

ARCHITECTUURREIS

ARCHIPEL²⁰09

CALIFORNIA

SAN FRANCISCO // LOS ANGELES // SAN DIEGO

NAV::
de vlaamse architectenorganisatie



| **ARCHIPEL**

Introductie	Architectuurgeschiedenis van de Verenigde Staten	006
	Droomland Californië	026
	Indeling reigids	030
	DEEL I SAN FRANCISCO	032
Introductie	Kunstzinnig San Francisco	034
	Architectuur in San Francisco	036
	Overzicht stadsdelen San Francisco	038
Stadsdeel A	Downtown San Francisco	040
Stadsdeel Aa	SoMa en Financial District	042
	Yerba Buena Gardens	044
	Contemporary Jewish Museum	046
	Yerba Buena Center for the Arts	048
	MoMA	050
	Morris Gift Shop (Xanadu Gallery)	053
	MoAD	056
	Transamerica Pyramid	058
	Federal Building	060
Stadsdeel Ab	Tenderloin	062
	Asian Art Museum	064
	St. Mary's Cathedral	065
	Victorian Houses	066
Stadsdeel Ac	Russian Hill en Telegraph Hill	070
	Muurschildering SF Art Institute	072
	Uitbreiding SF Art Institute	073
	Coit Tower	074
Stadsdeel Ad	Golden Gate Park	076
	M.H. de Young Museum	078
	CA Academy of Sciences	082
Stadsdeel Ae	Mission	084
	Mission Dolores	086



--	--

Stadsdeel Af	Mission Bay	088
	William J Rutter Center UCSF	090

Stadsdeel B	San Francisco Bay	092
	Bay Bridge	094
	Golden Gate Bridge	096
	Angel Island	099
	Alcatraz gevangenis	100
	Treasure Island	102

Stadsdeel C	op weg naar Palo Alto	104
	San Francisco International Airport	106

Stadsdeel D	Stadsdeel Da	Palo Alto: Stanford University Campus	108
		Hanna Residence	110
		Finn Center	113
		Schwab Residential Center	114
	Stadsdeel Db	Palo Alto: Stanford University Campus	116
		Clark Center	118
		Center for Clinical Sciences Research	120
		Stanford University Campus	121

Stadsdeel E	op weg naar Napa Valley	122
	Marin County Civic Center	124
	Clos Pegase	126
	Dominus Winery	128



DEEL II LOS ANGELES	130
Introductie Schizofreen Los Angeles	132
Een zieltogend Arcadië	134
Overzicht stadsdelen Los Angeles	154
Stadsdeel A Downtown LA	156
Caltrans District 7 Headquarters	158
Union Station	160
Dorothy Chandler Pavilion	161
Museum of Contemporary Art	162
Pershing Square	163
Cathedral of Our Lady of the Angeles	164
Walt Disney Concert Hall	166
Los Angeles High School for visual and performing art #9	168
Stadsdeel B Pasadena	170
Art Center College of Design	172
Art Center Wind Tunnel	173
Gamble House	175
Kubly House	180
Stadsdeel C Silver Lake	182
Barnsdall Hollyhock House	184
Ennis Brown House	187
Lovell Health House	190
Vanderleeuw Research House II	192
Stadsdeel D San Fernando Valley	194
Malin Residence (Chemosphere)	196

Stadsdeel E	Hollywood	198
	Case Study House #22 (Stahl House)	200
	Schindler-Chase House	203
Stadsdeel F	Beverly Hills I	206
	Anderton Court Shop (nu Tallerico)	208
	Prada Epicenter	209
	Case Study House #21	210
Stadsdeel G	Beverly Hills II	214
	Goldstein - Sheats House	216
Stadsdeel H	Brentwood	220
	Getty Center	222
Stadsdeel I	Pacific Palisades	226
	Eames House	228
	Entenza House	232
Stadsdeel J	Santa Monica	234
Stadsdeel K	Venice	236
	Chiat/Day Building	238
Stadsdeel L	Culver City	240
	Pittard-Sullivan of 3535 Hayden Avenue	242
	National Boulevard Complex	243
	Slash & Backslash	244
	Stealth	245
	Beehive	246
	The Box	247
	The Umbrella	248

Stadsdeel M	Watts	250
	Watts Towers	252

DEEL III SAN DIEGO	254
Overzicht stadsdelen	256

Stadsdeel A	Garden Grove	258
	Garden Grove Crystal Cathedral	260
	Drive-in Church	261
	Visitors Center	262

Stadsdeel B	Newport Beach	264
	Lovell Beach House	266

Stadsdeel C	La Jolla	268
	Salk Institute for Biological Sciences	270

NAWERK	274
Biografieën	276
Restaurants met een vleugje architectuur	312
Enkele ontspannen filmtips...	320
Praktisch	322



1900-1930: het classicisme domineert

Rond 1900 tekenen zich in de Amerikaanse architectuur drie hoofdrichtingen af: het dominante classicisme van de City Beautiful-beweging, de ingenieurskunst van de staalskelethoogbouw (Chicago School) en de verfijnde, regionale ambachtelijke bouw. De eerste richting beantwoordde aan het grootburgerlijke ideaal van stedelijke representatie, de tweede aan de eisen van de groeiende speculatie en de derde aan het individualisme en de huiselijkheid van de opkomende middenklasse.

Het verlangen naar stedelijke vernieuwing en classicistische architectuur werd gestimuleerd door het succes van de *World's Columbian Exhibition* in Chicago in 1893. Daniel H. Burnham, verantwoordelijk voor het ontwerp van de tentoonstelling, schiep het voorbeeld van een groot en sterk architectenbureau dat als een echte onderneming was georganiseerd. Dit bureau realiseerde niet alleen talrijke grootschalige gebouwen, waaronder het Union Station in Washington DC (1902-1908), maar ook gedetailleerde stedenbouwkundige ontwerpen, bijvoorbeeld voor Chicago (1909, met Edward H. Bennett) en het toentertijd hoogste gebouw ter wereld, het Fuller 'Flatiron' Building in New York City (1901-1903). Het New Yorkse bureau McKim, Mead & White werkte op een vergelijkbare wijze en specialiseerde zich eveneens in classicistische gebouwen. Daartoe behoren de glanzend witte koepels van het Rhode Island State Capitol in Providence (1891-1903) en de grote overwelfde ruimten van Pennsylvania Station in New York (1902-1912).

In de eerste twee decennia van de twintigste eeuw werden belangrijke classicistische gebouwen ontworpen door architecten die waren opgeleid aan de Ecole des Beaux-Arts van Parijs. Zo werd het Art Institute in Detroit (1922-1925) van de Franse



immigrant Paul Philippe Cret (met Clarence Zantinger, Charles Borie en Milton Medary) een pendant van de Public Library (1915-1921) van Cass Gilbert, eveneens in Detroit. In San Francisco omringde Arthur Brown jr. het stadhuis aan Civic Center Plaza met een half dozijn classicistische gebouwen. Andere klassiek interpretaties waren het ontwerp van de University of California in Berkeley (1904-1920) van John Galen Howard, het

Cleveland Civic center (1903) van Daniel Burnham en het visionaire McMillan-plan voor Washington DC (McKim, Burnham, Augustus Saint Gaudens en Frederick Law Olmsted jr., genoemd naar senator McMillan, 1902). Dit plan hield een nieuwe interpretatie in van het stedenbouwkundige ontwerp van Charles L'Enfant uit 1791, maar saneerde ook de Mall en was bepalend voor het classicistische aanzien van de belendende overheidsgebouwen.

Verschillende aan de Ecole des Beaux-Arts opgeleide architecten behoorden tot de belangrijkste ontwerpers van eclectische wolkenkrabbers, onder wie Ernst Flagg.



Zijn Singer Building in New York (1905-1908), met een mansardedak in Second Empire-stijl, was korte tijd het hoogste gebouw ter wereld. **Willis Jefferson Polk**, wiens **Call Building in San Francisco (1906)** door een weelderige barokke koepel werd bekroond, voorzag het acht verdiepingen hoge **Hallidie Building in dezelfde stad (1917-1918)** van een voorbode van de glazen gordijngevel. Het Woolworth Building in New York (1910-1913) van Cass Gilbert, bekleed met gotisch maaswerk van terracotta, was de belichaming van de verticaliteit. Het gebouw zou als de 'kathedraal van de commercie' een plaats krijgen in het wereldbeeld van iedere Amerikaan.

Zijn rivaal als 'hoogste gebouw' was de classicistisch vermomde Terminal Tower in Cleveland (1912-1930) van Graham, Anderson, Probst & White. Het winnende ontwerp van de Chicago Tribune Tower (1922) van Raymond Hood en John Mead Howells was een hoogtepunt in de eclectische vormgeving van wolkenkrabbers in staalskeletbouw. Hoods latere ontwerpen in New York, zoals het Daily News Building (1929-1930), illustreren zijn pogingen om los te komen van de historische iconografie en een stijl te vinden die paste bij de typologische en constructieve eisen van de wolkenkrabber. De getrapte stapeling van de bouwmassa's, als uitvloeisel van de New Yorkse Zoning Law (1916), en de verticale en horizontale bundeling van vensters en gevelbekleding strookten met de staalskeletbouw. De kroon op deze wolkenkrabberstijl was het Rockefeller center (1929-1941), ontworpen door Hood en zes andere architectenbureaus onder de gezamenlijke naam Associated Architects. Het complex, dat drie



blokken van Manhattan beslaat, omvat vier wolkenkrabbers en verschillende lagere gebouwen. De programmatische verscheidenheid aan kantoren, winkels en culturele instellingen bewerkstelligt een kloppend stedelijk leven, dat nog eens wordt versterkt door een promenade, een verdiept plein, een doorgaande straat en daktuinen.

Hoewel de meeste grote bouwopdrachten aan het begin van de twintigste eeuw werden gekenmerkt door de classicistische vormen in de stijl van de Beaux-Arts, waren er ook uitzonderingen. Ralph Adams Cram en zijn partner Bertram Grosvenor Goodhue waren geheel toegewijd aan John Ruskins neogotiek, bijvoorbeeld in de West Point Academy in de staat New York (1903-1910), de St.-Thomaskerk in New York City (1906-1914)



en de Byzantijns geïnspireerde Lovett Hall van Rice University in Houston (1910-1911). **Ten behoeve van zijn monumentale ontwerpen als de Los Angeles Public Library (1912-1926) en het Nebraska State Capitol in Lincoln (1920-1932) ontwikkelde Goodhue een vocabularium van vlakken, dat brak met specifieke historische verwijzingen, zuivere volumes accentueerde en vooruitliep op het elegante modernisme van de jaren dertig.**

1900-1930: inspiratie door de Arts-and-Crafts-beweging

Het tijdschrift *The Craftsman* (1901-1919) van Gustave Stickley was afgeleid van de door Ruskin geïnspireerde Arts-and-Crafts-beweging en stimuleerde de belangstelling voor de bungalow en het ambachtelijke, vaak Japans georiënteerde schrijnwerk. **De beste uitdrukkingvormen van de ambachtelijke esthetiek werden bereikt in Californië in het werk van Charles en Henry Greene. Hun Gamble House in Pasadena (1908-1909) heeft een ongedwongen plattegrond met tal van terrassen, balkons en ver overstekende daklijsten, waardoor de binnenruimte overgaat in de tuin. De indruk van luxe wordt versterkt door de Tiffany-lichtarmaturen en de met zorg bewerkte houtverbindingen, die met gietijzeren klampen zijn verstevigd.**

Eveneens in Californië bouwde Bernard Maybeck naar gotische en regionale voorbeelden een aantal woonhuizen, waarin hij met lokale materialen architectonische



oplossingen zocht, aangepast aan het klimaat ter plaatse. In zijn **First Church of Scientist** in Berkeley (1909-1911) verbond hij moderne industriële technieken en materialen als beton, asbestplaten en stalen schuiframen met romantische verwijzingen naar Japanse, gotische en mediterrane elementen. Hoewel Maybeck verder classicistisch geïnspireerde ontwerpen voortbracht, zoals het **Palace of Fine Arts** in San Francisco (1915), dienden zijn woningen van redwood in de heuvels rond Berkeley als experimenten voor een ontspannen, huiselijke leefstijl in de vrije natuur, die typisch is voor de San Francisco Bay Area. Na de brand in de heuvels van Berkeley in 1923 zocht hij naar brandveilige, betonnen alternatieven.



Julia Morgan, de eerste vrouw die aan de Ecole des Beaux-Arts van Parijs afstudeerde, werkte intensief met Maybeck samen. Ze ontwierp tal van classicistisch geïnspireerde gebouwen, waaronder het vrouwensportcentrum van de **University of California** in Berkeley (1909, met Maybeck), en honderden onconventionele, met grenen dakspanen beklede woningen in de San Francisco Bay Area. Haar levenswerk, het kasteel van de uitgever William Randolph Hearst in San Simeon in Californië (1919-1947), was een zorgvuldige compositie van authentieke Spaanse en Franse historische architectuur tot een modern gebouw van gewapend beton.



Irving Gill behoorde eveneens tot de ambachtelijke beweging. Rond 1900 vestigde hij zich in San Diego, waar hij een heel nieuwe stijl ontwikkelde die verwant was aan de Californische missiehuizenstijl. Hij gebruikte daarbij eenvoudige details en gladde vlakken van beton. Zijn **Dodge House** in Los Angeles (1914-1916, later afgebroken), opgebouwd uit zuiver prismatische volumes,



herinnert aan de stijl van Adolf Loos en liep ruim tien jaar vooruit op de abstracte architectuur in Europa.

De regionale uitdrukkingen vormen in Californië brachten authentieke Amerikaanse stijlen voort, die theoretisch echter nauwelijks zijn onderbouwd. Louis Sullivan, die zijn belangrijkste gebouwen in de jaren negentig van de negentiende eeuw realiseerde, bleef de voornaamste vertegenwoordiger van de Amerikaanse architectuurtheorie. Sullivans theorie steunde op het constructieve rationalisme van Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc en hij hechtte veel belang aan organische vormen van decoratie. Zijn stelling 'form ever follows function' (1896) is misschien niet direct afleesbaar aan zijn rijk gedecoreerde gebouwen, maar was desondanks van invloed op toekomstige functionalistische generaties. De ingang op de hoek van zijn warenhuis Schlesinger and Mayer in Chicago (tegenwoordig Carson Pirie Scott & Co., 1899, 1902-1903) vormt met zijn overlappende weefsel van florale decoraties een sterk contrast met de zakelijke behandeling van de bovenverdiepingen met hun brede Chicago windows. Met zijn National Farmers Bank in Owatonna, Minnesota (tegenwoordig Northwest Bank, ontworpen met George Elmslie, 1906-1908) legde Sullivan de basis voor een reeks kleinere banken in de Midwest, die in het daaropvolgende decennium werden gerealiseerd en worden gekenmerkt door zuivere volumes met een concentratie aan ornamenten op de hoeken en de middendelen.

Amerika's grootste 'dissident' ten aanzien van de academische traditie was uiteraard Frank Lloyd Wright. In navolging van zijn non-conformistische mentor Sullivan weigerde hij Burnhams aanbod voor een studiebeurs aan de Ecole des Beaux-Arts van Parijs en ontwikkelde hij op eigen kracht een regionale stijl door de bouw van een reeks woonhuizen in de voorsteden van Chicago. De gedachte van een organische architectuur paste hij in brede zin toe op de plattegrond, de aard van het bouw materiaal en de relatie met de locatie. Zijn huizen Heurtley, Coonley, Robie en Martin uit de jaren tien, geestelijk verbonden met de ambachtelijke traditie, behoren tot de mooiste voorbeelden van de 'prairiestijl', waarin horizontaal geordende volumes worden benadrukt door diepe dakoverstekten. De kruisvormige plattegrond rond de torenachtige centrale schouw ontleende hij waarschijnlijk aan zijn studie van de Japanse, door schuifwanden begrensde ruimtes; deze maakte een ruimtegeleding mogelijk zonder gebruik te maken van afgesloten ruimtes. Wrights Unity Temple in Oak Park, Illinois

(1905-1908) en het Larkin Building voor een zeepfabriek in Buffalo (1902-1906, in 1950 afgebroken), dat aan de Weense Secessionstijl doet denken, zijn wellicht de meest oorspronkelijke Amerikaanse gebouwen van hun tijd.

Na zijn schitterende, op Maya-architectuur geïnspireerde villa voor Aline Barnsdall (Hollyhock House, Hollywood, 1916-1921), en na experimenten met zijn gepatenteerde textile blocks in verschillende woonhuizen in de omgeving van Los Angeles, ontstonden in de jaren dertig Wrights meest op de toekomst gerichte gebouwen. De verandering van zijn architectuur lijkt beïnvloed te zijn door de innovatieve technieken, de zakelijke stijl en het Europese modernisme. Het Kaufman House ('Fallingwater', 1934-1937) in de bossen van Bear Run, Pennsylvania, met strokenramen, dakterrassen en een open plattegrond, verheft zich spectaculair boven een waterval. Rond deze tijd publiceerde Wright zijn plan voor Broadacre City (1934-1935), een autovriendelijke, ten diepste anti-stedelijke wijk voor 'overal en nergens'. Daarnaast ontwikkelde hij de ideeën voor betaalbare Usonian houses, zoals het Jacobs House in Madison, Wisconsin (1936-1937), dat 5500 dollar kostte. In Scottsdale, Arizona, bouwde Wright zijn winteratelier Taliesin West (1937-1938), waar hij reusachtige rotsblokken als thermische massa in de betonnen buitenmuren integreerde. De kroon op Wrights carrière was de omgekeerde ziggurat van het Guggenheim Museum in New York (1943-1946, 1956-1959) met de grandioze spiraalvormige hellingbaan.



De belangrijkste navolgers van Wrights organische architectuur waren John Lautner in Los Angeles, met ontwerpen als het **Desert Hot Springs Motel (1940), en Karl Kamrath in Houston, met gebouwen als de hoofdvesting van de Contemporary Arts Association (1949). Bruce Goff zette in Tulsa, Oklahoma, een op Wright geïnspireerde, individualistische traditie voort, en Euine Fay Jones werkte op een evolutionaire manier de prairiestijl uit**

in huizen als Pallone Residence bij Little Rock, Arkansas (1977-1978), Monaghan Residence in Ann Arbor, Michigan (1990-1993) en kerkgebouwen als de Thorncrowne Chapel bij Eureka Springs, Arkansas (1980).

Wright was waarschijnlijk de enige Amerikaanse architect in de eerste helft van de twintigste eeuw die de Europese moderne architectuur beïnvloedde. De Europese

modernisten namen voor het overige alleen nota van anonieme Amerikaanse graansilo's en fabrieken, waarmee de mythe van een zuiver functionalistische industriële cultuur werd bevestigd. **Het verblijf van tal van getalenteerde Europeanen in de Verenigde Staten, onder wie Rudolf Schindler, Richard Neutra, William Lescaze, Frederick Kiesler en Albert Frey, en de immigratie van vele vooraanstaande modernisten als Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Marcel Breuer en Josep Lluís Sert bewerkstelligden vanaf de jaren twintig een diepgaande verschuiving in de opvattingen. Schindler, die naar Californië vertrok om bij Wright te werken, schiep in zijn eigen huis in West Hollywood (1921-1922) en het Lovell Beach House (Newport Beach, 1925-1926) avant-gardistische betonconstructies. Het Lovell Health House (Hollywood, 1927-1929), dat Neutra met een staalskeletconstructie ontwierp, werd in Amerika het toonbeeld van de moderne architectuur.** Deze nieuwe esthetiek werd in een commercieel bouwwerk op een volmaakte manier uitgewerkt in het Philadelphia Savings Fund Society Building in Philadelphia (1929-1932) van George Howe en William Lascaze, waarin de kantoortoren uitsteekt boven een basement met afgeronde hoeken waarin de voorzieningen zijn ondergebracht. Deze twee gebouwen behoren tot de weinige Amerikaanse voorbeelden die Henry Russell Hitchcock en Philip Johnson opnamen in hun boek *The International Style*, in 1932 verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Modern Architecture: International Exhibition* in het Museum of Modern Art in New York. Het ontwerp van dit museum van Edward Durell Stone (1937-1939) was eveneens gebaseerd op de nieuwe modernistische principes.

