

Paysages habités



news architecture design paysage

Proximité conflictuelle à Roquebrune-Cap-Martin entre Eileen Gray et Le Corbusier. L'agence Aires Mateus s'expose à Tours dans l'ancien Centre de Création Contemporaine Olivier Debré qu'elle va rénover et étendre, leur confrère londonien Jamie Fobert présentait son travail à la Galerie d'Architecture lors de la livraison de son 1^{er} chantier parisien. Quand l'architecture se conçoit, se collectionne et se vend aux enchères comme des super-sculptures. Aperçu des nouvelles piscines paysagères de Montreuil à la Thaïlande via Londres. Révélation des métiers d'Art sous la Coupole du Grand Palais, Les inventeurs réunis avec les designers au Musée des arts et métiers, d'une part, avec les artistes contemporains au Mudam, d'autre part.

Actualité

26_ La fête et la gravité-Nourrir la planète-Energie pour la vie
Exposition Universelle de Milan.

Paysages habités

40_ Des deux côtés de la fenêtre
Quels rapports quelques maisons emblématiques entretiennent-elle avec leur paysage via le filtre de la fenêtre ?

48_ L'envert de l'endroit
Maison Leen en Thomas, Kontich Architectes, DMOA Architecten
Villa Alèm, Alentejo Architecte, Valerio Olgiati

56_ Un arbre par dessus les toits
House for Trees, Ho Chi Minh City. Architecte, Vo Trong Nghia.

60_ Empreinte en clair obscur
Black Desert House, Yucca Valley, Etats-Unis Architectes, Oller & Pejic Architecture.

66_ En butte à l'horizon
Ypsilon House, Péloponnèse. Architectes L.A.S.S.A.

84_ Envoûtement Pacifique
Vault House, Oxnard Beach, Californie. Architectes, Johnston Marklee.

90_ Insertion pas si atypique
Nasu Tepee, Nasu, Japon Architectes, Hiroshi Nakamura & NAP CO, Ltd.

94_ Paysage réfléchi
Maison Le Cap, Var. Architecte, Pascal Grasso.

100_ Une maison bien... lotie
Maison M, Seilh, France. Architectes, PPA Architectures.

Design

70_ Salone del mobile 2015, optimisme malgré tout
Salons du Meuble et du Luminaire de Milan.

Prescription

104_ Bain 2015 Vues d'ensembles
Dossier Sanitaires.

112_ La maison techniquement... connect !
Dossier Domotique.

Prochain numéro. Im/matérialité. **Présent numéro.** Encart volant Béhar. **Couverture,** Ho Chi Minh City manquant désespérément d'espaces verts, Vo Trong Nghia y a donc fait pousser des arbres sur les toits de sa maison de ville, éclatée en plusieurs unités fonctionnelles. Courtesy Vo Trong Nghia Architects © Hiroyuki Oki

Cette revue peut être utilisée dans le cadre de la formation permanente. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'éditeur et de l'auteur ou de leurs ayants droits ou cause, est illicite (article L. 122-4 du Code de la propriété intellectuelle). Toute copie doit avoir l'accord du Centre Français d'exploitation du droit de copie (CFC) 20 rue des Grands Augustins 75006 Paris. Tel. / 01.44.07.47.70.
© by S.E.P. 2015 - Membre inscrit au CFC et Presse-Uno

Des deux côtés de la fenêtre

Diplômé des écoles d'architecture de Barcelone et de Porto, docteur en Théorie de l'architecture de l'université de Princeton et enseignant aux universités de Columbia, de Minho et Lisbonne, l'architecte et critique portugais Joachim Moreno s'interroge sur les rapports paysagers de l'habitat individuel, au travers du filtre de la fenêtre. Voici donc « *Deux ou trois remarques sur la maison et le paysage, les maisons dans le paysage, les paysages domestiques et d'autres questions sur la manière de choisir le mauvais côté de la fenêtre* ».

