many architects – including Toni Garnier, Lods, Le Corbusier and Candilis – but since the homage is to Jeanneret, bringing up the question of partnership raises questions about the most famous partnership of the century and to what extent Pierre Jeanneret may have contributed to this relationship. And when Jeanneret is coupled with Prouvé, the Smithsons can once again bond with the extended family. The tribute to Jeanneret continues: '*Le Carré Bleu 2/68* carries a very personal tribute to Jeanneret by

inderdaad met veel architecten samengewerkt, onder wie Toni Garnier, Lods, Le Corbusier en Candilis. Maar aangezien het om een eerbetoon aan Jeanneret gaat, leidt het opwerpen van de kwestie van het partnerschap tot vragen omtrent de beroemdste samenwerking van deze eeuw en omtrent de mate waarin Pierre Jeanneret hieraan heeft bijgedragen. En wanneer Jeanneret wordt gekoppeld aan Prouvé, kunnen de Smithsons zich opnieuw verbinden met de uitgebreide familie. Zij vervolgen hun hulde aan Jeanneret: 'Le Carré Blue 2/68 is een zeer persoonlijk eerbetoon aan Jeanneret van de hand van Denise Creswell, die tijdens de bezettingsjaren in Grenoble met hem samenwerkte aan de bouw van het prototype. Het is te persoonlijk om het hier weer te geven voor een groter publiek, maar tussen de regels van een dergelijke levende kennis zien we het vlees achter elk project: en moderne architecten van de eerste en de tweede generatie (de onze is de derde) waren met elkaar verbonden door vergelijkbare ervaringen tijdens de bezetting.'

Team 10 is een kind van de oorlog. De leden

Denise Creswell who worked with him in Grenoble during the Occupation years building the prototype. It is too personal to reprint for a wider readership, but it is in between the lines of such a live knowledge that we see the flesh behind each project: and modern architects of the first and second generation (ours being the third) were bond together by similar experiences in the period of the Occupation.'

Team 10 is a child of war. Its members speak of themselves as a family, deliberately 'kept small... and private because – Alison writes – we personally found "the few" most effective in making us think'. Once again, the emphasis is on collaboration, on intimate knowledge, that produces, in the end, better work.

As if to reinforce the sense of a family with the publications of Team 10 we get snapshots of their members, sometimes in ridiculous situations. There is a sense of intimacy very far from the formality of the official photographs of CIAM meetings. We see groups deep in conversation, working together,

ervan spreken over zichzelf als over een familie, opzettelijk 'klein... en privé gehouden, omdat – schrijft Alison – wij persoonlijk van mening waren dat wij met een klein aantal het best konden nadenken'. Opnieuw ligt de nadruk op samenwerking, op intieme kennis, die uiteindelijk leidt tot beter werk.

In publicaties van Team 10 zien we snapshots van de leden, soms in bizarre situaties, alsof men het familiegevoel wil versterken. Er heerst een gevoel van intimiteit die ver afstaat van de formaliteit van de officiële foto's van de CIAM-bijeenkomsten: we zien groepjes diep in gesprek



Le Corbusier at CIAM IV in Athens 1933

eating together, living together... The Smithsons understood that the history of the architecture of the century is the history of a conversation. (Think about the pictures they chose for the covers of *The Heroic Period*.)

These family scenes, of inheritance, debts, appropriations and rejections, are related to the Smithsons' attitude to domestic space, to the house itself. Perhaps it is in the relationship between their respective house designs that the bond between the Smithsons and the Eames is most emphatic. After all, the family tree tells the story of a search for

gewikkeld, samen werkend, samen etend, samen wonend... De Smithsons begrepen dat de architectuur-geschiedenis van deze eeuw een geschiedenis van conversatie is. (Denk aan de plaatjes die ze kozen voor de *Heroic Period*.)

Deze familietafereelen, van erfenis, schuld, toe-eigening en afwijzing, zijn verbonden met de houding van de Smithsons ten aanzien van de huiselijke ruimte, ten aanzien van het huis zelf. Misschien komt de band tussen de Smithsons en de Eames wel het meest tot uiting in de relatie tussen hun respectievelijke woningontwerpen. De stamboom vertelt uiteindelijk het verhaal van

the ideal house. The grandfathers Mies and Le Corbusier are evaluated in terms of this search. As Peter put it: 'Both Le Corbusier and Mies struggle with the same essential problems over the decades. With the reinvention of the house.' What the Smithsons and the Eames inherited is this quest.