Na de economische crisis van 1929

Met de grote economische crisis van de late jaren twintig kwam onherroepelijk een einde aan de toepassing van de historische stijlen, wat al bleek uit de paviljoens van de Wereldtentoonstelling van 1939 in New York. De ommekeer werd reeds in 1933 aangekondigd door de tentoonstelling *A Century of Progress* in Chicago, die voornamelijk bestond uit gebouwen in een gestroomlijnd modernisme, waaronder de uiterst functionalistische modelwoningen van George 'Fred' Keck (het Huis van de Toekomst en, met Leland Atwood, het Crystal House). De Wereldtentoonstelling

van 1939 toonde zowel expressionistische als functionalistische tendensen. Er was werk van Oscar Niemeyer, Alvar Aalto en de belangrijkste Amerikaanse architect van fabrieken, Albert Kahn, maar ook van industrieel ontwerpers als Norman Bel Geddes, wiens vrij gevormde overkapping van het futurama van General Motors visioenen opriep van een wereld die in toenemende mate door de auto werd gedomineerd. Wallace K. Harrison - ontwerper van 'Trilon' en 'Perishere', de blikvangers van de tentoonstelling - was verantwoordelijk voor de algehele organisatie en werd daardoor, ongeveer als Burnham in diens tijd, een van de grootste Amerikaanse architectuurmogogols naast Louis Skidmore. Tijdens de Tweede Wereldoorlog kreeg het bureau Skidmore, Owens & Merrill (SOM) grote staatsopdrachten voor de woningbouw. Het concept van *research and development*, overgenomen uit andere industrietakken, pasten ze daarbij op de architectuur toe.

Na WO II: woningen voor de middenklasse

Als gevolg van hun economische en industriële hegemonie verwierven de Verenigde Staten na de Tweede Wereldoorlog grote invloed op de internationale bouwkunst. Ironisch genoeg werden de slanke kantoortorens en business parks van de Internationale Stijl typisch 'Amerikaanse' voorbeelden voor de rest van de wereld, vergelijkbaar met Hollywood en de rock-'n-roll. Amerikaanse multinationals en de overheid ontwikkelden uit de technocratische strakheid van de militaire installaties een zakelijke vormgeving, die leidde tot gebouwen met gordijngevels van getint glas en strakke, sobere constructies van beton, staal of aluminium. Musea en universiteiten vertegenwoordigden in de naoorlogse Amerikaanse architectuur een veel plastischer richting.

Op de achtergrond werd er gezocht naar een betaalbare woning voor de middenklasse, vaak ontworpen volgens functionalistische principes en uitgevoerd in systeem-bouwelementen, zonder de regionale invloeden te vermijden. Walter Gropius en Marcel Breuer hadden aan het eind van de jaren dertig hun eigen woonhuizen in Lincoln, Massachusetts uitgevoerd met lessenaardaken, glasplaten en natuursteen uit New England. Breuer en Herbert Beckhard ontwierpen in de jaren vijftig, vooral in New England, tientallen moderne woonhuizen naar voorbeeld van het prototype dat Breuer

in 1949 op de binnenplaats van het Museum of Modern Art had gebouwd. Gropius gaf leiding aan *The Architects Collaborative* (TAC), een groep jonge architecten die in Lexington, Massachusetts, twee villawijken met moderne huizen ontwierp: Six Moon Hill (1948) en Five Fields (1951). In 1937 gaf John Entenza, uitgever van het tijdschrift *Arts & Architecture*, in Los Angeles Harwell Hamilton Harris opdracht tot het ontwerpen van een modern woonhuis, en tussen 1949 en 1963 financierde hij het regionale programma van de Case Study Houses. Het beroemdste daarvan werd het Eames House in Pacific Palisades (1949), waarvoor Charles en Ray Eames standardelementen uit een postordercatalogus gebruikten. Even indrukwekkend zijn de minimalistische woningen van Craig Ellwood en Pierre Koenig. Ook Albert



Frey realiseerde in Palm Springs vergelijkbare huizen met wanden van metalen golfplaten, terwijl Neutra de natuurlijke klimaatbeheersing van zijn huis met het oog op de Californische woestijn verder perfectioneerde. Clifford May en George Ain behoorden tot de meest innovatieve ontwerpers van Zuid-Californische huizen in de ranch-stijl. William Wilson Wurster bouwde een reeks bescheiden woningen aan de baai van San Francisco,

waaronder het Pope House in Orinda (1940, later afgebroken), dat een verdere uitwerking was van de traditie van het wonen in ruimten gekenmerkt door een gelukkige verhouding tussen binnen en buiten. De projectontwikkelaar Eicher Homes bracht nog eens twaalfhonderd van dit soort huizen op de markt. Een andere variant van de Bay Region-stijl is de groep schuurachtige woningen in de Sea Ranch in Sonoma County, Californië, ontworpen door Moore Lyndon Turnbull and Witaker (MLTW, 1963-1965), en weer een andere de gebouwen van Joseph Esherick. In Tucson, Arizona, bouwden Arthur Brown in de jaren vijftig en Judith Chaffee in de jaren zeventig een aantal moderne huizen met zonne-installaties. Het meest verbluffende Amerikaanse naoorlogse huis is het Wichita House (1946) van Richard Buckminster Fuller, een glimmend prototype van aluminium voor de massaproductie van het Dymaxion House, dat als een klein ruimteschip was opgehangen aan een mast waarin zich de voorzieningen bevonden. De lichtgewicht componenten konden op een willekeurige locatie door zes arbeiders in één dag worden geassembleerd.

Na WO II: de kantoortorens

Tot de invloedrijkste gebouwen van de naoorlogse architectuur behoort het complex van de Verenigde Naties in New York (1947-1953). Het werd oorspronkelijk ontworpen door een internationaal architectenteam, waarvan onder andere Le Corbusier, Oscar Niemeyer en Sven Markelius deel uitmaakten, en uiteindelijk gerealiseerd onder leiding van Wallace K. Harrison. Het was een van de eerste, echte kantoortorens met een glazen gordijengevel, samen met Pietro Belluschi's Equitable Building in Portland, Oregon (1945-1948). Bovendien was het een schoolvoorbeeld van een kantoortoren in het groen, die als een vrijstaand object zonder enige relatie met de omgeving was ingevoegd in de stedenbouwkundige structuur.

De uitgebreide toepassing van glas en staal in Amerikaanse gebouwen gaat terug op het werk van Mies van der Rohe. Vanaf 1939 had hij als directeur van het Armour, later Illinois Institute of Technology, veel invloed op zijn regio. Zijn Farnsworth House in Plano, Illinois (1945-1950), een glazen doos hangend in een externe staalconstructie, was een radicale oefening in minimalisme. Hij herhaalde dit op een grotere schaal en in een symmetrische vorm met zijn Crown Hall (IIT School of Architecture, 1950-1956). Zes maanden voor het Farnsworth House voltooide Philip Johnson zijn Glass House in New Canaan, Connecticut, waarin hij een vergelijkbaar effect bereikte met 'less is more'. Een van de eerste grote opdrachten van Mies van der Rohe was de 26 verdiepingen hoge, dubbele appartemententoren aan Lake Shore Drive in Chicago (1948-1951), gevolgd door het met Philip Johnson ontworpen Seagram Building in New York (1954-1958).

Skidmore, Owings & Merrill (SOM) adopteerden de esthetiek van Mies van der Rohes gerasterde universele ruimte. Na het succes van hun Lever House in New York (1950-1952), het Inland Steel Building in Chicago (1956-1958), **het Crown Zellerbach Building in San Francisco (1957-1959)** en het Tenneco Building in Houston (1962-1964) werden ze de meest gevraagde ontwerpers van kantoortorens. In al deze steden vestigden ze filialen, en ze bouwden tientallen kantoor-gebouwen in stadscentra en buitenwijken. Hun grootste



wolkenkrabbersuccessen, het John Hancock Center met diagonale kruisverbanden (1970-1972) en de Sears Tower met een gebundelde buizenconstructie (1974-1976), ontstonden in Chicago onder leiding van ingenieur Fazlur Kahn. SOM's hevigste concurrenten waren de bureaus Hellmuth Obata & Kassabaum (HOK) in St. Louis en Caudill Rowlett Scott (CRS) in Houston, die eveneens technisch-constructieve diensten aanboden en vliegvelden, ziekenhuizen, sportcentra, scholen en bedrijfslaagbouw bouwden. De Twin Towers van het World Trade Center in New York (1962-1976, verwoest in 2001) van Minoru Yamasaki en de Hancock Tower in Boston van Ieoh Ming Pei and Partners (1973-1976, ontwerp van Henry Cobb), die als gevolg van verkeerd berekende windbelasting een deel van zijn glaspanelen verloor, waren een esthetische uitdaging van een niet meer te overtreffen abstractie aan de functionalistische blokken van SOM. De idee van de wolkenkrabber als een minimalistische sculptuur keerde terug in de dubbelobelisk van Pennzoil Place in Houston (1972-1976) van Philip Johnson en John Burgee. Gelijksortige kristalijnen objecten zijn Helmut Jahn's State of Illinois Center in Chicago (1979-1985), Cesar Pelli's Battery Park City in New York (1981-1982) en Kohn Pederson Fox' 333 Wacker Drive in Chicago (1981-1983).

De combinatie van de Housing Act (Woonwet, 1949) en de Highway Act (Verkeerswet, 1956) schiep de voorwaarden voor stadsvernieuwing en de sanering van sloppenwijken en maakte een tabula rasa mogelijk voor de uitvoering van moderne ontwerpen. Voorbeeld was de succesvolle sanering van de wijk Golden Triangle in Pittsburgh (1943), waar een groep glanzende, kruisvormige torenflats in een park de plaats innam van een verwaarloosd industriegebied. **In de periode van de stadsvernieuwing (1956-1966) werden hele stadsdelen gesloopt om ruimte te maken voor snelwegen en werden armoedige volkswijken met gemengde bevolking vervangen door nieuwe zakenwijken.**



Het resultaat waren gebieden als het Embarcadero Center in San Francisco, het Civic Center in Boston, Society Hill in Philadelphia en de Empire State Plaza in Albany, die vanwege hun mateloze schaal vrijwel altijd een gevoel van vervreemding en isolement oproepen.

Het nieuwe systeem van snelwegen leidde tot de vestiging van regionale shopping malls bij verkeersknooppunten. De Northgate Mall (Seattle, 1950) van John Graham stelde



de norm met grote parkeerterreinen, voetgangersbruggen en ondergrondse winkelgalerijen. Victor Gruen, ontwerper van het Northland Center bij Detroit (1954), behandelde dit typisch Amerikaanse bouwtype met de verfijning van een Europese architect. De Galleria van HOK in de Houston Neiman-Marcus Store (Houston, 1986-1971) demonstreert de levensvatbaarheid van een combinatie van een winkelcentrum met hotels, kantoren, amusements- en sportvoorzieningen. Ben Thompson's herbestemming van historische gebouwen aan Quincy Market in Boston (1976-1978) en van het Union Station in Washington DC (1985-1988) keerde de vlucht van de detailhandelszaken uit de stad, terwijl het River Center in San Antonio, Texas (1988), ontworpen door de Urban Design Group, de typologie van de gesloten bebouwing openbrak door haar te vervlechten met de openbare ruimte.

De zestiger jaren: Saarinen en Kahn

In de Amerikaanse industriële architectuur van de late jaren veertig en de jaren vijftig ontstonden de meest vernieuwende benadering van het atelier van Eliel Saarinen aan Cranbrook Academy, Michigan en in de architectuurhogeschole van Harvard en Yale. Saarinen was in 1923, na het winnen van een tweede prijs in de prijsvraag voor de Chicago Tribune Tower, van Finland naar de Verenigde Staten geëmigreerd. In de volgende twintig jaar schiep hij in Cranbrook bij Detroit een inspirerende leeromgeving, die onder meer bestond uit de Academy of Art (1926-1941), de Kingswood School for Girls (1929-1930) en het Institute of Science (1931-1933). De ontwerpopleiding volgde in vele opzichten de empirische methode van het Bauhaus. Met zijn zoon Eero werkte Eliel aan radicale ontwerpen als de First Christian Church in Columbus, Indiana (1939-1942), een minimalistisch gebouw waarvan de esthetiek wordt gedragen door het gefilterde licht dat op het altaar valt en de voorbeeldige ambachtelijke uitvoering van het meubilair. Eero Saarinen integreerde zijn vaders experimentele werkmethode in zijn eigen bureau, maar dan op een breder vlak. Voor elk ontwerp zocht hij de nieuwste technieken en vormen. In zijn door Mies van der Rohe beïnvloede General Motors Technical Center in Warren, Michigan (1948-1956), het eerste bedrijvenpark, gebruikte hij in de vensters de technologie van de polyurethaanafdichting uit de auto-industrie.

De Stiles and Morse Colleges van Yale University in New Haven (1958-1962), met hun geabstraheerd middeleeuwse vormgeving, was een ontwerp dat op basis van een sociologisch marktonderzoek ontstond. Saarinen's poëtische luchthavenontwerpen voor de TWA Terminal van Idlewild Airport (tegenwoordig John F. Kennedy International Airport) in New York (1956-1962) en Dulles Airport in Virginia (1958-1963) putten rijklijk uit het expressionistische vormenpotentieel van de tekeningen van Erich Mendelsohn. Beiden hebben op het gebied van beton de grenzen van de expressie tot het uiterste gedreven. **Twee ontwerpen van Saarinen's bureau, uitgevoerd door zijn opvolgers Martin**



Roche en John Gerald Dinkeloo, getuigen van dezelfde inventieve geest: het Oakland Museum in Oakland, Californië (1961-1968) en de Ford Foundation Headquarters in New York (1963-1968), waarin de constructie tevens fungeert als basis van een grote tuin - de eerste in de vorm van een reeks terrassen, de tweede als een atrium van twaalf verdiepingen.

Saarinen's expressionistische toepassing van beton vond navolging in de zeer plastische composities van tal van architecten die verbonden waren aan Harvard en Yale. Het brutalisme, dat teruggaat op Le Corbusier's late werken, waaronder zijn Carpenter Center for the Visual Arts van Harvard University (1959-1963), vond zijn neerslag in het werk van architecten in Harvard uit de kring rond Gropius. De gebouwen van Breuer uit de jaren vijftig, zoals de Kerk van St. John's University in Collegeville, Minnesota (1953-1961) en het Whitney Museum in New York (1963-1966), getuigen van een sculpturale toepassing van monolithisch behandeld beton. In Peabody Terrace in Cambridge, Massachusetts (1963-1965) van Sert, Jackson & Gourley werd de brise-soleil in de Amerikaanse woningbouw geïntroduceerd. John M. Johansen voegde in de Cloves Memorial Hall in Indianapolis, Indiana (1962-1963) en de Goddard Library van Clark University, Massachusetts (1968-1969) hoge betonschijven samen tot monumentale composities. Zijn Mummer's Theater in Oklahoma City, Oklahoma (1964-1970), een chaotische verzameling knolvormen verbonden door gangen, is een letterlijke architectonische vertaling van een functiediagram van zeepbellen. De Boston City Hall (1962-1968) van Gerhard Kallman, Noel McKinnell en Ed Knowles ontleent zijn compositieprincipe aan de betonnen ribben van Le Corbusier's

klooster Sainte-Marie-de-la-Tourette in Evreux-sur-l'Arbresle (1957-1960), maar dan doorgevoerd tot in het megalomane. Het New England Aquarium in Boston (1962-1969) van de architectengroep Cambridge Seven bestaat uit reusachtige, hoekige betonblokken die op scheepsrompen lijken. Ulrich Franzens Alley Theater in Houston (1968-1969) en Pei's National Center for Atmospheric Research in Boulder, Colorado (1965-1967) delen een totemachtig gebruik van monolithische betonplaten, voorzien van grote opzetstukken en geleed door diepe insnijdingen. Pei's meesterwerk, de oostelijke vleugel van de National Gallery in Washington (1968-1978), voert deze expressieve trend tot een hoogtepunt.

Twee belangrijke, met Yale verbonden architecten vallen op in de context van het brutalisme: Louis I. Kahn en Paul Rudolph. Kahn, die zich in de jaren dertig en veertig had ingezet voor de sociale woningbouw, veranderde radicaal van architectuuropvatting doordat hij zijn ideeën over het functionalisme terugbracht tot het onderscheid tussen 'dienende' en 'bediende' ruimten, zijn fantasie voornamelijk richtte op het statische gedrag van beton en tegelijkertijd experimenteerde met historiserende vormen als gewelven en rotondes. Het Alfred Newton Richards Medical Research Building van de University of Pennsylvania in Philadelphia (1957-1960) getuigt van zijn fascinatie voor paradoxen, bijvoorbeeld de combinatie van een gevoel voor ruimte en voor open plattegrond. De Unitarian Church met schoolgebouwen in Rochester, New York (1959-1967) en **de Laboratory Buildings voor het Jonas Salk Institute in La Jolla, Californië (1959-1965) laten zien dat hij streefde naar een gelijkmatige indeling van de ruimte en grootse, van boven verlichte binnenruimtes.** Zijn meesterwerk, het Kimbell Art Museum in Fort Worth, Texas (1966-1972, met Preston M. Gerne and Associates) bestaat uit een reeks parallelle ruimtes in de vorm van tongewelven, die door het dak van daglicht worden voorzien.

Rudolph ontwierp het Art and Architecture Building van Yale University (1958-1964), dat evenzeer een uitdrukking is van de esthetische overdaad van het brutalisme als van zijn functionele en contextuele beperkingen. Vanaf de jaren zestig slaagde hij erin talrijke opdrachten in complexe ontsluitingen en constructies tot stand te brengen, met overdonderende effecten van gefilterd daglicht en een indrukwekkende toepassing van in het zicht gelaten beton. De indrukwekkende hotels van John Portman, zoals het Peachtree Center in Atlanta (1966-1980), met hun altijd levendige, twintig

verdiepingen oprijzende atria, zijn de hypertrofe consequenties van Rudolfs plastische architectuuropvatting.