Cette photographie de Preganziol signée Guido Guidi ne semble pas illustrer une maison, ni même un paysage ; il est, du moins, difficile de savoir de quel côté du mur nous sommes. Un halo de lumière venant d'une autre ouverture se projette sur une fenêtre qui semble à l'extérieur et qui cadre une scène rurale et, au lointain, un paysage urbain. Un point fixe est cadré ; une lumière projetée, l'espace est pictural : un intérieur et un extérieur, une nature et une apparente coïncidence d'horizons. Il est toutefois difficile d'appeler cela un intérieur domestique, une maison, voire de dire que ce qui est vu à travers la fenêtre est un panorama ouvert sur le paysage. Ce qui est inmanquable c'est la photographie elle-même. Elle est bien plus que le simple reflet d'une réalité : elle force la réflexion. Gaddo Morpurgo, réfléchissant à la relation entre photographie et représentation de l'espace dans un numéro spécial du quotidien *Rassegna* dédié à la photographie est clair à ce sujet : « Guido Guidi ne permet à aucun moment l'hésitation. Il ne concède pas un seul instant à l'observateur pour se concentrer un tant soit peu sur le contenu de l'image ; il fait même oublier l'intervention photographique. Avec Guido Guidi, l'image photographique acquiert – dans son intégralité – valeur, présence et autonomie. La photographie est le point d'arrivée d'un travail patient de définition de l'image. Elle n'est pas un moyen ni même un instrument en vue de faire référence à quelque chose. La photographie est la photographie et c'est la présence qui devrait la justifier, semble dire Guido Guidi. Ce travail de la "deuxième vision" – que Rella associe à la "capacité de retraduire la réalité en symbole" – est permis par le mécanisme de la photographie. »¹

Cette présence de la photographie pourrait être une allégorie du paysage. Ce n'est pas une vue cadrée mais une image qui se reflète dans un miroir absent. Sur ce cliché de Preganziol, le vitrage manque littéralement et cette absence est un symbole puissant de la ruine de la domesticité. Une fenêtre invisible éclaire la scène. La faible lumière voyage à travers la maison, dessinant les contours de la fenêtre absente. Comme un miroir, l'espace de l'existence est révélé en tant que tel par cette image inversée. S'il y avait un paysage à cet endroit, il serait davantage dans cet espace complexe et peu profond de cadres et de reflets que dans le champ labouré visible à l'arrière plan. C'est

la difficile ambition de l'image de Guido Guidi que de montrer la photographie. Il n'est pas seulement question du contenu de l'image. Il s'agit d'aller voir, au-delà, derrière l'œil du photographe. En élargissant le sujet, la réflexion pourrait cibler la maison et la manière de voir plus loin que la seule domestication ; d'envisager l'habitat mais surtout la manière de regarder le paysage à travers une image cadrée et plus avant, de toucher l'imaginaire du « là bas, dehors ».

L'habitat est un bien et les maisons sont un mal

« L'habitat est un bien et les maisons sont un mal. C'est l'une des maximes de l'architecture moderne. Alors qu'il est vrai que de concentrer des maisons individuelles est socialement irresponsable et technologiquement irrespectueux dans un contexte actuel de crise du logement, les circonstances font qu'une petite maison, pour bien des jeunes architectes travaillant seul, ne peut être méprisée. [...] Celle que l'on édifie pour un ami ou un proche est en général une première opportunité en vue de tester ses théories et de les développer. »²

L'introduction de *Some Houses of Ill-Repute* ne pouvait pas être plus à propos : une maison dans le paysage et non un habitat dans le paysage. Ces réalisations que Robert Venturi et Denise Scott-Brown ont positionnées dans des contextes aussi variés que différents n'avaient rien de simples domesticités réunies dans une construction. En lieu et place – tout spécialement dans le cas des *Trubek et Wislocki Houses* – ils ont défini des relations précises entre construction et paysage et ce, des deux côtés de la fenêtre : à l'intérieur, le paysage domestique est conçu pour un public précis, la famille d'un jeune collègue de Yale et ses proches. À l'extérieur, la plus petite maison est laide et ordinaire, la plus grande, complexe et contradictoire. Les deux ont des allures de cabanes de pêcheur ou encore du cabanon de Thoreau. Elles sont comme deux temples face à la mer. Elles ne possèdent aucunement la nature qui se montre par-delà la fenêtre à la manière d'un palais qui domine son parc. Ni habitat, ni château, ces maisons ne cherchent pas à s'approprier ce qui est projeté à travers l'image de la fenêtre, à savoir le paysage. Elles ne font pas face à la mer, comme l'entrée du temple de Sélinonte. Elles cadrent la mer, les porches sont comme des balcons ; les entrées sont