This is where the research into the Smithsons becomes uncanny for me, the point at which I start to confuse what I say, what I have been saying for some time now, with what they say, the point of my identification:

I. that the history of the architecture of the

een zoektocht naar het ideale huis. De waarde van de grootvaders Mies en Le Corbusier wordt bepaald in termen van deze zoektocht. Zoals Peter zegt: 'Door de decennia heen worstelen zowel Le Corbusier als Mies met dezelfde essentiële problemen. Met de heruitvinding van het huis.' Het is deze zoektocht die de Smithsons en de Eames hebben geërfd.

Hier wordt het onderzoek naar de Smithsons voor mij *unheimisch*. Dit is het punt waarop ik hetgeen ik zeg, wat ik al langere tijd aan het zeggen ben, begin te verwarren met wat zij zeggen, het punt van mijn vereenzelviging:

1. dat de architectuurgeschiedenis van deze eeuw een geschiedenis is van de zoektocht naar een huis;
2. dat deze zoektocht grotendeels plaatsvond op tentoonstellingen, beurzen, in competities, publicaties... en andere provisionele bouwplaatsen;
3. dat vrouwen een cruciale rol hebben gespeeld, hetzij als ontwerpers, hetzij als critici, opdrachtgevers of sponsors;
4. dat schrijven een vorm is van architectuur bedrijven; enzovoort, enzovoort.



Team 10 in Aldo & Hannie van Eyck's garden, Loenen a/d Vecht 1974

century is the history of the search for a house;

2. that for the most part this search has taken place in exhibitions, fairs, competitions, publications... and other provisional sites;

3. that women had played a crucial role whether as designers, critics, clients or sponsors;

4. that writing is a form of architecture practice; and on and on.

Strangely, I find in the Smithsons' writings many of the themes of my own work.

Or at least, I see in the Smithsons what I want to see. Which reminds me of Alison's comment that whenever you open Le Corbusier's *Complete Works*, you see your current project, but finished, completed.

Vreemd genoeg herken ik in de teksten van de Smithsons veel thema's uit mijn eigen werk. Of in ieder geval, ik zie in de Smithsons wat ik zien wil. Dat doet me denken aan Alisons opmerking dat telkens wanneer je het *Oeuvre Complet* van Le Corbusier openslaat, je je eigen project herkent, maar dan af, voltooid.

Vertaling: Christa van den Berg & Dirk van den Heuvel

Bibliografie / Bibliography

- Smithson, Alison (ed.), *Team Ten Meetings*, New York, 1991
- Smithson, Alison, 'Eames: and now Dharmas are dying out in Japan', in: *Architectural Design*, September 1966. Reprinted in Alison and Peter Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1994, p. 77
- Smithson, Alison, 'Opening of the Eames exhibition, IDZ, Berlin, 5 September 1979'. Extract of a paper delivered on the occasion; published in Alison and Peter Smithson, *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1994, p. 84
- Smithson, Alison and Peter, *The Heroic Period of Modern Architecture*, p. 26. First published as an issue of *Architectural Design*, December 1965
- Smithson, Alison and Peter, *Architectural Design*, April 1969
- Smithson, Peter, 'For Mies van der Rohe on his 80th Birthday', in: *Bauen & Wohnen*, May 1966. Reprinted in *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1994, p. 14
- Smithson, Peter, 'Concealment and Display. Meditations on Braun', in: *Architectural Design*, July 1966. Integrated into *Without Rhetoric*, London, 1973, and into *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1994, p. 79
- Smithson, Peter, 'Just a Few Chairs and a House', in: *Architectural Design*, September 1966. Reprinted in *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1994, p. 74-76
- Smithson, Peter, 'Three Generations', in: *ILA&UD Annual Report 1980*, Urbino, 1981
- Smithson, Peter, *The 1930s*, 1985. Reprinted in *Changing the Art of Inhabitation*, London, 1994, p. 89