1970-1980: Meier en het Post-Modernisme van Graves

De maatschappelijke onrust van de jaren zestig, met de strijd om de burgerrechten, de studentenprotesten en de beweging tegen de oorlog in Vietnam, was van doorslaggevende invloed op de architectonische cultuur. Enerzijds wees men de Internationale Stijl en de stadssaneringen af vanwege hun gevoelloze grootschaligheid en gewetenloze stadsverwoesting, anderzijds werd het brutalisme bekritiseerd als een inhumaan formalisme. Robert Venturi, wiens boek *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) de kritiek op de functionalistische architectuur had doen ontbranden, breidde zijn aanvallen uit met *Learning from Las Vegas* (1972, met Denise Scott Brown en Steven Izenour) en bagatelliseerde de gedurfde prestaties van het brutalisme en het functionalisme als architectonische 'eenden' - als vormen die een bijbetekenis hebben gekregen, zoals het restaurant op Long Island dat de vorm heeft van een eend. Als alternatief suggereerde hij de 'decorated shed'. Die zou, voorzien van een merkteken, als een pretentieloos, alledaags gebouw beter in de stedelijke omgeving passen.

In dezelfde stormachtige periode maakte een kleine groep leerlingen van de architectuurtheoreticus Colin Rowe naam als de *New York Five*. Ze bouwden een serie woonhuizen die geïnspireerd waren op Le Corbusiers puristische fase. Richard Meier, wiens Smith House in Darien, Connecticut (1965-1967) de neopuristische methode het best demonstreert, werkte deze stijl verder uit en werd een van de meest bewonderde architecten van Amerika. Hij ontwierp onder meer het High Museum of Art in Atlanta (1980-1983) en **het museumcomplex van het Getty Center in Los Angeles (1985-1997)**. Paul Eisenman, invloedrijk in het architectuuronderwijs, voerde zijn belangstelling voor de geometrie tot in het chaotische door, van bescheiden rasterverschuivingen in House II (Falk House) in Hardwick, Vermont (1969-1970) tot de verwrongen stapeling van rasters in het Wexner Center for the Visual Arts in Columbus, Ohio (1983-1989).

In de jaren zeventig was de beweging voor het behoud van het historisch erfgoed de heraut van een vernieuwd respect voor de stedelijke omgeving. De fontein van Charles Moore op de Piazza d'Italia in New Orleans (1975-1978), die de traditionele stedelijke ruimte nieuw leven moest inblazen, markeerde tegelijkertijd het begin van het post-moderne historisme. **In Moores *Civic Center* in Beverly Hills (1982-1993) werd dat op**



nog grotere schaal uitgewerkt. Michael Graves keerde zijn puristische stijl de rug toe en realiseerde opmerkelijke postmoderne gebouwen, waaronder het Portland Building in Portland, Oregon (1980), het Humana Building in Louisville, Kentucky (1982), en het hoofdkantoor van Disney in Burbank, Californië (1989-1991), overladen met pastelkleuren en ironische toespelingen op klassieke details. Het AT&T Building in New York (1979-1984) van

Johnson en Burgee, bekroond door een gebroken timpaan, volgde deze historiserende impuls en werd het veelbesproken symbool ervan.

Een belangrijk gevolg van deze terugkeer naar de historisch geïnspireerde architectuur was de hernieuwde belangstelling voor stedenbouw. Het vakantiepark Seaside in Florida (1985-1990), ontworpen door Andrés Duany en Elizabeth Plater-Zyberk, was de uitdrukking van de principes van een 'New Urbanism' dat in suburbane agglomeraties de sfeer wilde oproepen van een kleine stedelijke gemeenschap. Hetzelfde werd op grote schaal uitgewerkt in de nieuwe stad van de Disney Corporation, ontworpen door Jacquelin Robertson en Robert A.M. Stern in Celebration in Florida (1994-1998).

Duurzaam ontwerpen werd in de jaren zeventig een belangrijk criterium. Het stimuleerde de belangstelling voor de functionalistische hightech-theorieën van Richard Buckminster Fuller en de regionale lowtech-architectuur van Christopher Alexander, wiens boek *A Pattern Language* (1977) richtlijnen gaf voor ecologisch verantwoord ontwerpen. Het utopische project Cosanti, gevolgd door Arcosanti, van Paolo Soleri, die sinds 1956 in de woestijn van Arizona probeert een duurzame stad te bouwen, heeft geleid tot een bizarre verzameling betongewelven, die steeds weer nieuwe studenten aantrekt die willen werken aan de voltooiing ervan. De meest geslaagde pogingen tot de hervorming van het suburbane leven zijn het Roosevelt Solar Village in New Jersey (1981-1983) van Doug Kelbaugh en diverse door Peter Calthorpe ontworpen buiten-

wijken. In de Laredo Demonstration Farm in Texas (1987-1994) experimenteerde Pliny Fisk met lokale bouwmaterialen en passieve klimaatbeheersing. Sam Mockbees ontwerpen in Mississippi, waaronder de Yancey Chapel (1995, niet gerealiseerd), sluiten aan bij de tendens tot het hergebruik van materialen, die teruggaat op Steve Bears geodetische koepels van autoblik aan het eind van de jaren zestig in Drop City, Colorado. Will Bruder heeft in Arizona uitstekende resultaten bereikt met zijn synthese van high- en lowtech; zijn Central Library in Phoenix (1995), uitgerust met actieve en passieve zonne-energievoorzieningen, behoort tot de energiezuinigste gebouwen van deze tijd.

1980-1990: terugkeer naar tektonische waarden

Kenneth Framptons theorie van het kritische regionalisme (1983) probeerde de coulisseachtige ontwerpen van het postmoderne historisme te bestrijden met een terugkeer naar tektonische waarden. Gebouwen als de Middleton Inn in Charleston, South Carolina (1978-1985) van W.G.Clark, de Menil Collection in Houston (1981-1986) van Renzo Piano, het Atlantic Arts Center in New Smyrna Beach, Florida (1989-1997) van Thompson & Rose, het kantoor van het Museum of Fine Arts in Houston (1991-1994) van Carlos Jimenez **en het Neuroscience Institute in La Jolla, Californië (1995) van Tod Williams en Billie Tsien** getuigen van een sterk gevoel



voor de locatie en koesteren tegelijkertijd de tektonische standaard van het modernisme.

De tentoonstelling *Deconstructivist Architecture* (1988) in het Museum of modern Art in New York signaleerde dat achter het deconstructivisme een heimelijke terugkeer schuilgaat naar het expressionisme. **Die is het best afleesbaar in het latere werk van Frank O. Gehry. Onder invloed van minimalistische beeldhouwers als Richard**

Serra en popartkunstenaars als Claes Oldenburg ontwikkelde Gehry zich van een bricoleur, die in Los Angeles gebouwen in elkaar knutselde van bijeengeraapt afval als harmonicagaas, multiplex en golfplaten, tot een geraffineerde vormgever van luxueus

beklede, botsende volumes. De terloopse stapeling van vlakken en materialen in de aanbouw van zijn eigen huis in Santa Monica, Californië (1977-1979) beïnvloedde niet alleen de indrukwekkend verwrongen gebouwen van de groep Morphosis en van Eric Owen Moss in Los Angeles, maar ook de explorerende composities van Scogin, Elam & Bray in Atlanta. Deze trend tekent zich eveneens af in de nieuwste ontwerpen van betaalbare woningbouw van Rob Welling Quigley, Koning & Elzenberg en Adele Naudé



Santos in Zuid Californië. Gehry's latere gebouwen, zoals het **Edgemar Shopping Center** met een kale steigerstelling op het dak (Santa Monica, 1984-1987), het **Main Street Project** in Venice, Californië (1986-1991), dat men door Oldenburgs reuzenverreiker binnengaat, en de Art School of Toledo, Ohio (1991-1992), een opeenhoping van excentrieke, met zink beklede volumes, evenaren over het algemeen de kwaliteit van andere neo-expressionistische gebouwen, zoals het American Heritage Center in Laramie, Wyoming (1986-1993) van Antoine Predock en de St. Ignatius Chapel in Seattle (1994-1997) van Steven Holl.

De Amerikaanse architectuur bezat aan het einde van de twintigste eeuw nog steeds geen samenhangende stijl, maar reikt van verfijnde regionale woonhuizen tot pragmatische hoogbouw, van artistieke, sculpturaal vormgegeven culturele instellingen tot een schril commercieel traditionalisme.



'Reality ends here' is de inscriptie die ooit boven de inkomdeur van de University of Southern California School of Cinema and Television hing en nog steeds het officiële motto is van de school die overbekende regisseurs zoals George Lucas en Steven Spielberg op de filmwereld losliet. Het zou echter geen slecht idee zijn om deze oneliner ook aan de grenzen van Los Angeles County te plaatsen, want eenmaal je deze dunne lijn overschrijdt - hoe goed je ook met beide voeten aan de grond staat - zal deze plek jou besmetten. De All-American mythe, die om het even welke jonge man of vrouw aanpoort om een succesverhaal te worden, lijkt automatisch sterkwaliteiten aan te nemen in dit land van de sinaasappelwekerijen. De meest uiteenlopende karakters - chefs, boekhouders, hondentrainers - zijn hier op zoek naar de vijfpuntige erkenning.

Het zuiden van Californië is een regio waar een samenloop van omstandigheden een grote architecturale creativiteit heeft teweeggebracht. Deze activiteiten zijn onge-



twijfeld aangemoedigd door de aanwezigheid van **Frank O. Gehry** in Los Angeles, maar dat was niet de enige reden. Gehry zelf heeft zich immers beklaagd over het gebrek aan echte interesse voor zijn werk, althans wanneer het ging om grootschalige projecten. De architectuur is in Californië echter vaak uiterst succesvol gebleken, juist wanneer ze op kleine schaal werd uitgevoerd. Door de aanwezigheid van de filmindustrie en de smeltkroesachtige samenstelling van de bevolking, zijn kunstliefhebbers in zee gegaan met jonge architecten. Gelukkig valt deze bereidheid om te experimenteren, althans op kleine schaal, samen met de steeds beter wordende architectuuropleidingen in Californië.



Hoewel ook de universiteiten van Zuid-Californië (USC) en Los Angeles (UCLA) goede architectuuropleidingen aanbieden, is één school de afgelopen jaren van doorslaggevend belang geweest voor een nieuwe benadering. Het nu bij Santa Monica gevestigde Zuid-Californische Instituut voor Architectuur (**Sci-Arc**) werd in 1972 opgericht door een groep architecten die de traditionele benaderingen verwierpen. Onder hen bevond zich uiter-



aard ook Frank O. Gehry, maar zijn invloed maakte plaats voor die van Michael Rotondi, die ooit met Thom Mayne in Morphosis samenwerkte en nu het bureau RoTo leidt. Volgens **Rotondi** is het idee achter Sci-Arc “het afleveren van architecten die echt kunstenaars zijn en dus per definitie subversief.” De Sci-Arc-docenten Mayne, Rotondi en Eric Owen Moss behoren tot de vindingrijkste architecten van de generatie na Gehry.

Het onderzoek van Gehry heeft zich altijd gericht op formele kwesties die verband houden met materiaal, kleur of ontwerp; de architecten van Sci-Arc gingen echter verder en legden de grondslag voor nieuwe richtingen in de architectuur. De inventiviteit van architecten uit Zuid-Californië hing overigens samen met een aantal omstandigheden die in andere delen van de wereld niet voorhanden zijn. De combinatie van een gunstig klimaat met de constante dreiging van een natuurramp – in de vorm van onvoorspelbare aardbevingen – heeft zeker bijgedragen tot de ‘alles mag’-houding. Hierdoor en vanwege het feit dat zelfs de grond waarop wordt gebouwd niet stabiel is, zijn plaatselijke ontwerpers niet geneigd om technisch hoogwaardige oplossingen te zoeken. Californië kent bovendien geen noemenswaardige geschiedenis van voor 1890, hetgeen de neiging tot experimenteren nog eens versterkt.



Het in de vroege jaren zeventig door Mayne en Rotondi opgerichte Morphosis is een van de invloedrijkste bureaus in Californië geweest; ook hier ging het voornamelijk om kleinschalige projecten, zoals een restaurant aan de Market Street in Venice (1982-1985) of het opvallender restaurant van **Kate Mantilini** aan de Wilshire Boulevard in Beverly Hills, waarvan het interieur is ontworpen rond een merkwaardig en sculpturaal stalen object.

Een ander belangrijk lid van de Sci-Arc is de in 1943 geboren Eric Owen Moss. Hij doorliep zijn opleiding aan de UCLA en opende in 1976 zijn eigen bureau in de wijk Culver City; een bijzonderheid van zijn werk is dat het merendeel van zijn bouwwerken in die voorstad tussen Los Angeles en Santa Monica werden uitgevoerd. Door zijn samenwerking met een plaatselijke projectontwikkelaar had Moss de gelegenheid



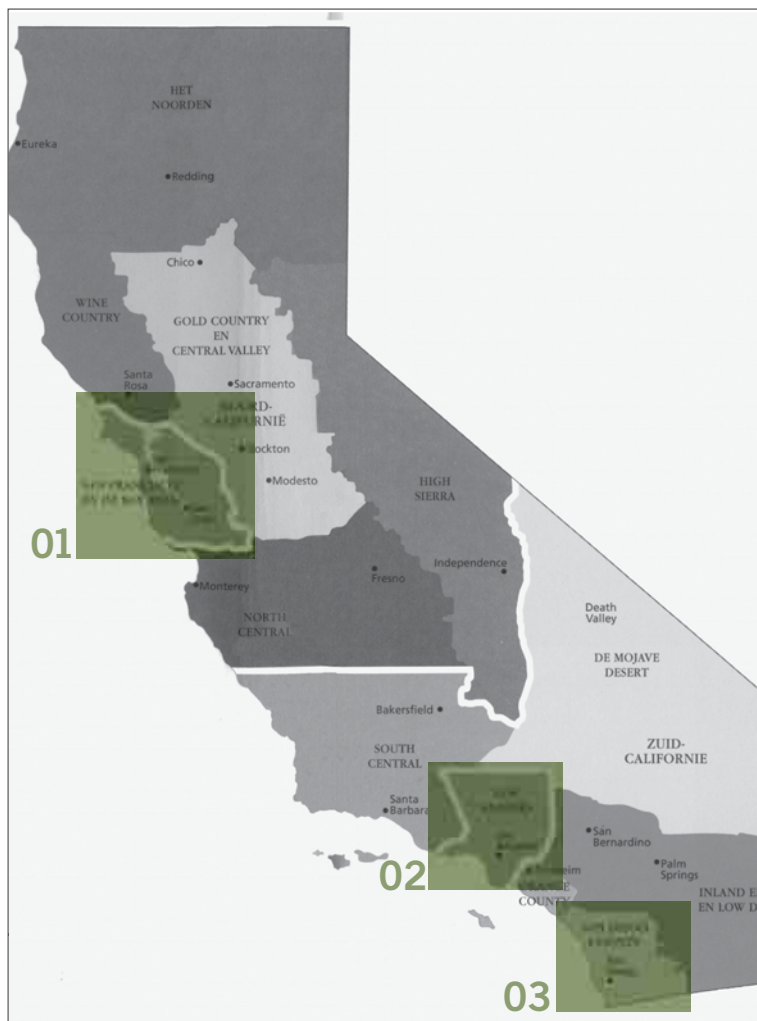
om complexen te bouwen die onderling met elkaar waren verbonden. Zo werkte hij tussen 1987 en 1990 aan een reeks complexen van Paramount Laundry, de Lindblade Tower en de **Gary Group**. Recentere voorbeelden van de restauratie van dit soort pakhuizen, die oorspronkelijk voor de filmindustrie werden gebouwd, zijn de naburige The Box en het IRS-gebouw. Moss maakt vernuftig gebruik van eenvoudige materialen, zoals rioolbuizen die als pilaren

dienen of in U-vorm gebogen bouten waarin de tl-buizen rusten. Op die manier heeft Moss talloze vooruitstrevende reclamebureaus en platenmaatschappijen aangemoedigd om zich in dit tot voor kort vrijwel geheel verwaarloosde gebied te vestigen. Architect Philip Johnson noemt hem de “juwelier van het afval”. Net als Mayne gaat Moss uit van een hoogst intellectuele ontwerpbenadering, waarbij hij deze heel interessant verbindt met zijn opvattingen over onze huidige wereld. Dit theoretische standpunt krijgt vorm in een architectuur die de sporen draagt van haar eigen ontwerpproces, zoals in het geval van het Lawson-Westen House (1993) in de modieuze wijk Brentwood in Los Angeles. Evenals The Box is dit wooncomplex niets minder dan een poging om de architecturale ruimte te herformuleren. Hoewel Eric Owen Moss zich misschien minder op het computerontwerp richt dan Eisenman en anderen, heeft hij toch het motief van de rechthoekige, modernistische ‘box’ op een opmerkelijke manier toegepast.

INTRODUCTIE



INDELING REISGIDS





DEEL 01

SAN FRANCISCO

zie pagina 32

DEEL 02

LOS ANGELES

zie pagina 130

DEEL 03

SAN DIEGO

zie pagina 254



DEEL 01

SAN FRANCISCO







Genoemd naar Sint Franciscus van Assisi, is dit een prachtige, kleine schiereilandstad met adembenemende panorama's vanaf 43 verschillende heuvels, zichten over het water, een oneindig park op de plaats van een voormalige duin en de veelal witgekleurde en kleinschalige bebouwing gedomineerd door oude huizen. Langs de steile straten van de 'witte' stad zitten ongeveer een dozijn wijken ingeblikt. Het heuvelachtige terrein schrikte de stedenbouwkundigen niet af om een dambordpatroon te gebruiken dat zelfs de steilste hellingen negeert. Hoewel aardbevingen, stadsbranden, droogtes, landverzakkingen en andere natuurlijke rampen het bestaansrecht van de stad op de proef hebben gesteld, hebben bewoners er nooit lang over gedaan om te herbouwen en zich opnieuw te nestelen, zonder een haar toe te geven aan de grillen van de natuur.

Ondanks het lage aantal inwoners (ongeveer 750.000) draagt de stad de status van tweede dichtstbevolkte stad van de Verenigde Staten. In tegenstelling tot Los Angeles heeft San Francisco een kloppend hart in downtown SF en ook een sterk buurtgevoel, elk met een eigen identiteit en toch overlappend en in relatie met elkaar zodat mensen zich snel mengen en wijken doorkruisen in plaats van deze te mijden via een of andere snelweg. Niet onterecht krijgt San Francisco de stempel van "de meeste Europese stad van de Verenigde Staten".

Er is geen gebrek aan kunstzinnig ondernemerschap in Frisco. Eigenlijk gaat er zelfs geen dag voorbij zonder in contact te komen met een kunstenaar, dichter, danser, schrijver of op z'n minst een goed geïnformeerd criticus. De Bay Area heeft zijn reputatie opgebouwd als een voedingsbodem voor experimenteel en veelal buitenzinnig werk. Daarom vlokken artiesten uit elke kunsttak hier samen, waarna ze naar Los Angeles of New York trekken om de markt op te gaan.

De kenmerkende architecturale handtekening van San Francisco is de erker. Hoewel dit bouwelement alom is vertegenwoordigd in oude en nieuwe gebouwen, in woningbouw en in wolkenkrabbers, houdt het niet op te verbazen.

San Francisco miste wel de hoogbouw-‘boom’ in het begin van de twintigste eeuw, maar toch veranderden wolkenkrabbers met hoekige profielen de topografie van de stad drastisch en waren ze de oorzaak van massale afbraak van gebouwen uit de jaren zestig en zeventig. Het publieke protest tegen de Manhattanisering van de skyline was hevig. Uiteindelijk resulteerde het in de bekrachtiging van een Downtown Plan (1985) die stricte bepalingen oplegt betreffende hoogte en ontwerp. Hieruit vloeide een zeker behoud voort, maar het had ook een nadelig effect op innovatieve architectuur: niet alleen werden traditionele gebouwen bewaard, maar ook nieuwe constructies moesten conform oude conventies zijn. Zoals John King, de architectuurcriticus van de grootste plaatselijke krant *SF Chronicle*, opmerkte: “Door het slechtste te verwachten van al wat nieuw is, heeft deze anders levendige stad zich neergelegd bij een architectuur die de minste weerstand biedt - schaaapachtig ogende gebouwen die zijn ontworpen om controversen uit de weg te gaan.”