cachées à l'arrière. Ce sont de simples maisons. Elles ne sont pas monumentales et pourtant, leur localisation – au milieu des buissons, sur un plateau face à la mer – pouvait le suggérer. Bref, elles ne sont pas des monuments posés au milieu d'un paysage. Elles sont entre la maison et l'habitat. Leur mauvaise réputation est liée au fait qu'elle impose le modèle suburbain à un délicat paysage estival. Ces maisons sont dès lors dangereusement proches d'une production anonyme de masse. Certes, ce ne sont pas de petites unités dans un ensemble résidentiel mais de petites boîtes faites de bric et de broc, de quoi paraphraser la chanson satirique de Pete Seeger, laquelle dénonçait les travers de Levittown. Ces maisons sont véritablement au cœur d'un enchevêtrement de paysages : elles sont à la fois simples et pittoresques. En somme, il s'agit là d'un paysage construit à l'instar d'une peinture présentant deux maisons ordinaires, bien comme il faut.

Denise Scott-Brown et Robert Venturi ont décrit ce projet comme une opportunité pour tester leurs théories et pour les développer. Il est très clair qu'il s'agit là d'une expérimentation : une maison se montre complexe et contradictoire, l'autre laide et ordinaire. Les deux mises côte à côte forment une confrontation ; nous pouvons y voir deux formulations théoriques parmi les plus décisives du dernier quart du XX^e siècle. Il y a l'amour littéral pour l'ambiguïté et les double-sens. Il y a aussi un regard affûté sur le passé expérimenté comme tradition. Voilà qui est à mettre en relation avec l'attitude de *Learning From* qui regarde avec attention les contextes connus et dénués de traditions, de morale, de profondeur ou de culture ; *Learning from Las Vegas*, *from Los Angeles*, *from Lutyens*, *from Levittown*... ces deux petites maisons d'été, sur un site reculé de Nantucket, forment le site archéologique d'une confrontation où le paysage de la théorie et l'éducation architecturale étaient en train littéralement de changer. Ces maisons sont des fenêtres sur un passé récent, toujours d'actualité, même s'il présente des allures fantomatiques. Un développement théorique hante donc ces petites maisons.

La dure obligation du tout

« En architecture on parle d'inflexion lorsque la totalité découle de l'utilisation de la nature de chaque partie et non de leur emplacement ou de leur nombre. En s'infléchissant vers quelque chose d'autre en dehors



Maisons Trubek et Wislocki de Robert Venturi and Denise Scott-Brown





d'elles-mêmes les parties incluent leurs propres liaisons avec les autres parties [...] L'inflexion permet de distinguer des parties différentes tout en impliquant une continuité. Elle impose l'art d'utiliser le fragment. [...] L'élément infléchi peut être appelé élément à fonction partielle. Il est perçu comme dépendant de quelque chose qui lui est extérieur et vers lequel il est infléchi. »³ Pour Venturi, l'inflexion est une stratégie de la « dure obligation du tout » qui conclut *De l'Ambiguïté*. Elle peut sûrement être appliquée pour décrire la manière dont la confrontation des théories joue dans ces deux maisons. Toutes deux infléchissent la théorie pour lesquelles elles sont été construites et le tout est lié à l'exploitation de la nature des deux parties. Le fragment infléchi n'est pas autonome ou redondant. Au contraire, il est partiellement opérationnel et est défini par quelque chose d'extérieur. Un tel jeu de théories infléchies nécessite par conséquent un champ externe, un cadre, un scénario sur lequel jouer, un paysage de possibilités. En somme, il importe d'être dans des conditions naturelles ou au sein d'une construction historique, voire contre la culture générale de la construction et contre ce que Venturi appelle la nature des parts individuelles. Le mode opératoire de cette inflexion a été d'exploiter la nature propre de ces fragments/maisons et de les infléchir au regard de différents points qui focalisent l'attention.