Ondanks de beperkingen zijn heel recentelijk enkele hedendaagse gebouwen - weliswaar door internationale architectuurcoryfeeën - toegevoegd aan de architectuurlijst. Onder hen het vernieuwde Asian Art Museum (Gae Aulenti), de California Academy of Sciences (Renzo Piano), de Federal Building (Morphosis), het Jewish Museum (Daniel Libeskind), de **Main Library** (James Ingo Freed), het Mexican Museum (Ricardo Legorreta), M.H. de Young Museum (Herzog & de Meuron), San Francisco Museum of Modern Art (Mario Botta), het Yerba Buena Center for the Arts (Fumihiko Maki) en het **Yerba Buena Theater** (James Stewart Polshek).

Grootse ontwikkelingen van verlaten of uitgebluste gebieden dragen ook bij aan de dramatische transformatie van de historische reconfiguratie van de stad als geheel. De herstructurering van het Yerba Buena district, dat begon



in de zeventiger jaren, bood nieuw leven aan het hart van de stad, terwijl de vernieuwing van SoMa (South of Market) zich hierop entte. Op gelijkaardige wijze werd de bouw van het **Pac Bell Park** (2000) de katalysator van de rehabilitatie van het industriële niemandsland in China Basin en zal ook de nieuwe campus van de **University of California San Francisco** in Mission Bay het middelpunt zijn van een enorme groei.



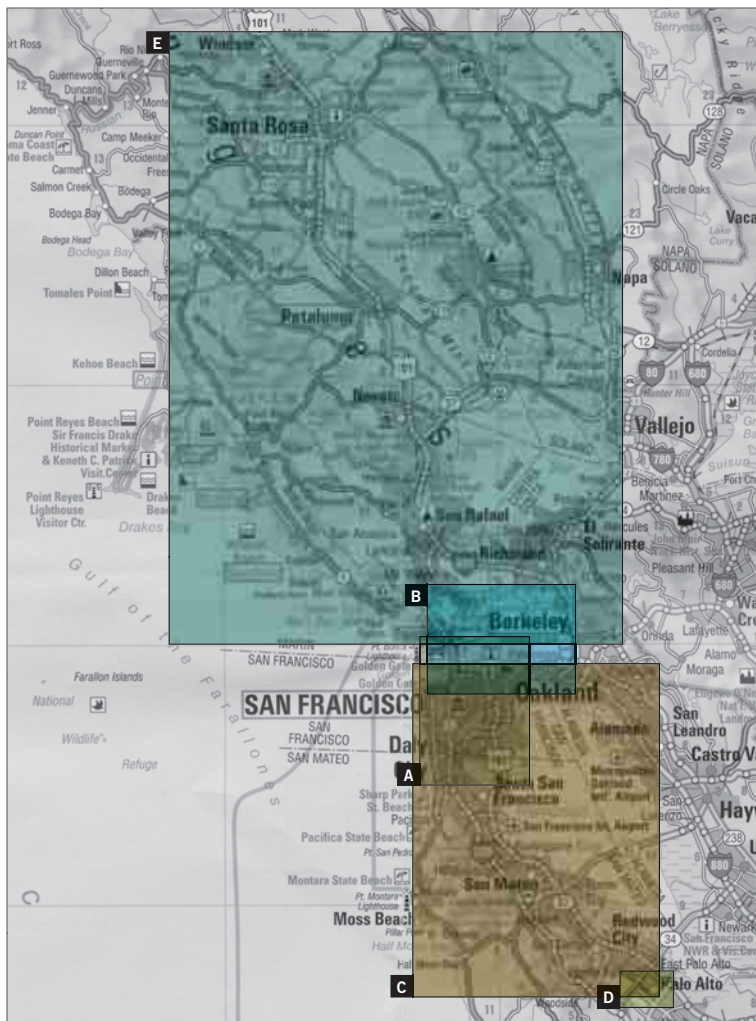
Gewrongen tussen deze ontwikkelingen, creëerden ook nieuwe terreinen voor loftten en woontorens (1988) en de dot-com boom van 1990 een explosieve groei op vlak van woningen en kantoren. Gelegen in SoMa, Potrero Hill en Mission, vormen deze de aanzet tot renovaties van oude fabrieken en opslagplaatsen en tot de creatie van nieuwe woon/werk-lofts. Bij deze projecten zijn boeiende ontwerpen van architecten uit San Francisco zoals **David Baker**, Mark Cavagnero, James Jennings, **Stanley Saitowitz** en Daniel Solomon.



In de Bay Area versterken opmerkelijke voorbeelden van hedendaagse architectuur ook de stedelijke en landschappelijke omgeving. Te noteren zijn ontwerpen van architecten als Fernau & Hartman, Norman Foster, Michael Graves, Mark Horton, Frank Israel, Richard Meier, Charles Moore, Antoine Predock en Kevin Roche.



OVERZICHT STADSDELEN SAN FRANCISCO

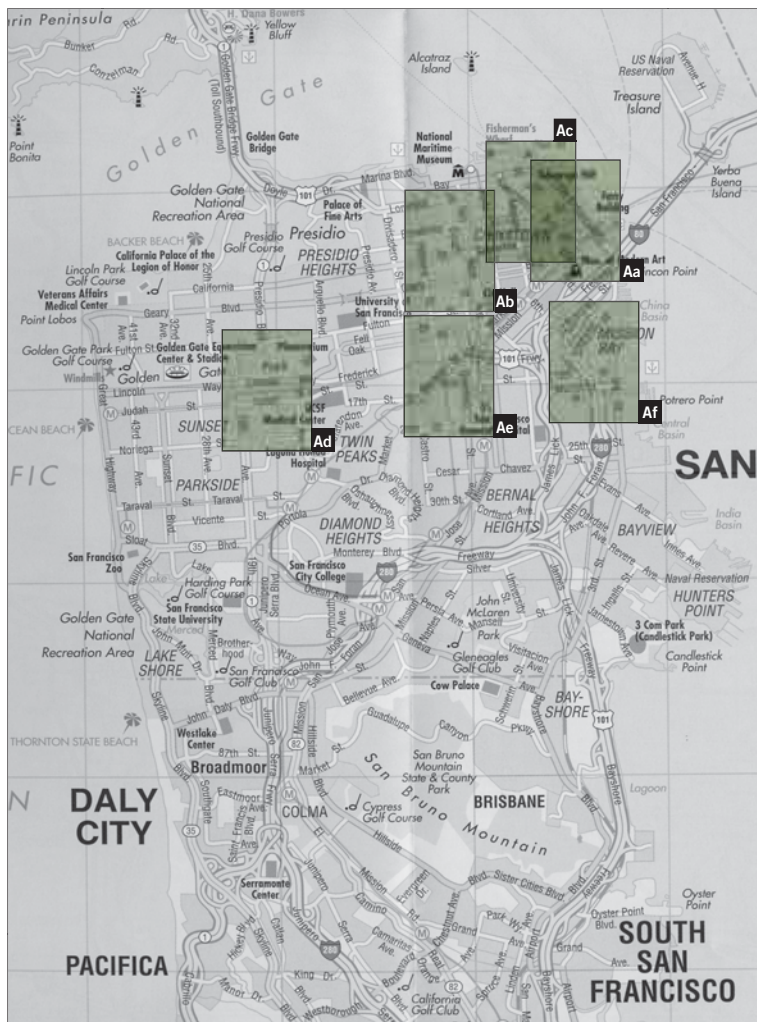




A	Stadsdeel A	
	Downtown San Francisco	zie pagina 40
B	Stadsdeel B	
	San Francisco Bay	zie pagina 92
C	Stadsdeel C	
	Op weg naar Palo Alto	zie pagina 104
D	Stadsdeel D	
	Palo Alto	zie pagina 108
E	Stadsdeel E	
	Op weg naar Napa Valley	zie pagina 122

DOWNTOWN SAN FRANCISCO

--- STADSDEEL A ---



STADSDEEL A

40

SAN FRANCISCO



a Stadsdeel Aa SoMa en Financial District	zie pagina 42
b Stadsdeel Ab Tenderloin	zie pagina 62
c Stadsdeel Ac Russian Hill en Telegraph Hill	zie pagina 70
d Stadsdeel Ad Golden Gate Park	zie pagina 76
e Stadsdeel Ae Mission	zie pagina 84
f Stadsdeel Af Mission Bay	zie pagina 88

SOMA EN FINANCIAL DISTRICT

--- STADSDEEL Aa ---

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



STADSDEEL Aa

42

SAN FRANCISCO

20

- | | | |
|---|--|---------------|
| 1 | Meerdere landschapsarchitecten
Yerba Buena Gardens, Yerba Buena Gardens, SoMa | zie pagina 44 |
| 2 | Daniel Libeskind
Contemporary Jewish Museum, 736 Mission Street, SoMa | zie pagina 46 |
| 3 | Fumihiko Maki
Yerba Buena Center for the Arts, 701 Mission Street, SoMa | zie pagina 48 |
| 4 | Mario Botta
Museum of Modern Art (MoMA), 151 3rd Street, SoMa | zie pagina 50 |
| 5 | Frank Lloyd Wright
Morris Gift Shop (Xanadu Gallery), 140 Maiden Lane, Financial District | zie pagina 53 |
| 6 | Freelon Group
Museum of African Diaspora (MoAD), 685 Mission Street, SoMa | zie pagina 56 |
| 7 | William Pereira
Transamerica Pyramid, 600 Montgomery Street, Financial District | zie pagina 58 |
| 8 | Morphosis
Federal Building, hoek Mission en 7th Street, SoMa | zie pagina 60 |

TER INFORMATIE

- | | |
|----|---|
| 9 | Simon Martin-Vegue Winkelstein Moris, Gary E. Handel
Metreon, 101 4th Street, SoMa |
| 10 | Albert Pissis
Flood Building (1904), 870 Market Street, SoMa |
| 11 | Skidmore, Owings & Merrill i.s.m. Wurster, Benardi & Emmons
Bank of America Center (1969), 555 California Street, Financial District |

RESTAURANTS

zie pagina 312

- | | |
|----|--|
| 12 | Bix. 56 Gold Street / Montgomery, Jackson Square |
| 13 | Asia de Cuba. In Clift Hotel, 495 Geary Street / Taylor, Theater District |
| 14 | Le Colonial. 20 Cosmo Place / Taylor, Union Square |
| 15 | Sam's. 374 Bush Street / Kearny, Union Square |
| 16 | Jeanty at Jack's. 615 Sacramento Street / Montgomery, Financial District |
| 17 | Boulevard. 1 Mission Street / Steuart, SoMa |
| 18 | Slanted Door. One Ferry Building, Ferry Building Market Place, Embarcadero |
| 19 | Frisson. 244 Jackson Street / Front, Jackson Square |
| 20 | Zuni Café. 1658 Market Street / Gough, SoMa |

ARCHITECT II Meerdere landschapsarchitecten
 OPLEVERING II 1990
 ADRES, WIJK II Yerba Buena Gardens, SoMa

Het SFMoMA maakt deel uit van een grootscheeps renovatieproject in Yerba Buena Gardens, een wijk die er tot 1990 vervallen bij lag en bekend stond als zeer onveilig. De stad liet daarom alle bouwval slopen om plaats te maken voor een park waarin diverse cultuurtempels een vestigingsplaats zouden vinden. Achter het SFMoMA torent de Pacific Bell wolkenkrabber, een 26 verdiepingen hoog kantoorgebouw uit 1925. Juist omdat het MoMA maar half zo hoog (44 meter) is, benadrukt het de sierlijkheid van de parelgrijze toren. Tegenover Mario Botta's museum liggen het Yerba Buena Center for the Arts van de Japanse architect Fumihiko Maki en een theater van de New Yorker James Stewart Polshek. Het zijn relatief bescheiden gebouwen, die op zichzelf goed zijn vormgegeven, maar beide staan ze met een oersaaie achtergevel naar het museum toegekeerd. Een dissonant in dit harmonieuze stukje San Francisco is het jukebox-achtige Marriott hotel.

Enkele maanden na het SFMoMA, opende ook een Cartoon museum hier de deuren en inmiddels prijkt ook het Museum of African Diaspora (MoAD), het Metreon en een Joods Museum (Daniel Libeskind). Een cultureel centrum voor kinderen en een Mexicaans museum (Ricardo Legoretta) staan nog op stapel. In de wat ruimere omgeving van Yerba Buena Gardens komen tenslotte nog diverse expositieruimtes en ateliers voor kunstenaars en een grote balletstudio. De hele buurt ten zuiden van Market street, waarin Yerba Buena een centrale plaats inneemt, heeft in de jaren negentig dus een grote metamorfose ondergaan. Daarom spreken inwoners van San Francisco nu over "SoMa", South of Market, naar analogie van SoHo, South of Houston, de hippe heropgeleefde kunstenaarsbuurt van New York.

De Yerba Buena Gardens zelf is een stedelijke oase tussen Third and Fourth, Mission and Folsom Streets. De Gardens brengen een waaier aan attracties, restaurants, musea, openbare kunst en formele tuinen. In de Esplanade Gardens, naast het Yerba Buena Center for the Arts, ligt de Butterfly Garden, ontworpen door Reiko Goto. De beplanting zorgt voor een natuurlijke habitat voor een aantal vlindersoorten, specifiek uit de streek. De tuin is vormgegeven als een vloeiende vorm van droge bedden afgeboord met lage beplanting.

In het zuidoostelijke deel van de Esplanade is de Oché Wat Té Ou door Jaune Quick-to-see Smith en James Luna te zien. Dit eerbetoon aan de plaatselijke Ohlone Indianen is gerealiseerd in de vorm van een half cirkelvormige houten muur, geritmeerd



door Ohlone mandontwerpen. Het is een contemplatieve omgeving naast grenen bosjes en een enkele eik vlakbij. De kunstenaars hadden de ruimte bedoeld als een podium voor dichters, verhaalvertellers en andere orale evenementen.

De Sisters Cities Garden, gesitueerd op het boventerras, herbergt bloemdragende planten van de dertien zustersteden van San Francisco in de wereld. Op het terras zijn twee cafés die een zicht bieden op de tuinen en de skyline van downtown Frisco.

Shaking Man door Terry Allen is een levensgroot bronzen kunstwerk van een zakenman die de hand reikt naar de bezoekers van Yerba Buena's boventerras.

De Oostelijke tuin, ontworpen door Willie Lang van Omi Lang Associates, is een synergie tussen oosterse en westerse ideeën. Gebouwd volgens het principe van de driehoek - het Japanse symbool voor hemel, aarde en de mens - bestaat de creatie uit driehoekige bosschages van Europese esdoorns. Bovendien vormt de tuin een gemeenschappelijk symbool voor de drie grootste culturele gebouwen: het Yerba Buena Center for the Arts, het Yerba Buena Center for the Arts Theater en het San Francisco Museum of Modern Art.

Het Deep Gradient/Suspect Terrain is een hoge, diepgroene, schipachtige sculptuur gemaakt uit geschilderd staal en glas. Twee glazen kijkgaten doen een glimp opvangen van de activiteit in het onderliggende Moscone Convention Center.

Het onbetwistbare middelpunt van de Yerba Buena Gardens is de zeven meter hoge en vijftien meter brede waterval die leidt naar het Martin Luther King Jr. Memorial. Achter de waterval zijn twaalf glanzende panelen gegraveerd met citaten uit Dr. Kings geschriften en voordrachten; in het Engels, maar met vertalingen in Afrikaanse en Arabische dialecten en in de talen van de dertien zustersteden van San Francisco. Hieraan werkten de kunstenaar Houston Conwill, dichteres Estella Majoza en architect Joseph de Pace mee.

Ten zuiden van Howard Street zijn de Rooftop Gardens genesteld tussen attracties zoals Zeum, een kunst- en technologiemuseum voor jongeren en een historische draaimolen, een bowlingbaan en een ijs schaatsring.

ARCHITECT II Daniel Libeskind

OPLEVERING II 2008

ADRES, WIJK II 736 Mission Street, SoMa

Het bouwblok ten noorden van de Yerba Buena Gardens, gevangen tussen Mission Street en Market Street, was lang een enorme bouwsite. De enige nog steeds overeind staande rots in de branding is St Patrick's Catholic Church (756 Mission Street). Opgetrokken in de nadagen van de Gold Rush door Ierse immigranten, dateert het bouwwerk uit 1912 en is nu het spirituele centrum voor de Filipijnse gemeenschap. Ten oosten van de kerk rees een plaza met de naam Jessie Square en een nieuw museumcomplex van de hand van Daniel Libeskind op. Het is sinds 1996 echter een slordig administratief, financieel en conceptueel proces geweest en het project liep al jaren achter op schema. Hetzelfde gold voor het toekomstige Mexican Museum (www.mexicanmuseum.org) dat nu in Fort Mason is gehuisvest en als ontwerp van Ricardo Legorreta een plaats zou moeten vinden in de directe nabijheid van het Contemporary Jewish Museum (CJM).

Libeskinds voorstel voegt explosieve en scherpe volumes toe aan de westelijke en noordelijke flanken van een historisch rood bakstenen gebouw dat in 1907 is opgetrokken naar een ontwerp van de befaamde architect Willis Polk. Ook deze voormalige krachtcentrale neemt nieuwe tentoonstellingsruimtes op in zijn oude constructie. Volgens Libeskind is de sfeer van het oude substation zorgvuldig bewaard, terwijl een geheel nieuw programma en circulatiepatroon is uitgestippeld. De bezoeker zou zich bewust moeten worden van de oude parameters van het station dankzij de gerenoveerde daklichten, de oorspronkelijke constructie en de gehavende muren waar voorheen batterijen en andere uitrustingen waren voorzien. In contrast en tegelijk als aanvulling op deze geschiedkundige ervaring, laat Libeskind de bezoeker zich bewust worden van een opnieuw samengestelde ruimtelijke vorm. Daarmee wil hij in de schijnwerper zetten dat geschiedenis een dynamische voedingsbodem is.

Het terrein is een complexe stedelijke locatie die daarom ook de nodige druk legt op de aanwezigheid van een unieke energievorm. Het in vergelijking met de context extreem kleine volume, is een met staal bekleed juweel geworden. De metalen vormen refereren naar het Hebreeuwse woord L'Chai'm dat 'leven' betekent. De twee Hebreeuwse letters van Chai met al hun symbolische, mathematische en emblematische structuur zijn letterlijk de vorm van het museum en steken boven en zijdelings het oude complex uit. Chet biedt een continuïteit in de tentoonstellingsrondgang en Yud geeft een nieuwe identiteit aan het herbestemde bouwwerk. Samen zijn ze een nieuw embleem voor



de steeds voortdurende ontwikkeling van de omgeving van de Yerba Buena Gardens. In de Joodse traditie zijn letters niet alleen een teken, maar substantiële deelnemers in het verhaal dat zij creëren. Daarmee is de ruimtelijkheid van Chai te ervaren als een dynamische beweging die een antwoord biedt op de vele interpretatielagen van dit woord.

Via de oude, indrukwekkende ingang van de krachtcentrale komen bezoekers in de lobby met restaurant, café en museumwinkel en met zicht op Chai, de zuidelijke vleugel waar het museumbezoek begint. Een verlichte trap leidt van de lobby naar de zuidelijke rand van Chet, doorheen het centrale punt van Yud en mondt uit in de noordelijke vleugel van Chet. In het gehele complex is nog plaats voor een multifunctioneel theater, een medialab, tijdelijke tentoonstellingsruimtes, opleidingsdiensten en administratie.

Het CJM voorziet functioneel en pragmatisch in tentoonstellingsruimtes en polyvalente zalen, maar vormt tegelijk een symbool voor de heropleving van het Joodse leven in San Francisco en daarbuiten. Een dergelijk gebouw, geworteld in de Joodse verbeelding en toch met een hedendaagse kijk op Joodse kunst, geschiedenis, gedachtengoed, cultuur en levensstromen, levert volgens Daniel Libeskind een fundamentele bijdrage aan de heropwaardering van Yerba Buena.

ARCHITECT II Fumihiko Maki

OPLEVERING II 1993

ADRES, WIJK II 701 Mission Street, SoMa

Aan de overkant van het San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) staat het door Fumihiko Maki ontworpen Yerba Buena Center for the Arts. Het lichte en schipvormige ontwerp van Maki steekt vreemd af tegen de bakstenen bekleding van Botta's massieve en bijna raamloze gebouw.

Beïnvloed door Jose Lluís Sert en daardoor geboeid door het rationalisme van de Moderne beweging, geniet Maki de reputatie van een consistente architectuur die behalve een antwoord op de noden van de gemeenschap ook een constructief weefsel is dat duurzaam en esthetisch dynamisch blijkt. In dit kader kan zijn werk worden vergeleken met dat van Norman Foster, Gunter Behnisch en Renzo Piano die, hoewel op een verschillende expressieve manier, efficiënte lichtgewichten op gelijkaardige wijze benaderen. Maki's werk neigt naar een architectuur die tegelijk aanwezig en afwezig is. Het gebouw kreeg een lichte gevel om de indruk van monumentaliteit de kop in te drukken. Gebaseerd op het beeld van een schip dat van San Francisco komt, nodigt de horizontaliteit, de lichtheid en de notie van beweging uit om nautische verbanden te leggen, een fantasie die eveneens kan worden ervaren in het interieur. Het gebouw is bekleed met aluminium panelen en herbergt enorme open ruimtes. Als een samenvloeiing van minimalistische - Aziatische - en industriële esthetiek, vloeien ook de verschillende volumes in elkaar dankzij daklichten in een dubbelhoge glazen lobby. De functionele eenvoud krijgt accenten van Japanse finesse door een binnenplaats met bamboe, rotsen en een lichtreflecterende vijver.

Hoewel het Yerba Buena Center for the Arts ook een afzonderlijk theater, een projectieruimte en een forum bevat, wordt het gebouw in het bijzonder gebruikt voor tentoonstellingen. De grote, flexibele ruimtes vormen een ideale plaats voor heden-daagse kunst.



ARCHITECT II Mario Botta

OPLEVERING II 1990-96

ADRES, WIJK II 151 Third street, SoMa

Voor de keuze van architecten voor dit museum is geen prijsvraag uitgeschreven; de conservatoren van het in 1935 opgerichte museum voerden gesprekken met vijf architecten: Mario Botta, Frank O. Gehry, Thomas Beeby, Tadao Ando en Charles Moore. Twee jaar nadat hij was aangezocht om het 20.500 m² grote San Francisco Museum of Modern Art vorm te geven als deel van een stadsherstelplan uit 1954 voor een gebied van ruim 40 ha, komt Mario Botta met zijn plattegronden en de filosofie achter zijn ontwerp naar buiten. Hij heeft zich als ambitieus doel gesteld een museum dezelfde functie te doen vervullen en impact te doen hebben als een kathedraal had in de voorbije eeuwen. Het zou een ruimte moeten zijn waar mensen komen die zoeken naar of getuigen van een nieuwe religiositeit.

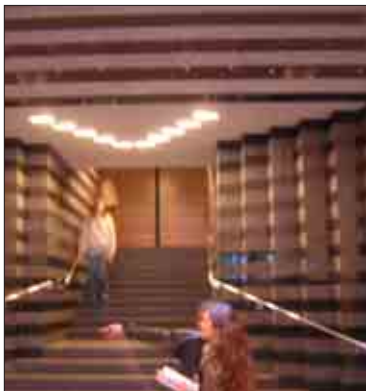
Deze verwijzingen naar kathedralen en religie zijn niet helemaal misplaatst, want het gebouw heeft qua uiterlijk en sfeer wel degelijk iets weg van een Zuid-Europese romaanse kerk. Net zoals bij een religieus bouwwerk, is de indrukwekkende centrale toren het eerste wat bij de argeloze passant in het oog valt, bovenal dankzij het post-modernistisch vormgegeven, enorme hellende dakvenster en door de afwisselend zwarte en zilvergrijze granietstroken. De toren rijst op uit een meer eenvoudig bakstenen gebouw dat lijkt te bestaan uit drie trapsgewijs gestapelde blokken. Het onderste blok is op een smalle centrale glaspartij na volledig gesloten. Het tweede blok is kleiner en valt duidelijk in twee delen uiteen waartussen de basis van de toren zichtbaar wordt. Het derde en bovenste blok is het kleinste. Het omarmt en beschut als het ware de reusachtige elliptische oculus die in een hoek van 45° afhelt. In zijn oorspronkelijke ontwerp voorzag Botta ficusbomen bovenop de toren rondom het dakvenster, maar dat idee liet hij later varen. De planten zouden immers niet kunnen overleven op een 44 meter hoge toren, onbeschut tegen de koele vochtige oceaanwind, en nu kan het zonlicht ongehinderd binnenvallen. Het San Francisco MoMA ligt tegenover Yerba Buena Gardens, en daar haalde Botta voordeel uit. Want wie door het park naar het museum wandelt, ervaart Yerba Buena als een vorstelijke allee, omzoomd met graspartijen, fonteinen en een kleine waterval. Net als zijn lichtend voorbeeld Frank Lloyd Wright bij het Guggenheim en de Xanadu Gallery, loodst ook Botta de bezoeker via een lage ingangspartij binnen in een overweldigende ruimte. Ook de vier witte zuilen waarop de cilindrische mantel van de toren rust, zuigen de blik meteen naar boven. Dit verticalisme heeft Botta's museum eveneens gemeen met de grote Europese kathedralen.



Ook de rijke materialen en de ingehouden kleuren hebben iets sacraals. Voor het interieur van zijn museum koos Botta voor graniet, ahorn, berk, roestvrij staal en pleisterwerk. Dat resulteert in een sober kleurenpalet. Het graniet levert een schakering op van gitzwart tot parelgrijs. De twee houtsoorten, ahorn en berk, zorgen voor subtiele gelige toetsen, het smetteloos witte pleisterwerk weerkaatst uitbundig het daglicht en het spaarzaam toegepaste roestvrij staal plaatst hier en daar koele accenten. Een steeds terugkerend thema in dit museum is de afwisseling van licht en donker. De zwarte en grijze streken die de toren zo bijzonder maken, worden in de vloer van het atrium herhaald. Maar het contrast is minder fel omdat hier enkel met gepolijste en ruwe streken van hetzelfde zwarte graniet is gewerkt.

Het San Francisco MoMA is Botta's eerste grote museum en tevens ook eerste bouwwerk in de Verenigde Staten. Het is een modernistisch werkstuk waarin toch veel verwijzingen naar grote historische bouwwerken zijn verwerkt en waarin het licht een hoofdrol speelt.

Naar Amerikaanse maatstaven is San Francisco met haar 750.000 inwoners een kleine stad. Toch staat hier nu het tweede grootste museum voor moderne kunst van het land. Het San Francisco MoMA beschikt over meer dan 16.500 m² tentoonstellingsruimte. Voor speciale evenementen of tentoonstellingen kan nog eens 8.000 m² extra expositieruimte worden vrijgemaakt. Inclusief de kantoorruimte, de ateliers, de laboratoria, de bergplaatsen en de vergaderruimten beschikt het MoMA over ongeveer 75.000 m² bruikbare oppervlakte (het grondoppervlak bedraagt 5.575 m²). Alleen het



Museum of Modern Art in New York, dat over tweemaal zoveel tentoonstellingsruimte beschikt, is groter.

In 2002 werd de tweede kantoorverdieping van het museum uitgebreid tot de Koret Visitor Education Center ontworpen door Leddy Maytum Stacy.

Botta's gebouw doet de middeleeuwse componenten zoals een toren, een brug en een plaza herleven aan de hand van moderne effecten. Met de opening van het de Young Museum in het Golden Gate Park zullen San Francisco én Botta een nieuw soort hedendaags bouwen ervaren, één zonder grootse voorbeelden uit het verleden. Achteraf bekeken is Botta's SFMoMA als een klassieke echo met zijn Palladiaanse symmetrie, zijn kruisvormige ramen en Moorse openingen in een hedendaagse schelp.

ARCHITECT || Frank Lloyd Wright

OPLEVERING || 1948-50

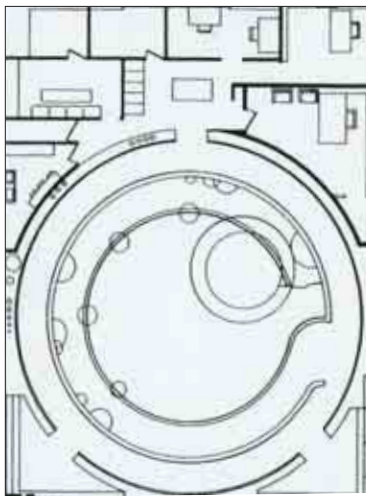
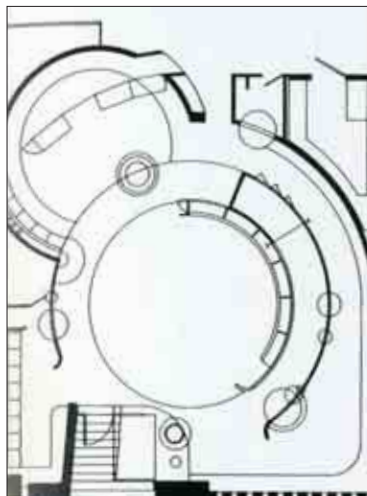
ADRES, WIJK || 140 Maiden Lane, Financial District

Omdat de Morris Gift Shop - vandaag bekend onder de naam Xanadu Gallery - reeds in 1950 is gerealiseerd en de bouwwerkzaamheden aan het Guggenheim Museum in New York pas in 1956 van start gingen, gaat menig architect of geïnteresseerde ervan uit dat het ontwerp van de winkel eerder was ontsproten aan het brein van de meester en dus als prototype en inspiratiebron diende voor het Guggenheim. Niets is echter minder waar. Het ontwerp voor het New Yorkse museum startte veel vroeger (1943), maar duurde langer en kende een uitgebreide administratieve lijdensweg. De inspiratie is dus eerder omgekeerd.

De witte betonnen binnenspiraal als een voor het gebouw bepalend kenmerk is in de winkel voor geschenkartikelen minder karakteristiek, maar is als dynamische lijn van het gelijkvloers tot de eerste verdieping wel bepalend voor het interieur.

De Morris Gift Shop is een verbouwing, maar toch ontwierp Wright een tunnelboog van baksteen en glas in een gesloten gevel in plaats van een gebruikelijke etalage





naar de straat. De eenvoudige, bijna massieve muur van elegante bakstenen, doet denken aan de architectuur van Louis Sullivan - zijn "Lieber Meister"- en is bijna uniek voor Wrights oeuvre. Hoewel de klanten hun verwondering uitten dat de winkel geen etalage had, bleef Wright bij zijn standpunt dat geschenkartikelen niet aan de buitenzijde op de stoep konden worden samengeperst. De glazen tunnel en een blik in de winkel zou de koper er eerder toe verleiden om naar binnen te kijken, de onder de boog uitgestalde waren te bekijken en binnen te lopen. Wright noemde deze ingangspartij lachend "the mousetrap". Twee baksteenlagen, de ene op nauwe afstand voor de andere, zijn met elkaar verweven door een horizontale lijn van vierkante lichten aan de onderkant en een verticale getande begrenzing die is ontstaan door het verwijderen van elke tweede baksteen van de linkerkant van het bovenliggende geveleppervlak – eveneens versterkt door achterliggende verlichting. Op het kruispunt van deze twee orthogonale accenten, heeft Frank Lloyd Wright de ingang voorzien, een mooie rondboog samengesteld uit trapsgewijze streklagen, een detaillering die zich doorheen de ingangspartij verderzet. De asymmetrische plaatsing van de ingang bereidt de bezoeker voor op het ronde volume en de spiraalvormige circulatie. Het licht valt binnen via een raster van opgehangen, in elkaar grijpende translucente bollen. Bij het bewandelen van de spiraalvormige circulatie, passeert de bezoeker kleine



cirkelvormige openingen met verlichte objecten. De talrijke ingebouwde houten en glazen versieringen bestaan ook uit cirkelsegmenten, die interageren met de geometrie van een grotere ruimte.

Het gebouw wordt door het AIA (American Institute of Architects) beschouwd als één van de zeventien representatieve bouwwerken in de carrière van Frank Lloyd Wright, hoewel het niet al te vaak wordt vermeld en bestudeerd. Het combineert zowel het introverte, van bovenuit verlichte gebouw-in-een-gebouw (net zoals de Spaulding Gallery) en het transformatieve effect van beweging op ruimtelijke vormen (zoals in het Automobile Objective). Zowel in plattegrond als in doorsnede is het ook nauw verwant met de Daylight Bank van het jaar voordien, met zijn dubbelhoge, met mezzanines afgeboorde cirkelvormige ruimte. Toch is de rechthoekige buitendoos waarin het kostbare ronde binnenvolume gevangen zit, vooral bepaald door het bouwterrein.

“Early in life I had to choose between honest arrogance and hypocritical humility. I chose the former and have seen no reason to change.”

Frank Lloyd Wright

ARCHITECT II **Freelon Group**OPLEVERING II **2006**ADRES, WIJK II **685 Mission Street, SoMa**

Het Museum of African Diaspora (MoAD) bevindt zich gedeeltelijk op drie verdiepingen van de door SOM ontworpen St. Regis Museum Tower in het Yerba Buena District. Het drie verdiepingen tellende glazen atrium is het meest opvallende architecturale kenmerk aan Mission Street. De voornaamste doelstelling van architect Philip Freelon en zijn 60-koppige team was om de bezoeker te betrekken en om thema's en de inhoud van het museum te incorporeren door het architecturale ontwerp van de drie niveaus.

Een driehoekige oranje luifel boven de ingang reikt tot in de lobby waar het de basis wordt van een hoekverdraaiing in de oriëntatie van het interieur en als symbool van de dualiteit in de 'African-American Experience'. De dominantie van de drie enorme kolommen die de veertig verdiepingen erboven dragen is gefnuikt door het toevoegen van enkele dunne trappenhuizen met een specifiek tentoonstellingsobject. Vanop afstand is het gezicht van een Afrikaans kind zichtbaar door het glazen gordijn. Van dichtbij vertellen alle onderdelen van het gezicht het verhaal van de Afrikaanse Diaspora. De tweede verdieping draagt een waaier aan tentoonstellingsruimtes en is verdeeld in twee zones met een meer gecontroleerde omgeving voor de meer diepgaande tentoonstellingen en met een meer open ruimte als multifunctionele zone voor tentoonstellingen, ontmoetingen, eetgelegenheden en andere.

De tentoonstellingsruimtes lopen door op de derde verdieping en zijn in het bijzonder geschikt voor tijdelijke exposities. De kamers in het naastliggende Williams-gebouw zijn toegankelijk vanaf de derde verdieping van het museum. Omwille van de lagere plafondhoogte en de dichter op elkaar geplaatste kolommen, is de ruimte in het Williams-gebouw toegekend aan de kantoren voor administratieve ondersteuning en aan andere nevenfuncties, zoals een lokaal voor opleidingen en de bibliotheek.

www.moadsf.org



ARCHITECT II William Pereira

OPLEVERING II 1969-1972

ADRES, WIJK II 600 Montgomery Street, Financial District

Zoals de meeste opvallend vormgegeven gebouwen die al dan niet grootse architectuur zijn, veroorzaakte deze witte naald in het Financial District een spervuur van scherpe dialogen bij het ontwerp, maar werd de piramide snel het handelsmerk van de stad na de opening. Het bijzondere silhouet diversifieert de skyline en is een baken in het stadslandschap.

Met 48 verdiepingen en een met aluminium bedekte spits van 65 meter hoog, is dit de hoogste wolkenkrabber van de stad, gebouwd tussen 1969 en 1972 als hoofdkantoor van de Transamerica Corporation. De Transamerica Pyramid staat op het terrein van één van San Francisco's grootste verloren monumenten: de Montgomery Block, herdacht door een koperen plaat in de lobby. Vanaf zijn bestaan sinds 1853 tot 1959, wanneer Montgomery Block is afgebroken om plaats te ruimen voor een parkeerterrein, figureerde het vier verdiepingen tellende volume als bekendste ontmoetingsplaats van de stad. Hoewel het was gebouwd als een kantorenblok voor advocaten, dokters en zakenmensen, evolueerde het snel tot een levendige gemeenschap van dichters, kunstenaars en politieke radicalen. Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson, Mark Twain en William Randolph Hearst huurden hier allen een kantoorruimte. In de stoombaden in de kelder ontmoette Twain trouwens een brandweerman die de naam Tom Sawyer droeg. En er wordt gefluisterd dat Sun Yat-sen, die de lokale krant *Young China* leidde vanaf de tweede verdieping, hier de eerste Chinese grondwet schreef en de val van de Manchu (Qing) dynastie orchestreerde in 1911.

De Transamerica Pyramid, die 5° uit het lood staat, geeft vanop afstand de indruk erg slank te zijn, maar van dichtbij is de vijf verdiepingen hoge betonvoet met gigantisch vakwerk een enorme tegenvaller. Het ontwerp van William Pereira Associates uit Los Angeles is niet louter een uit de Science Fiction ontleend vormspel: de twee raamloze verticale 'vleugels', oprijzend vanaf de 29ste verdieping, huizen liftschachten, een trappenhuis en dienen als schoorsteen in geval van brand. De basisvorm is ontwikkeld vanuit de redenering dat veel licht "Pereira's Prick" - zoals de Angelinos het gebouw noemen - moest kunnen binnendringen en ook de straat beneden bereiken. Deze zorg voor de omgeving blijkt ook uit de voet van de piramide die slechts een deel van de bouwlocatie beslaat. Zo kon de restruimte worden ingericht als een 'minipark', intussen één van 's werelds zeldzaamste stedelijke grenen bossen aangevuld met zonreflecterende waterplassen vol waterlelies. De stedelijke oase Redwood Park is



ontworpen door Tom Galli die ongeveer tachtig bomen uit de bergen van Santa Cruz liet komen. Let op de versteende springende kikkers die de fontein versieren.