La *Trubek House* infléchit *De l'Ambiguïté* qui appelait à ce que l'horizon soit historique ; une histoire qui se confronte au présent, à l'accumulation d'histoires et de présences, au passé sous forme de tradition. Ici, les références historiques sont infléchies et ce, à l'envers, selon un impossible équilibre maniériste entre clarté et spectacle. L'évocation palladienne de temples domestiques – des façades de temple appliquées aux villas, met en évidence la séparation entre l'avant et l'entrée – ou encore une fenêtre thermique qui illumine le cabinet de toilettes de l'étage supérieur, le tout en introduisant une nouvelle relation entre intérieur et extérieur, peuvent être perçus comme des manipulations de ce qui aurait pu être ici conventionnellement attendu, tant dans le

rôle domestique de la fenêtre que dans la relation à un paysage singulier. Même la référence directe aux plus beaux exemples du style Shingle, comme la *Bruce Price's Kent House*, est déformée, notamment une fenêtre sur un côté et le porche sur un autre. Les trois marches le long de la façade côté mer sont contradictoires avec la colonne centrale supportant le porche. Il n'y a d'ailleurs aucune continuité entre le plafond intérieur et le porche. Les fenêtres surdimensionnées sont toujours poussées vers les bords du cadre. Le cadre lui-même est infléchi pour suivre la limite de la fenêtre, comme dans ce coin biseauté qui abrite l'escalier. Il est même possible de deviner l'évocation du plan octogonal d'un moulin à vent. La grande fenêtre carrée qui illumine l'escalier est un élément à fonction partielle : elle est inopérante. Son rôle est principalement symbolique. Elle éclaire plusieurs espaces sur plusieurs étages mais reste inaccessible, trop haute aussi pour protéger les vues vers les autres maisons. Ce projet peut être analysé comme appartenant à quelque généalogie hasardeuse : au Shingle Style proposé par Vincent Scully, aux granges traditionnelles de Nantucket, aux cabanons de pêcheur, aux abris mythiques, aux maisons de style Cape Cod, à la rationalité structurelle de l'abri printanier de Laugier, à Frank Lloyd Wright et à d'autres références modernes. La *Trubek House* est infléchie de façon linguistique, dans un système de petites différences qui démultiplient les significations. Le décor, ce paysage qui accumule toutes ces couches de narrations plus ou moins en conflit les unes avec les autres, forme l'histoire.

« Las Vegas, Los Angeles, Levittown, les objets célibataires du Westheimer Strip, les golfs, les resorts, les communautés de plaisanciers, les villes coopératives, les arrière-plans résidentiels, sans oublier les séries B, les chaînes commerciales, les revues publicitaires, les réclames géantes et la route 66 sont à l'origine d'un changement de sensibilité architecturale. [...] Une deuxième raison pour regarder la culture pop est de trouver un vocabulaire formel adapté à notre époque ; il serait plus pertinent de satisfaire les besoins de tout un cha-



TRUBECK & WISLOCKI HOUSES DE ROBERT VENTURI & DENISE SCOTT-BROWN COURTESY VENTURI, SCOTT-BROWN AND ASSOCIATES, INC.

cun et d'être plus tolérant à l'égard du désordre de la vie urbaine plutôt que d'adopter rationalisme, ordres formalistes cartésiens ou modernisme architectural. [...] Les formes du paysage populaire sont aussi pertinentes pour nous aujourd'hui que l'étaient les formes de la Rome antique pour les Beaux-arts, le Cubisme et la Machine à habiter aux premiers modernes et les régions industrielles autant que les Dogon pour Team 10. [...] Le paysage pop diffère des premiers modèles ; il est le lieu où nous avons construits ; c'est notre contexte. Et c'est l'une des rares sources contemporaines de données sur les aspects symboliques et communicationnels de l'architecture, sans avoir été victime de la réduction puriste du mouvement moderne de l'architecture pour les seuls espace et structure.»⁴