Bewoners van San Francisco zijn zich bewust van het gevaar van aardbevingen. De San Andreas-breuk loopt immers door de stad en de bewoners zijn de rampzalige aardbeving van 1906 nog niet vergeten. Geen enkel gebouw kan ooit volledig beschermd worden tegen aardbevingen, maar bij de Transamerica Pyramid is getracht dit risico zo klein mogelijk te houden. In de funderingsput van 16 m diep ligt een 2,75 m dikke gewapende betonplaat. De kolommen die de drie ondergrondse parkeerniveaus dragen, ondersteunen op het gelijkvloers een voet van massieve V-vormige schoren, die doorlopen tot aan de vijfde verdieping. De onderste verdiepingen kregen extra steun van vier gigantische schoren in K-vorm aan de binnenzijde waardoor hun stijfheid wordt behouden tijdens een aardbeving. De rest van de piramide, opgetrokken in standaard staalskeletbouw, absorbeert dan weer flexibel de schokken. Zo doorstond het gebouw de aardbeving van 1989 zonder schade, hoewel het panoramische platform op de 27ste verdieping sindsdien niet meer toegankelijk is.

De vijfde verdieping van 44 bij 44 m is de breedste; de 48ste etage meet nog slechts 13,5 bij 13,5 m. Het gebouw is grotendeels bedekt met wit kwartsaggregaat en heeft 3678 ramen. De 65 m hoge spits is bekleed met aluminium panelen, bevat nutsapparatuur en telecommunicatiebenodigdheden en draagt een waarschuwingslicht voor de luchtvaart, 256 m boven de grond.

Het gebouw heeft in talrijke films geschitterd, waaronder in het bijzonder *Shattered* uit 1991 met Tom Berenger, een ontwikkelaar die in de Transamerica Pyramid zijn werkplaats heeft.

ARCHITECT || Morphosis

OPLEVERING || 2005-2007

ADRES, WIJK || hoek Mission en 7th Street, SoMa

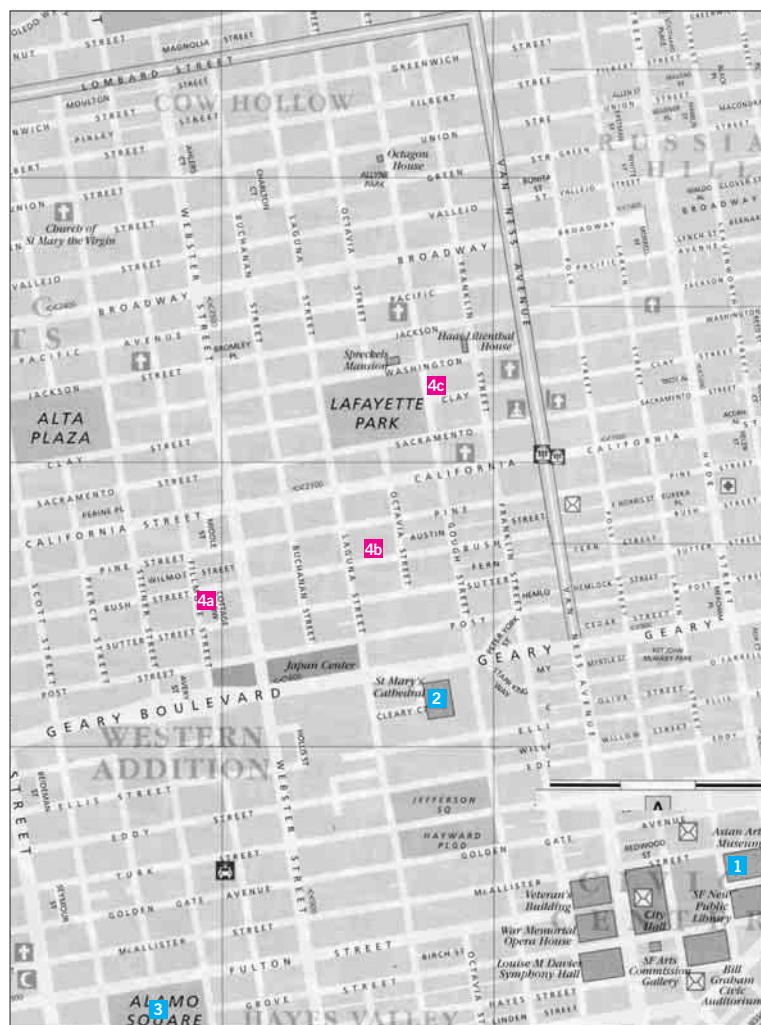
Ontworpen door Thom Mayne van het in Los Angeles (Santa Monica) gevestigde Morphosis, kreeg dit "meest avant-garde gebouw sinds de Transamerica Pyramid" heel wat tegenwind tijdens de ontwerpfase omdat het niet strookte met de Beaux-Arts stijl van het gerechtsgebouw uit 1905 aan de overkant van de straat (dat is gelegen temidden van pornotheaters en drugshandelaars). Omdat het een federaal gebouw betreft, ontsnapte het echter aan de zware esthetische en constructieve vereisten van de San Francisco Planning Commission. Het ontwerp van 65.000 m² brengt ambtenaren van vijf verschillende locaties in de stad samen. Met Arup als raadgevend ingenieur constructie bedacht Morphosis een 18 verdiepingen tellende glazen toren met een onconventioneel verwarmings- en koelingssysteem, een vier verdiepingen hoge conventionele vleugel en een groot binnenplein, waardoor het project fel in contrast staat met de monolithische constructies die een norm zijn geworden voor kantoorgebouwen.

Met de elektronisch gestuurde stalen zonweringen die de licht- en warmteïnvloed regelen, de kathedraalachtige ingang, de cafetaria aan de straatzijde, de drie verdiepingen hoge 'skygarden' vanaf de elfde etage en de per drie verdiepingen gegroepeerde lifthaltes, volgt het ontwerp de energie-efficiënte technologieën (50% van het gewone energieverbruik) en de beïnvloeding van de sociale en menselijke dynamiek in een gezonde werkomgeving. Het landschapsontwerp is van de hand van Richard Haag Associates. De toren is slechts 20 m breed om licht binnen te laten langs twee zijden. De roestvrijstalen schermen bevinden zich aan de zuidelijke gevel om een natuurlijke ventilatiemotor te creëren. Het gebouw registreert automatisch de binnentemperaturen en regelt in functie daarvan de ventilatieopeningen. Briesjes kunnen het gebouw binnendwarrelen via de noordwestgevel en worden geëvacueerd via de zuidoostelijke gevel.





- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



- | | | |
|---|---|---------------|
| 1 | Gae Aulenti | |
| | Asian Art Museum, 200 Larkin Street, Tenderloin | zie pagina 64 |
| 2 | Pierre Luigi Nervi | |
| | St. Mary's Cathedral, 1111 Gough Street, Tenderloin | zie pagina 65 |
| 3 | Meerdere architecten | |
| | Victorian Houses, Alamo Square, Hayes Valley | zie pagina 66 |

TER INFORMATIE

- | | | |
|----|---|---------------|
| 4a | Meerdere architecten | |
| | Victorian Houses, 2115-2125 Bush Street / Fillmore Street, Fillmore | zie pagina 68 |
| 4b | Meerdere architecten | |
| | Victorian Houses, 1800 Laguna Street / Bush Street, Fillmore | zie pagina 68 |
| 4c | Meerdere architecten | |
| | Victorian Houses, 2000-2010 Gough Street / Clay, Nob Hill | zie pagina 68 |

ARCHITECT || Gae Aulenti
OPLEVERING || 1997-2003
ADRES, WIJK || 200 Larkin street

De transformatie van de voormalige Main Library naar het Asian Art Museum was volgens Aulenti, naast de renovatie van het Musée d'Orsay, een van de meest uitdagende projecten van haar carrière. Ontwerpen in een bestaand gebouw betekent rekening houden met vele beperkingen en vereisten. Het oorspronkelijke gebouw was erg gesloten en neerslachtig en Aulenti zorgde ervoor dat licht en lucht hoofdspelers werden.

Aan de buitenzijde blijft het met graniet beklede Beaux-Arts gebouw intact. Binnen domineert de in travertijn beklede foyer, de met een tongewelf overkapte loggia en een enorme centrale trappartij. Samen met de Samsung Hall vormden deze elementen het hart van het gebouw en blijven ze eveneens fungeren als de kern van het museum voor tijdelijke en permanente tentoonstellingen. Ook een cafetaria en een museumwinkel behoorden tot het programma van eisen, samen met een gemakkelijke circulatie, natuurlijk licht en vriendelijke en elegante interieurs.

Belangrijk was niet uit het oog te verliezen dat de hoedanigheid van de mobiele museumbezoeker geheel tegengesteld is aan de immobiele bibliotheekganger. De basis van het ontwerp bestaat dan ook uit de verlenging van de twee binnenplaatsen over het hele gebouw om natuurlijk licht binnen te brengen en om de bezoekers te helpen bij hun oriëntatie. Zonder flamboyant te zijn, maakt Aulenti gebruik van de majestueuze gebouwhoogte en voegde er grote V-vormige daklichten aan toe. De lange, smalle roltrap die diagonaal beweegt langs de met glas afgesloten gang van de zuidvleugel zet de hedendaagse ingreep in de schijnwerper, terwijl de beplating in esdoorn aan het verfijnde karakter van de locatie herinnert.



ARCHITECT II Pierre Luigi Nervi

OPLEVERING II 1971

ADRES, WIJK II 1111 Gough Street

Gedurfd, groots en met een vorm zoals geen ander gebouw in de stad, figureert St. Mary's Cathedral prominent in de skyline van San Francisco. De volumetrische, vierkante constructie met parabolische curves verbeeldt een sculpturale architectuur en inventieve ingenieurskunst.

De strengheid van het gebouw is bereikt door het gebruik van witte travertijn als gevelbekleding en de strenge symmetrie. De enorme omringende plaza overdrijft de monumentale schaal van de structuur, een impressie die terugkomt in het interieur. Terwijl cassettes volgens een diamantvormig patroon het oppervlak van de betonnen schaal in de kathedraal moduleren, is het zicht van de elegante bogen die oprijzen vanuit vier massieve steunen op de hoeken van de vierkante basis, adembenemend. Kleuren vallen binnen via een gekruiste dakopening gevuld met smalle stroken brandglas, ontworpen door Gyorgy Kepes (een Hongaarse Amerikaan die het Center for Visual Studies aan het MIT oprichtte). Boven het altaar bevindt zich een grote, maar transparante kinetische sculptuur van Richard Lippold die wordt geanimeerd door reflecterend licht.



OPLEVERING II 1874-1890

ADRES, WIJK II Vooral rond Alamo Square

Opgebouwd uit het befaamde grenenhout van de Marin Headlands aan de andere kant van de Golden Gate, genoten de Victoriaanse huizen van San Francisco hun grootste bekendheid in de late 19de eeuw, dankzij een groeiende middenklasse die erop was gebrand hun bescheiden rijkdom zo goed mogelijk te tonen op een bouwterrein met standaard afmetingen. Tegen 1906 was het tijdperk van Victoria en dus de Victoriaanse huizen voorbij, en wanneer vele van hen dat jaar in vlammen opgingen, hadden de heuvelruggen van Marin County niet voldoende hout voorradig om ze te vervangen. Deze ramp kreeg tegenwicht door de verschuiving in stijlen met een vlucht van de excessieve decoratie in het voordeel van steen en stucco. Gedurende de twintigste eeuw waren Victoriaanse huizen bovendien een plaag en een nieuwe gevel van pleister zou met behulp van staaldraad en een asbest frame de vergane houten gevels bedekken. Tegen de zestiger jaren echter groeide de interesse voor de Victoriaanse huizen opnieuw en vormde zich een organisatie, *the Victorian Alliance*, die het behoud scandeerde. Slechts de helft van de 13.487 Victoriaanse huizen bleken onaangeroerd. Vandaag zijn groepen gerestaureerde huizen te bekijken in de 'nieuwere', zuidelijke delen van San Francisco.





OPLEVERING II 1874-1890

ADRES, WIJK II 2115-2125 Bush street / Fillmore street; 1800 Laguna Street / Bush en 2000-2010 Gough Street / Clay

Er zijn drie hoofdstijlen bij de Victoriaanse huizen om naar uit te kijken. De vroegste is het *Italianate*. Deze stijl is te identificeren aan de hand van een hellende erker, Corinthische zuilen, zware steunen aan de dakrand en valse gevelfronten die hoogte en grandeur toevoegen. Net ten zuiden van Pacific Heights zijn enkele fraaie voorbeelden uit 1874 te zien ter hoogte van 2115-2125 Bush Street / Fillmore Street.

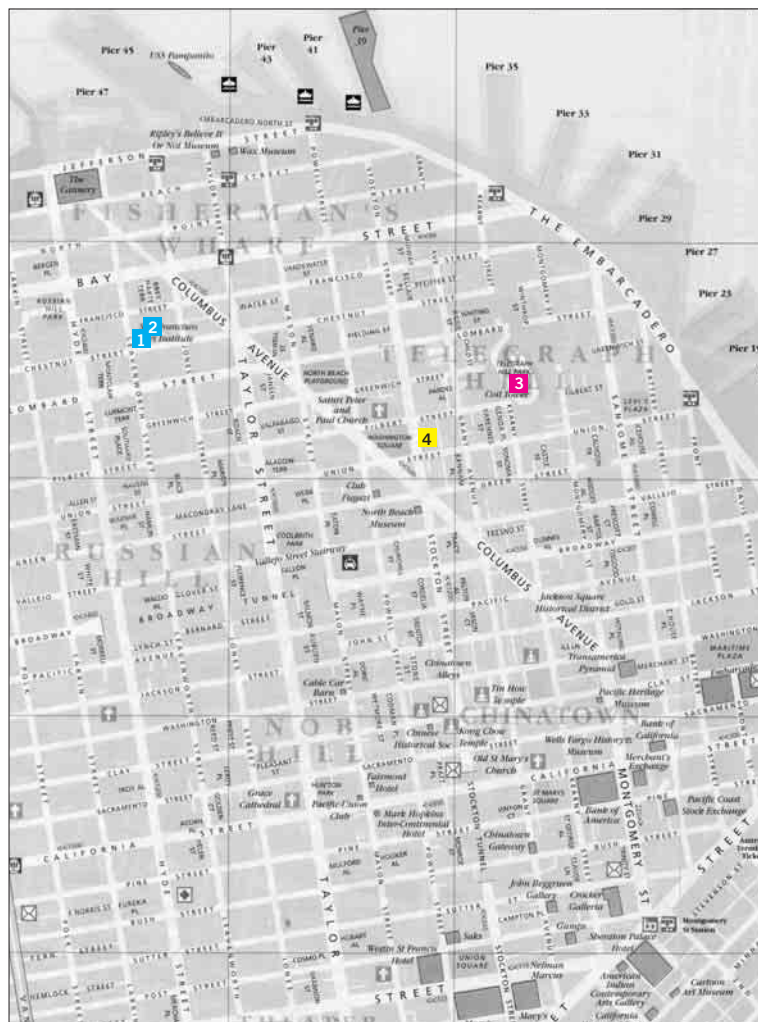
Het *Italianate* werd in de jaren 1880 gevolgd door *the San Francisco Stick*, gekenmerkt door een vierkante erker met geëst en gekleurd glas, zuilen als meubelpoten en decoratieve appliqués op de gevel. Zwaardere ornamentiek is gebruikt omwille van technologische vooruitgang in machinaal vervaardigde franjes. Een mooie groep woningen uit 1889 is te zien vlakbij Japantown, ter hoogte van 1800 Laguna Street/ Bush.

De laatste en meest gedurfde stijlperiode is *Queen Anne*, gedomineerd door werk van de architect Richard Norman Shaw. Deze stroming is architecturaal diverser dan de vorige onder het onuitgesproken motto "te veel is nooit genoeg". Houten shingels en sierlijke ingrepen zoals guirlandes en valse zwaluwnesten in pleisterwerk komen vaak voor. Ronde torentjes, het meest karakteristieke bouwelement van deze periode, werden massaal geproduceerd dankzij verdere technische evoluties die massaproductie van goedkoop gebogen glas mogelijk maakten. Mooie groene en gele *Queen Anne* woningen zijn te zien ter hoogte van 2000-2010 Gough Street / Clay, vlakbij het eveneens impressionante Queen Anne Mansion, ook bekend onder de naam Haas-Lillenthal House.





- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



- 1 **Diego Rivera**
Muurschildering in het SF Art Institute, 800 Chestnut Street, Russian Hill zie pagina 72
- 2 **Paffard Keatinge-Clay**
Uitbreiding SF Art Institute, 800 Chestnut Street, Russian Hill zie pagina 73

TER INFORMATIE

- 3 **Arthur Brown Jr.**
Coit Tower, Telegraph Hill Park, Telegraph Hill zie pagina 74

RESTAURANT zie pagina 312

- 4 **Café Divine. 1600 Stockton Street / Washinton Square, North Beach**

ARCHITECT || Diego Rivera

OPLEVERING || 1931

ADRES, WIJK || 800 Chestnut Street, Russian Hill

Hoewel nauwelijks avant-garde te noemen in stijl en concept, hebben de muurschilderingen uit het tijdperk van de crisis van de Mexicaanse kunstenaar Diego Rivera een plaats verworven in de kunstgeschiedenis. In het bijzonder dankzij zijn botte interpretaties over Marxistische revolutionaire thema's die het Amerikaanse establishment in de war brachten. Rivera's muurschilderingen hebben in belangrijke mate bijgedragen aan de ontwikkeling van hedendaagse muurkunst in de stad.

De Diego Rivera Gallery in het in Missionstijl opgetrokken San Francisco Art Institute herbergt *The Making of a Fresco Showing the Building of the City*, gemaakt in 1931 op het hoogtepunt van Rivera's faam. Rivera zelf zit midden op de stelling en kijkt hoe zijn helpers een torenhoge in katoen gewikkelde arbeider opbouwen, geflankeerd door beelden van een eveneens in opbouw zijnde stad. Net zoals de andere muurschilderingen die hij creëerde, ademt de compositie een sociaal-realistische stijl en vraagt hij aandacht voor werkethiek van de gewone mens terwijl hij tegelijk enkele stromannen van de plaatselijke gemeenschap afbeeldt.

www.sfai.edu

www.diegorivera.com



ARCHITECT || Paffard Keatinge-Clay

OPLEVERING || 1966-1970

ADRES, WIJK || 800 Chestnut Street, Russian Hill

Het project is een geslaagd antwoord om op een uniek en topografisch uitdagend stedelijk terrein een nieuw urbaan landschap te creëren dat even functioneel als meeslepend is. Hier penetreert een uitgestrekt noord-zuid gerichte helling (gelijkaardig aan Le Corbusiers Carpenter Center for the Visual Arts uit 1961) de kunstateliers. De atelierruimtes zijn gevormd als een massa die een grootse, publiek toegankelijke belvedere draagt waarvan de hele stad kan worden bestudeerd over 200°. Dit horizontale gegeven wordt dan gebroken door een architecturaal landschap van trappen, terrassen en paviljoenen die zichten op Alcatraz, Coit Tower en het veranderende maritieme landschap van de San Francisco Bay inkaderen. Het dak wordt het 'frame' waardoor de bezoeker zowel de stad als zijn bewoners waarneemt.

Verwijzingen naar gelijkaardige gebouwen van Le Corbusier uit deze periode zijn overal terug te vinden, zoals de daklichten van La Tourette of de borstweringen die standaard in het Atelier werden gebruikt. Anderzijds zijn de betonnen kolommen in de open atelierruimtes monolithische volumes die eerder verwijzen naar het werk van Mies van der Rohe als naar de ronde pilotis van Le Corbusier.

www.sfai.edu



ARCHITECT II Arthur Brown Jr.

OPLEVERING II 1933

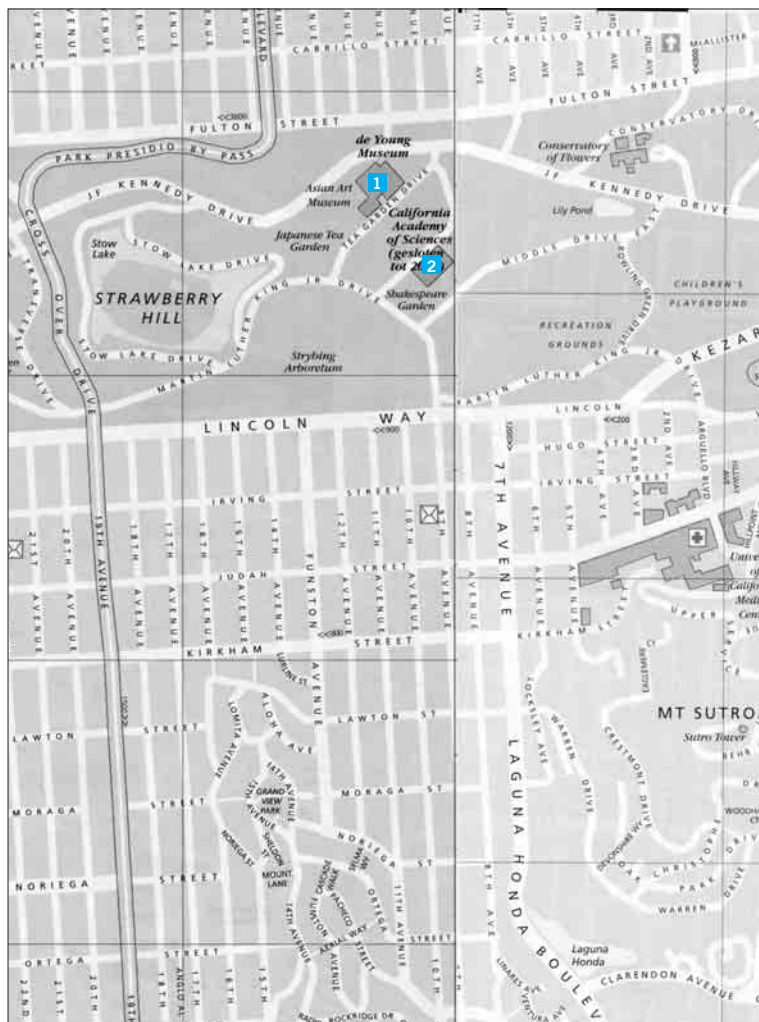
ADRES, WIJK II Telegraph Hill

In het park van de 87 m hoge Telegraph Hill, op het terrein van het voormalige morsestation, staat de beste uitkijkpost van de stad: een 65 m hoge betonnen toren, gebouwd met een derde van de erfenis van de eccentricke Lillie Hitchcock Coit, de mascotte van het brandweercorps. Coit verloor talloze vrienden in stadsbranden en droeg door deze ervaringen het brandweercorps een warm hart toe. Na haar hulp bij het omhoogduwen van een brandweerwagen op Telegraph Hill, werd 'firebelle' als mascotte van Company n° 5 geclaimd en droeg ze permanent en met fierheid een met diamanten beklede brandweermanbadge. De toren zelf zou de vorm hebben van een brandweerspuit en van een ander gereedschap dat de brandweermannen volgens de legende vaak op haar uittesten, ondanks haar huwelijk met de gegoede Howard Coit in 1868.

De fresco's in de voet van de constructie zijn een project geïnitieerd door het *Public Works of Art Authority*, die kunstenaars inzette om publieke en overheidsgebouwen te decoreren tijdens de crisis. Voor dit project, *Aspects of Life in California*, kregen een groep van meer dan 25 kunstenaars, allen studenten van de befaamde Mexicaanse en communistische kunstenaar Diego Rivera, een dollar per uur (ze schilderden gemiddeld 30 uur per week) om de toren te versieren met scènes uit het alledaagse leven van de jaren dertig. Net zoals veel van zijn werk, zijn de figuren hier gespiegeld en somber, waardoor de glorietijd van de arbeid in de schijnwerper wordt geplaatst, hoewel er een virtueuze variatie aan stijlen en kwaliteit is te ontwaren ondanks hun thematische gelijkenissen. Het is opvallend dat de enkele vrouwen in het kunstwerk winkelen of bloemen plukken. Bijzonder is *Raymond Bertrands Meat Industry*, waarin de kunstenaar vernuftig de ramen van het gebouw integreert in zijn enscenering en *City Life* van Victor Amantoff die zichzelf afbeeldt met een bont kraag en hoed naast een rek gevuld met linkse nieuwsbladen. In 1934, wanneer het nieuws van deze subversieve fresco's de overheid bereikte, gaf de commissie die de toren bouwde en onderhield de opdracht om een hamer en sikkel te verwijderen en om het gebouw te sluiten totdat de gemoederen bedaarden. Maar lokale groeperingen hielden het in de krantenkoppen tot de overheid toegaf en de tentoonstelling enkele maanden later opende.



- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



- 1 Herzog & de Meuron
M. H. de Young Museum, 50 Hagiwara Tea Garden Drive, Golden Gate Park zie pagina 78
- 2 Renzo Piano
CA Academy of Sciences, tegenover de Young Museum, Golden Gate Park zie pagina 82

ARCHITECT || Herzog & de Meuron

OPLEVERING || 2005

ADRES, WIJK || 50 Hagiwara Tea Garden Drive, Golden Gate Park

Het Music Concourse, genoemd naar de muziekkiosk gedoneerd door de suikermagnaat Spreckels is geflankeerd door knoestige bomen en twee musea: het de Young Museum en het California Academy of Sciences. Het hele gebied is nu aan het eind van een decenniumlange herinrichting met de hoop om het om te vormen tot dé architecturale en culturele hotspot van de stad.

Het kunstmuseum de Young vindt zijn oorsprong in het *California Midwinter International Exposition* van 1894, een evenement dat zo succesvol was dat het Fine Arts Building van de tentoonstelling werd opgekocht door krantenmagnaat Michael H. de Young (die de *San Francisco Chronicle* hielp oprichten) met de bedoeling er een permanent museum in onder te brengen.

Honderd jaar later kampte het museum met chronisch plaatsgebrek en mede door een onherstelbare beschadiging bij de aardbeving van 1989, werd het gebouw definitief met de grond gelijk gemaakt voor een nieuw en experimenteel ontwerp van Herzog & de Meuron.



Het getordeerde en tegelijk golvende gebouw, samengesteld uit met elkaar verbonden ruimtes, huist eveneens een beeldentuin en een 45 m hoge toren met indrukwekkend zicht over het park. Tekenend voor de contextuele benadering en de ontwikkeling van inventief werk dat tegelijk nieuw en tijdloos is, subtiel en radicaal, gematigd en experimenteel, heeft Herzog & de Meuron de constructie bekleed met koperen geperforeerde plaat, dat met de tijd zal oxideren en met een groenblauw exterieur zal verdwijnen in het groene park. Het geperforeerde koper zal zo een bijkomende textuur vormen in een steeds veranderend spektakel. Ook de overkapte beeldentuin, de uitkijktoren en de inkompartij verbinden het bouwwerk met een omgeving ontworpen door Walter Hood.

Een van de uitgangspunten van het Zwitserse architectenduo is dat goede architectuur is te vergelijken met goede kunst: "het is niet te vatten in een oogwenk." De kwaliteiten ervan onthullen zich in lagen en in tijd. De cumulatieve impact telt meer dan de eerste oogopslag. Vanaf de eerste ontwerpschetsen heeft Herzog & de Meuron

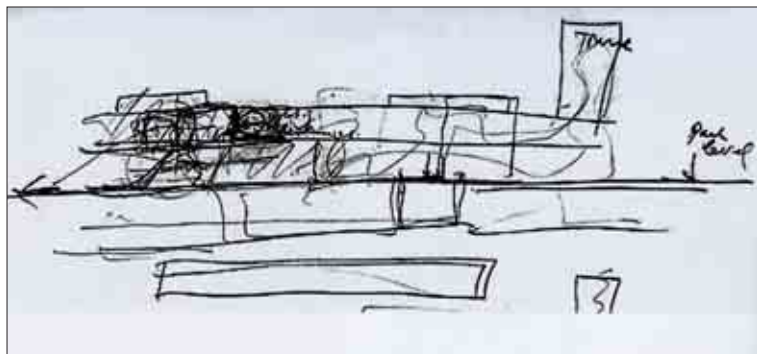
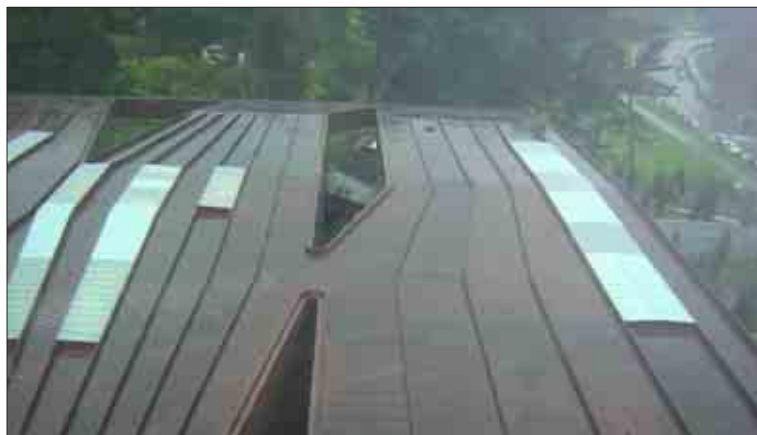




zich toegespitst op constructie en materialen, meer dan op het overbrengen van een boodschap of het samenstellen van een stijl. Hun handtekening is de ervaring die ze creëren voor de gebruikers van het gebouw. Dit is een wereldwijd verschil met het beeld dat Frank O. Gehry en Daniel Libeskind bieden.

Wat architectuurcritici frustreert, is dat het de Young bijzonder vreemd en lomp lijkt, met een stijl die niet kan worden benoemd. Zelfs de brutale toren die zich boven de bomen van het Golden Gate Park krult, lijkt in een eigen architectuurwereld te bestaan, anders dan de toren in Spaanse stijl die de ingang van het oude de Young markeerde. Herzog & de Meuron keert zich niet af van gevelcosmetica, talrijke andere projecten van hun hand bewijzen dit, maar ze weten dat wanneer hun klant een kunstinstitution is met een blijvende rol in de gemeenschap, het echte leven zich binnenin hun ontwerp moet afspelen.

Het de Young en het Legion of Honour vormen samen de Fine Arts Museums of San Francisco (FAMSF). Terwijl het Legion zich concentreert op Europese kunst, focust het de Young zich op Noord Amerikaanse kunst en kunst uit Afrika, Oceanië en Centraal- en Zuid-Amerika (waarvan de laatste met name overblijfselen zijn van de expo van 1894). Hoewel het niet de bedoeling is vooral de huidige eeuw in de schijnwerper te zetten, stelt het nieuwe gebouw toch enkele schitterende voorbeelden van de 20ste eeuwse Amerikaanse kunst tentoon, zoals werk van Mary Cassatt, Richard Diebenkorn, Paul Revere, Gerhard Richter, Ed Ruscha, John Singleton Copley, David Smith, Wayne Thiebaud en meubelkunst van Tiffany, Frank Lloyd Wright en het niet te missen werk Three Gems van James Turrell in de tuin.



ARCHITECT II Renzo Piano

OPLEVERING II 2008

ADRES, WIJK II Golden Gate Park, tegenover de Young Museum

Het California Academy of Sciences, dat het Morrison Planetarium, het Steinhart Aquarium en het Natural History Museum omvat, is sinds 2004 ondergebracht op de tijdelijke locatie 875 Howard Street / Fifth) om in 2008 opnieuw de deuren te openen van een vernuftig bouwwerk. In plaats van een gecompliceerd net van twaalf volumes die in de loop van de laatste tachtig jaar zijn opgetrokken, neemt het nieuwe complex enkele oude constructies in zich op onder een uniform vormgegeven dak. Deze golvende, levendige overkapping waarop een waaier aan regionale plantensoorten groeien, weerspiegelt de heuvelachtige topografie van de stad. Tegelijk wordt hiermee de natuur en de verantwoordelijkheid voor de omgeving als een intrinsiek aspect van de structuur van het gebouw onthuld. De grootste 'zwellingen' in het dak herbergen het planetarium en een tentoonstelling over het regenwoud, terwijl glazen oppervlaktes in de hoge ruimtes tussen en rond de centrale binnenplaats het interieur openen naar licht en lucht.

Piano's innovatieve, ecogevoelige en duurzame ontwerp past perfect bij 's lands eerste instituut ter verkenning en bescherming van de natuur. Hoewel het project niet echt flamboyant of technisch en industrieel oogt, is het eersteklas architectuur geworden.

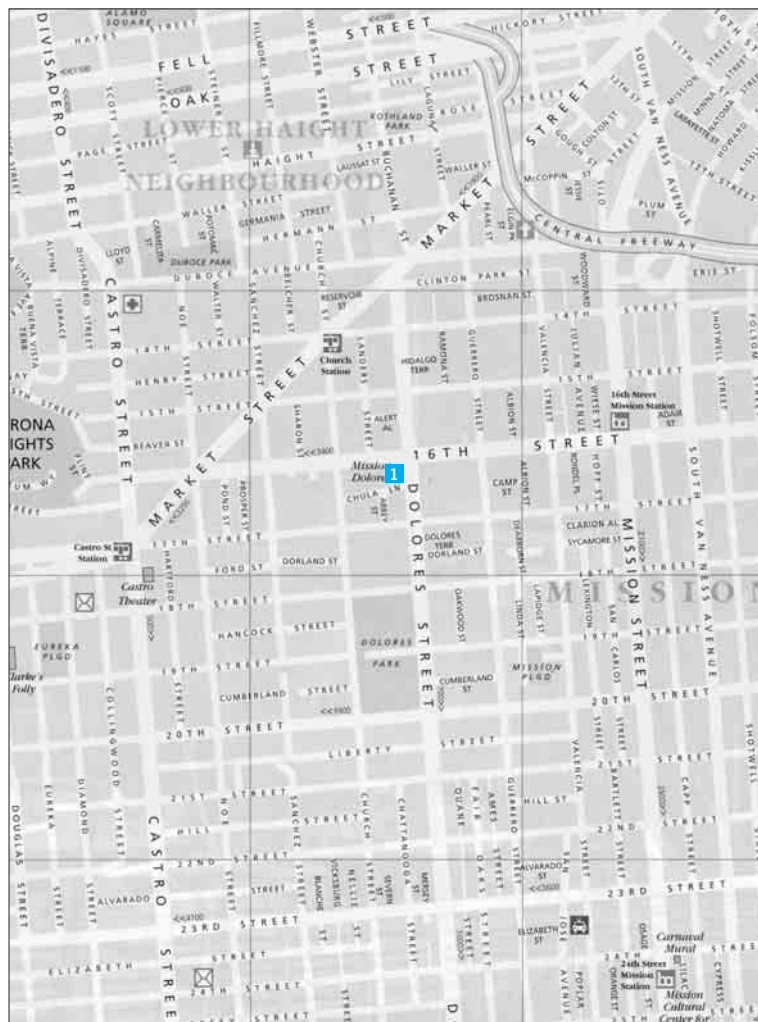




MISSION

--- STADSDEEL Ae ---

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



STADSDEEL Ae

84

SAN FRANCISCO



OPLEVERING II 1791

ADRES, WIJK II 3321 16th Street

De laaggelegen districten Mission en Castro zijn de ziel van San Francisco en zijn gezegend met fantastisch weer dankzij de omliggende heuvels die hen beschermen van de frisse uitpattingen van de kust. Omdat de buurten voornamelijk residentieel zijn, zijn er weinig bezienswaardigheden, maar de restaurants, winkels en het dynamische leven hier maakt het een onweerstaanbare halte voor bezoekers. Het Mission District is lang het centrum geweest voor de werkende klasse van de Hispanische gemeenschap, maar absorbeerde intussen golven kunstzinnige Angelinos. De wijk heeft zijn 'kleur' behouden, zowel letterlijk door de honderden muurschilderingen (Balmy Alley is een aanrader) en metaforisch door de authentieke Centraal en Zuid-Amerikaanse restaurants, de jonge mensen en de lesbiennes.

Mission biedt ook plaats aan het oudste gebouw van San Francisco, Mission Dolores, en dankt daaraan tevens de naam. *Misión San Francisco de Asís*, zoals het bouwwerk officieel heet, biedt een tastbaar bewijs van de Hispanische oorsprong van de stad. De naam komt van het eerste Europese kamp op deze plaats, de zesde missiepost in een keten van Spaanse vestigingen die zich over 1.050 kilometer uitstrekten van San Diego tot Noord-California. Spaanse missionarissen onder leiding van Kapitein José Moraga en broeder Francisco Palóu sloegen op deze *laguna de los dolores* op vrijdag voor Palmzondag 1776 hun kamp op omwille van de nabijgelegen drinkwatervoorraad. Het eerste gebouw dat ze hier deden verrijzen naast een meer, heeft er niet lang gestaan omwille van de onstabiele ondergrond, maar de eerste mis die er doorging markeert officieel de geboorte van de stad San Francisco, hoewel de gemeenschap hier toen was gekend onder de naam Yerba Buena. De tweede kapel, voltooid in 1791 en gewijd aan Franciscus van Assisi heeft zelfs beide aardbevingen doorstaan en de brand van 1906 liet deze plaats onaangetast. Het hoekige, kleine witte volume met muren van 1 m dik uit adobe wordt nu geflankeerd door een basiliek voltooid in 1913. Wanneer de Mexicaanse overheid de missies in 1834 seculariseerde, werd Mission Dolores getransformeerd tot een taverne en danstempel tot het opnieuw werd gewijd als een - nog steeds actieve - katholieke parochie in 1859.