De la laideur et de l'ordinaire

La Wislocki House infléchit l'attitude *Learning from* au sens large. Apprendre du tout implique de replacer l'origine et l'héroïsme au sein de la laideur et de l'ordinaire. Cela appelle la séparation très productive d'un usage inattendu d'un élément conventionnel qui relève d'un art non-conventionnel. Mais un tel élément conventionnel doit renoncer à l'ambiguë complexité des références premières. Ce n'était pas là l'élégant principe de l'architecture classique. C'est davantage le principe de normalisation imposé par la banlieue et, pour être symbolique, l'ordinaire doit être collectif. C'est le terrain de ces autres inflexions, « le tremblement qui est engendré par cette tentative d'aimer ce que quelqu'un n'aime pas, une inflexion passant pour être créatrice ; elle conduit l'artiste au-delà de ses habitudes esthétiques et le porte à nouveau vers la source de son inspiration »⁵. Voilà une petite boîte mystérieuse dont chacun semble séparé, trop grande pour être une cabane, transplantée dans la prairie conventionnelle de la banlieue vers la mer ; quelque chose comme Levittown plage, un modèle de maison pour une banlieue de Nantucket. Cette maison est un temple mineur de la domesticité générique face à un paysage monumental ; l'Ordinaire rencontre le Pittoresque. Ou bien, le rêve estival façon cinémascope passe à la télévision. Télévision qui est ce paysage universel, ce tout difficile pour lequel les maisons ont été infléchies. Ce sont les médias qui ont régulé et engendré un ordre symbolique de la domesticité, qui ont apporté l'exotisme au cœur du salon, en direct sur petit écran.

Il y a quelque temps, le tapis instantané de la domesticité qui unifiait la banlieue, son paysage principal (et comme les maisons ne sont pas l'habitat, le paysagisme n'est pas le paysage) était étalé à la porte des *Trubek et Wislocki Houses* ; la végétation qui avait pour habitude de s'épanouir autour des maisons a été domestiquée et mise en bande. La plateforme universelle imaginée comme un socle commun, une continuité sans palissade, ou, en d'autres termes, un désert vert sans fin est arrivé à environner ces maisons. Elles n'étaient pourtant que solitaires et c'était leur nature estivale qui les avait rendues si expérimentales ; on pouvait donc y essayer les plaisirs quotidiens, une vie qui, comme à la télé, était programmée et pouvait être tantôt allumée, tantôt éteinte. Mais ces maisons ont ensuite été paysagées et la beauté sereine qui demande une mutilation constante, le contrôle de la diversité et la lutte biologique contre les mauvaises herbes, s'avançaient tout autour, exigeant une attention quotidienne qui ne peut, quant à elle, s'éteindre sur commande. Ce paysagisme qui ne change jamais est comme un signe des temps présents. Il annonce l'arrivée d'une nouvelle

mise en scène ; ces maisons changent le lieu. Il est très difficile de les trouver, pas pour longtemps, et non parce qu'elles auraient été détruites mais parce qu'elles ne sont pas restées longtemps isolées. Difficile de les trouver sur le tapis vert ponctué de McMansions conçues dans le respect du patrimoine de Nantucket et qui ont apparemment appris des maisons de Robert Venturi et de Denise Scott Brown, du moins en les engloutissant. Les maisons ont changé de propriétaires il y a quelques temps, avec un prix élevé en dépit de toutes les raisons évoquées ici. Les maisons existent toujours mais elles ont modifié un extérieur qui n'est désormais plus ici. Le délicieux paysage qui combinait l'histoire, la télévision et une splendide nature est parti. Les maisons ont été désertées par leur paysage.

Avoir le monde à sa porte

Les maisons désertées par leur paysage, remplacé par un paysagisme, remplacé par la même image de perpétuel renouveau, annoncent un nouveau nomadisme qui mobilise habitat et paysage. Reyner Banham, en débattant du néo-nomadisme et du nomadisme chic, a fourni une vision extraordinaire renversant le sens du slogan pris dans l'air du temps : celui "d'avoir le monde à sa porte" ; l'inverse serait aussi vrai, la maison à la porte du monde. Une domesticité commune et rassurante a donc été déracinée et mise en branle, peuplant des paysages monumentaux avec le rêve suburbain. Reyner Banham appelle cela l'ultime fétiche, la promesse que le voyageur sera toujours à la maison où qu'il se trouve. Prendre la maison au monde est ainsi l'autre côté du miroir invitant le monde à la maison à travers un flot continu d'images télévisuelle. L'air du temps et des médias a porté la maison au cœur de l'image et l'image à l'intérieur de la maison, le grand dehors à travers un écran de télévision... et la fenêtre s'ouvre sur un espace qui semble ailleurs qu'à l'intérieur et à l'extérieur ; quelque part derrière le cadre et avant l'imaginaire, « là-bas en dehors ».

L'antenne du camping-car, l'évidence du flux de matière accéléré, l'énergie et l'information dessinent l'image bucolique du nouveau paysage domestique dystopique que le MoMA avait plus ou moins présentée alors que la construction des deux maisons de Nantucket était engagée. C'était une domesticité faite d'objets, éparpillés dans un intérieur continu, non-stop. Il n'y a pas un bon ou un mauvais côté de la fenêtre ici car les ouvertures disparaissent tout simplement. Vous

pouvez entrer ou sortir mais il n'y a aucune fenêtre pour cadrer ce qui est au-delà d'elle-même ou pour séparer une vision d'autres scènes. Cet autre paysage n'est pas une histoire ni un média de masse, c'est une infrastructure persuasive, matérielle et immatérielle toujours accessible et dont il est impossible de s'échapper. Ce nouveau paysage domestique a des objets et un environnement, certainement pas de maisons. Ces objets, de par leur redondante iconicité, confèrent une domesticité à l'espace intérieur continu. Une domesticité qui n'a pas le sens du temps et de l'espace, comme un casino sans fin ou un musée sans fin. "L'intérieur" continu et infini était si évident dans cette exposition que les « objets iconiques » étaient présentés de façon monumentale au sein de boîtes disposées dans la cour et l'environnement était exposé dans les salles du musée. Comme bien des protagonistes de l'exposition, cette nouvelle domesticité passait par l'échelle de la maison sans que le paysage composé d'objets ne soit habité ; c'était là le nouveau paysage domestique. Peut-être les objets, les objets dessinés, était la réponse à la domestication de l'habitat.

Une maison pour le paysage

Après l'ambiguïté, le populaire, le nomadisme, les intérieurs sans fin ou le pittoresque, une dernière note concernant la maison et le paysage ne permet pas d'avancer qu'une maison n'est qu'une maison dans le paysage ; c'est plus précisément une maison pour le paysage, avec ses alentours fait pour paraître tel un paysage mis sous verre : voir à ce sujet la maison de Philip Johnson, la sienne, à New Canaan. Philip Johnson expliquait les mécanismes de l'appropriation historique de la maison depuis Mies jusqu'à Malevitch, aussi bien que le rôle changeant des murs et l'illumination nocturne du paysage alors que d'autres opposaient le sens de la sécurité et de l'intimité nécessaire pour habiter une maison transparente. Reyner Banham a analysé la position de la construction sur la pente, les arbres qui protègent du soleil en été, l'absence de limite et même l'espace constamment variable de la cheminée. Toutefois, il apporta moins d'attention sur ce paysage mis en vitrine qu'à l'*Enterrement de Phocion* de Nicolas Poussin qui apparemment inspire et commande la forme de l'extérieur depuis la cheminée. Il y a du pittoresque, il y a un cadre mais il n'y a pas de fenêtre pour créer une relation au paysage. Votre reflet dans les baies vitrées vous place dans le paysage. Vous vous voyez là où vous n'êtes pas ou bien vous vous considérez à l'intérieur du paysage qui se refléchit à l'intérieur de la maison, dans un jeu infini de miroir, comme dans l'image de Guido Guidi au début de ce texte. Plus que réfléchissante, cette maison force aussi la réflexion. Une fois encore, des miroirs absents font de la domesticité et du paysage les surfaces de côtés aux contours flous.

Traduit par Jean-Philippe Hugron



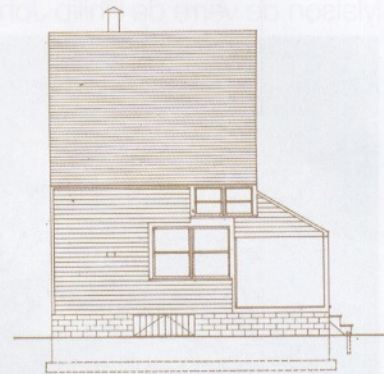
1. Gaddo Morpurgo, "Architettura e trascrizione fotografica dell spazio," in *Rassegna* 20 (1984), p. 75

2. Robert Venturi and Denise Scott-Brown, "Some Houses of Ill-Repute," in *Perspecta* 13-14 (1971), p. 259

3. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1977, (1966), p. 88-90 (traduit par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard, Dunod, Paris, 1971)

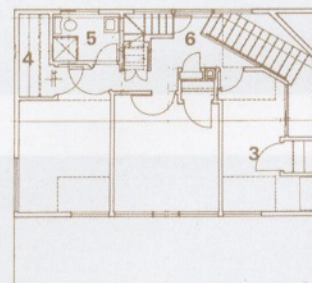
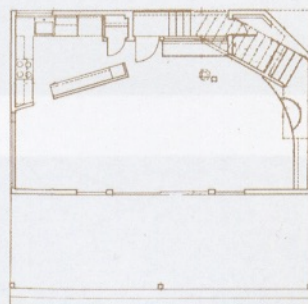
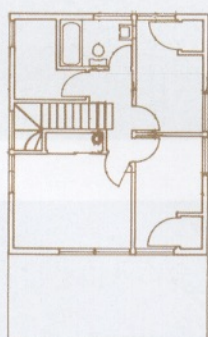
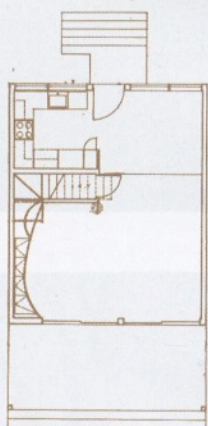
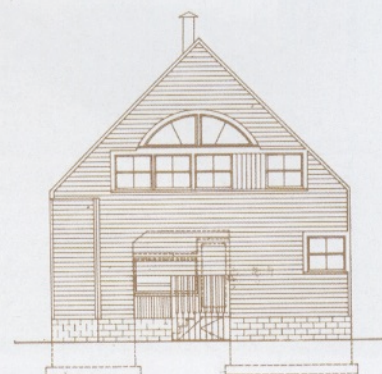
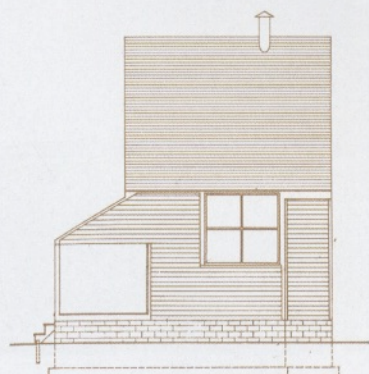
4. Denise Scott-Brown, "Learning from Pop," in *Casabella* 359-360 (1971), p. 15-17

5. Denise Scott-Brown, "On Pop Art, Permissiveness and Planning," in *Journal of the American Institute of Planners* 35, (1969), p. 185



Maison Wislocki

Maison Trubek



Maison de verre de Philip Johnson



PHOTOS COURTESY THE GLASS HOUSE © STACY BASS



PHOTO COURTESY THE GLASS HOUSE © ROBIN HILL