Mission Dolores blijft een van de stads meest authentieke historische iconen. De originele klokken, gegoten in de jaren 1790, hangen aan lederen riemen boven het kerkportaal. Het interieur van de kleine kapel is ondergedompeld in geel zonlicht en grenen balken ritmeren het plafond, beschilderd met visgraatmotieven die de decora-

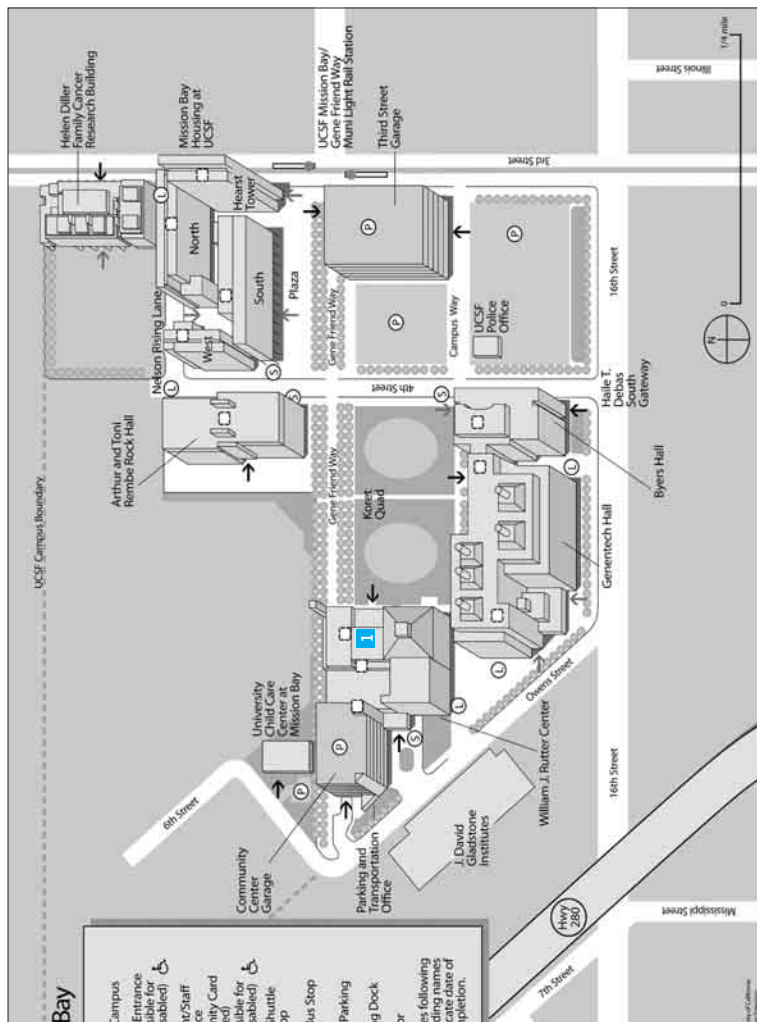


tieve patronen nabootsen van de lokale Indiaanse Ohlone. Er zijn enkele eenvoudige kerkbanken intact gebleven die in Mexico werden handgesneden ergens in het begin van de 18de eeuw, net zoals de grafstenen in de vloer die de begraafplaatsen van prominente plaatselijke personen markeren. Onder hen ook William Leidesdorff, een Afrikaanse-Amerikaanse zakenman die de bouw van het eerste Stadhuis financierde. Hoewel de naastgelegen basiliek barst van de ornamentiek, is er nauwelijks iets van historische waarde te zien. Het diorama (maquette) van het complex zoals het was in 1799 toont de adembenemende grootte en isolatie van de site. De begraafplaats is tevens de laatste rustplaats van notabelen zoals: Francisco de Haro - de eerste burgemeester van San Francisco (en later California's eerste gouverneur) -, Belle Cora - volgens de overlevering de mooiste vrouw van de stad - en haar echtgenoot Charles, een ondernemer die werd gelynched door de plaatselijke maffia nadat hij de eer van zijn vrouw had verdedigd in een duel. Vele van de andere 5.000 'Native' Amerikanen hebben hun naam ontleend aan de omliggende straten.

MISSION BAY

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant

--- STADSDEEL Af ---



1 Legorreta + Legorreta

William J. Rutter Center, UCSF, 1675 Owens Street, Mission Bay

zie pagina 90

ARCHITECT II Legorreta + Legorreta

OPLEVERING II 2005

ADRES, WIJK II 1675 Owens Street, UCSF, Mission Bay

De Mission Bay campus van de UCSF (University of California, San Francisco) huist kantoren, laboratoria, een gemeenschapscentrum, een huisvestingscomplex en een campuspark. Het William J. Rutter gemeenschapscentrum vormt het kloppend hart van een nieuwe ontwikkeling van een binnenstedelijke locatie met prachtige zichten en zonder enige belemmering van bestaande constructies. Een uitgelezen mogelijkheid dus om de campus-gedachte opnieuw te kneden mede door ronkende namen aan te spreken zoals Legorreta, Pelli, Saitowitz, SOM, Viñoly, e.a. En toch is het resultaat een erg institutioneel, vlak, traditioneel, bijna doods architectuurlandschap, ondanks de top-of-the-bill kunstwerken die zijn verspreid over het terrein.

Het William J. Rutter Center ligt ten westen van Koret Quad, een plaza groter dan Union Square, naar een ontwerp van Peter Walker. Het vier verdiepingen tellende bouwvolume moet 9.100 personen - studenten, inwoners en bezoekers - samenbrengen aan de hand van een erg divers programma: een fitnesscentrum, een bibliotheek, een conferentiecentrum met een auditorium voor 400 personen, een speelzaal, een sportzaal met basketbal- en volleybalterreinen, een buiten- en een binnenzwembad (op verdieping), een gezondheidscentrum voor studenten, eetgelegenheden, racket ball- en squashsterreinen, kantoren en commerciële ruimtes. Alle zijn ze georganiseerd rond een atrium dat natuurlijk licht in het gebouw brengt.





Het rijk gekleurde ontwerp valt op tussen de eenheidsworst van de campus dankzij talrijke en verschillend vormgegeven ramen, de slanke toren, het groene dak, de grote roze terugliggende glaspartij, de gigantische inkom, piramidevormige daklichten en... een kolom die geen kolom is.

opgenomen in excursieprogramma

ter informatie

restaurant



SAN FRANCISCO BAY

- | | | |
|---|--|---------------|
| 1 | Ralph Modjeski | |
| | Bay Bridge, van Downtown SF over Yerba Buena Island naar Oakland | zie pagina 94 |
| 2 | Joseph B. Strauss, Charles A. Ellis, Irving F. Morrow | |
| | Golden Gate Bridge, van Downtown SF over Golden Gate naar Marin County | zie pagina 96 |

TER INFORMATIE

- | | | |
|---|---|----------------|
| 3 | Angel Island | zie pagina 99 |
| 4 | Alcatraz gevangenis, Alcatraz eiland | zie pagina 100 |
| 5 | Treasure Island, naast Yerba Buena Island | zie pagina 102 |

ARCHITECT II Ralph Modjeski

OPLEVERING II 1933-1936

ADRES, WIJK II Van Downtown SF over Yerba Buena Island naar Oakland

De grootste en meest gebruikte brug in de Verenigde Staten, officieel de *San Francisco-Oakland Bay Bridge*, bestaat slechts gedeeltelijk uit twee elegante hangbruggen met een centrale verankering. Eenmaal voorbij de tunnel van het Yerba Buena Island is de overspanning tot Oakland uitgevoerd als een balkbrug met momentvast verbindingen en dubbeldek rijbanen. Slechts zes maanden eerder voltooid dan de Golden Gate Bridge, heeft deze uitsluitend voor gemotoriseerde voertuigen toegankelijke tolbrug heel wat meer te verduren dan zijn meer bekende zusje en zijn er opvallend minder postkaarten van te vinden. Dat komt vooral door de overbekende videoband die de sinusodiale beweging en tenslotte gedeeltelijke verwoesting van het bovendek van de brug (slechts 15 m van de 13,5 km) in beeld brengt tijdens de Loma Prieta aardbeving van 1989 die 7.1 op de schaal van Richter mat. De herstelling van de brug duurde amper een maand. Bij toeristen staat het bouwwerk ook bekend als een overbrugging naar het kunstmatige Treasure Island - naast het Yerba Buena Island - dat na een bouwperiode van 18 maanden de Golden Gate International Exposition huisvestte in 1939.

Toch is het project zoveel meer waard. Nieuwe bouwkundige uitdagingen met betrekking tot de diepte van het water en instabiele modder zijn aangepakt en zorgden er zelfs voor dat de brug in 1955 is uitgeroepen tot zevende wereldwonder door de American Society of Civil Engineers.

Wanneer de brug voor het eerst opende, bestond het bovendek uit zes rijvakken voor autoverkeer en het onderdek uit drie rijvakken voor vrachtwagenverkeer waarbij de middenste laan was voorzien om in te halen. In 1957 werd de brug aangepast naar vijf rijvakken voor het verkeer (zowel automobiel- als vrachtwagenverkeer) naar Downtown op het bovendek en evenveel rijvakken voor het verkeer naar Oakland op het benedendek. Door de geringe vrije hoogte van het bovendek in de Yerba Buena tunnel, was het nodig het bovendek te laten zakken en om het onderdek dus verder uit te graven. Dit gebeurde terwijl de brug in gebruik bleef dankzij een beweegbare, tijdelijke overspanning over het te verlagen gedeelte. De balken onder het onderdek werden zowel binnen de tunnel als bij de overspanning naar Oakland verdubbeld om de lasten van de vijf rijvakken te kunnen dragen. Ook is van de gelegenheid gebruik gemaakt om het bovendek waar nodig te versterken. De verlichting langs de tuinen is toegevoegd in 1987 ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van de brug.



In 2006 is het \$7,7 miljard project met de officiële naam *The San Francisco-Oakland Bay Bridge East Span Seismic Safety Project* op poten gezet om het oostelijke gedeelte van de brug volledig te vervangen. De nieuwe brug neemt geleidelijk vorm aan naast de huidige, waarbij deze laatste later zorgvuldig zal worden ontmanteld. De naar verluid veiligere brug zou ook de toets van de esthetiek beter moeten doorstaan dankzij een ongeveer 170 m hoge toren die vruchtbaar zou moeten combineren met de torens van het westelijke gedeelte en met deze van de Golden Gate.

http://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco-Oakland_Bay_Bridge
<http://baybridgeinfo.org>

ARCHITECT II Joseph B. Strauss, Charles A. Ellis, Irving F. Morrow

OPLEVERING II 1937

ADRES, WIJK II Van Downtown SF over Golden Gate naar Marin County

Toen de Amerikaanse ontdekkingsreiziger John Fremont in 1846 zijn blik liet rusten op de ingang van de Baai van San Francisco dacht hij aan de Gouden Hoorn in de Bosporus bij Constantinopel (nu Istanbul), de legendarische toegangspoort tot de rijkdom en glorie van het Oosten. Hij noemde de ingang van de Stille Oceaan naar San Francisco's schitterende natuurlijke haven Chrysopylae, wat in het Grieks staat voor 'Gouden Poort'. Hij kon echter niet voorzien dat een koortsachtige Gold Rush binnen weinige jaren deze kust en de stad volledig zouden transformeren.

Tot de komst van koning auto was een brug niet noodzakelijk omdat de ferries meer dan voldoende capaciteit boden. Diverse belangengroepen en het bedrijfsleven in San Francisco drongen echter aan op een brug over de Golden Gate, die de stad met de plaatsen ten noorden ervan, in Marin County, zou verbinden. Die brug zou een 2,7 km brede zeestraat overspannen, oprijzen uit 97 m diep water, een ononderbroken stoet zeeschepen doorlaten, het verkeer uit enkele snelgroeïende steden in het baai gebied verwerken (vandaag zijn dat 40 miljoen voertuigen per jaar) en bestand zijn tegen krachtige getijdestromen, windstoten tot 160 km/u en het voortdurend aanwezige gevaar van aardbevingen.

Alleen een hangbrug zou aan al deze voorwaarden kunnen voldoen. In 1921 kwam ingenieur Joseph Strauss met een bruikbaar en betaalbaar plan, maar het kostte meer dan tien jaar vooraleer de uitvoering werd aangevat. De federale overheid en de staat Californië stelden geen geld ter beschikking, maar San Francisco wilde de brug zo graag dat burgerij en bedrijfsleven samen de benodigde 35 miljoen dollar bijeenbrachten. Gezien de toen heersende crisis was dit een moedig gebaar. Intussen hebben zij hun investering zwaar terugverdiend dankzij de tolheffing op de brug.

Het ontwerp van ingenieur Charles Ellis was eveneens gedurfd. De Golden Gate Bridge zou zes rijbanen krijgen en een spanwijdte - in het middendeel - van 1280 m. Dit was 213 m meer dan de spanwijdte van de toenmalige recordhouder, de George Washington Bridge in New York.

De uit Chicago afkomstige Strauss zou de werf leiden, maar het eigenlijke en uiteindelijke ontwerp was van de hand van zijn assistent en plaatselijke ingenieur Irving Morrow.

Het werk begon in januari 1933. De noordelijke toren werd gebouwd op de rotskust, maar de fundering van de zuidelijke toren moest in de zeebodem, op 34 m diepte,



worden geplaatst. Hiervoor was een waterdichte zinkbak nodig die door duikers is geconstrueerd tijdens dood tij - de korte periode waarin de krachtige getijdestroom kenterde. De enorme twee kabels - elk 0,91m dik, 2.332 m lang en geweven van 27.572 ijzerdraden - tussen de torens dragen op 67 m boven zeeniveau het brugdek via dunnere verticale draden.

De aannemers hielden zich tijdens de bouw nauwgezet aan de veiligheidsvoorschriften. Een vangnet over de volledige lengte van het brugdek redde negentien mensen het leven. Tussen 1933 en begin 1937 kwam slechts één arbeider om, een opmerkelijk feit in een periode waarin gewoonlijk bij een groot werk per miljoen dollar één dode viel. Maar op 17 februari 1937 stortte een steiger door het vangnet, wat tien slachtoffers eiste. De duizelingwekkende hoogte van het middendeel van de brug bleek later een tragische aantrekkingskracht uit te oefenen op zelfmoordenaars.

De brug opende op 28 mei 1937 voor het verkeer, eerder dan voorzien en met een definitieve bouwsom lager dan de raming. Sindsdien sloot de brug slechts drie keer en is er ook niet veel aan veranderd, alleen het ranke brugdek werd preventief verstevigd na een zware, angstwekkende storm in 1951. 38.000 liter verf per jaar zorgt voor een continu perfect oranje verschijning. De oranje kleur was trouwens oorspronkelijk bedoeld als onderlaag van de grijze bovenlaag, maar de stadsbewoners hielden van de kleur en de brug is nooit meer van uiterlijk veranderd.



De Verrazano Narrows Bridge over de haven van New York (1964) oversteeg de spanwijdte van de Golden Gate Bridge (momenteel de negende langste hangbrug ter wereld), de hoogte van de asymmetrisch geplaatste torens - 228m - bleef echter tot 1998 een record. Maar de brug zal altijd befaamd blijven om zijn intrinsieke schoonheid en schitterende locatie.

De Golden Gate Bridge is voor meer bekend dan zijn adembenemende overspanning en Art Deco schoonheid: hij staat ook bovenaan de lijst van zelfmoord-toplocaties. Na de opening duurde het slechts drie maand om deze eigenschap te ontdekken, momenteel is er een gemiddelde van één zelfmoord elke twee weken. Californians waardig, is er midden de jaren negentig een gooi gedaan naar de titel van duizendste zelfmoordenaar. Slechts 26 personen overleefden de vier seconden durende val. De officiële website van de brug rapporteert sinds januari 2007 over een studie naar een zelfmoordbarricade.

At last the mighty task is done;
Resplendent in the western sun;
The Bridge looms mountain high;
Its titan piers grip ocean floor;
Its great steel arms link shore with shore,
Its towers pierce the sky.

Joseph B. Strauss

www.goldengatebridge.org (met historische foto's van de bouw van de brug).

Het ten noorden van Alcatraz gelegen Angel Island met de overblijfselen van de versterking Camp Reynolds staat net zoals Ellis Island in New York bekend als aankomstplaats voor vele immigranten.



OPLEVERING II 1912

ADRES, WIJK II Alcatraz eiland

In 1775 wijdde een Spaanse ontdekkingsreiziger een eiland in de baai van San Francisco als *La Isla de los Alcatraces* (het eiland van de pelikanen) naar de honderden vogels die er leefden. Dat eiland is echter niet hetgene dat we nu kennen onder de naam Alcatraz, maar onder de naam Yerba Buena Island. Door een verstrooide Britse zeekapitein die de baai in 1826 verkeerd op kaart zette, is de naamsverwarring ontstaan.

Op 2,5 kilometer maar zichtbaar vanaf de oever, roept het 9 ha grote eiland Alcatraz - in de volksmond gekend als *The Rock* - meteen bekende beelden van afzondering op. De strategische plaats in het midden van de baai maakte de afgelegen rots immers ideaal voor een plek van verdediging en discipline. In de late 19de eeuw werd op het eiland een fort gebouwd en tegen 1912 had het leger hier een gevangenis opgetrokken. Iets meer dan twintig jaar later kwam het bouwwerk in handen van de burgerlijke instanties die het geheel omvormden tot Amerika's meest gevreesde en zwaarst beveiligde gevangenis. Hiervan is nog een glimp op te vangen in de A-blok van het hoofdgebouw. Een hefboom sloot veertien cellen tegelijk en binnen de drie seconden viel elke deur, bestaande uit 120 kilo gehard staal, met een explosieve knal in het slot: *The Slammer*.

Omringd door koud water en bovenal gevaarlijke stromingen was Alcatraz een uitgelezen plaats voor een gevangenis en het is dan ook hier dat de bekendste criminelen, zoals Al Capone en "Machine Gun" Kelly, hun tijd hebben uitgezeten. Van de 1.953 gevangenen blijken negen mannen de rots ooit te hebben ontvlucht, maar van geen van hen is bekend of ze de vrijheid hebben herwonnen. Ontsnappen was dus vrijwel onmogelijk, maar één van de bekendste pogingen gebeurde in 1962. Hierbij baseerden drie gedetineerden zich op een net verschenen tijdschriftartikel *Escape from Alcatraz* om met geslepen lepels een tunnel te graven en een vlot te bouwen bestaande uit regenjassen opgeblazen door de motor van een stofzuiger. Geen van de drie is ooit teruggevonden en ze worden verondersteld het niet te hebben overleefd. Twee andere gevangenen propten opgeblazen operatiehandschoenen in met was ingewreven jassen als een reddingsboei en bereikten hiermee het vaste land, maar werden meteen opgepakt.

Hoewel de omstandigheden verzachtten doorheen de tijd (radio's werden in elke cel geïnstalleerd in de vijftiger jaren), moet een dagelijks verblijf van 16 tot 23 uur in



de uiterst kleine cellen van 1,5 bij 3 m - met zicht op de prachtige en zeldzame omringende flora en de sprankelend verlichte stad in de verte - psychologisch erg zwaar zijn geweest. De initiële gedragscode van de gevangenis die stelde dat er niet mocht worden gepraat werd drie jaar na de opening geschrapt en Alcatraz bood aan de gedetineerden die zich het best gedraagden slechts een binnenplaats voor ontspanning, een bibliotheek of een job in een van de fabrieken ter plaatse.

Ondanks het enorme nut en de onfeilbare efficiëntie, draaide de gevangenis 29 jaar lang op enorme kosten en sloot ze haar deuren in 1963 wegens financiële omstandigheden en met als doorslaggevend element de ontsnapping van de drie gedetineerden het jaar voordien. Het eiland bleef verlaten tot 1969, wanneer een groep krakers het eiland opeiste voor een leefgemeenschap. In 1971 slaagde de overheid erin de bloeiende beweging te verbannen van "Uncle Sam's Devil's Island", "Hellcatraz", "The Rock of Despair" en ook wel "Hell on earth" genoemd. Vandaag is de enige functie van het eiland toeristisch met 750.000 bezoekers per jaar en een verplichte reservatie en wachttijd van twee weken voor de overzetboot. De film *The Birdman of Alcatraz* met Burt Lancaster zet de eenzaamheid van een gedetineerde in de schijnwerper aan de hand van het verhaal van Bob Stroud die 53 jaar in opsluiting doorbracht en uiteindelijk wereldfaam verwierf als ornitholoog.

OPLEVERING II 1937

ADRES, WIJK II Yerba Buena Island en Treasure Island aan
Bay Bridge tussen Downtown en Oakland

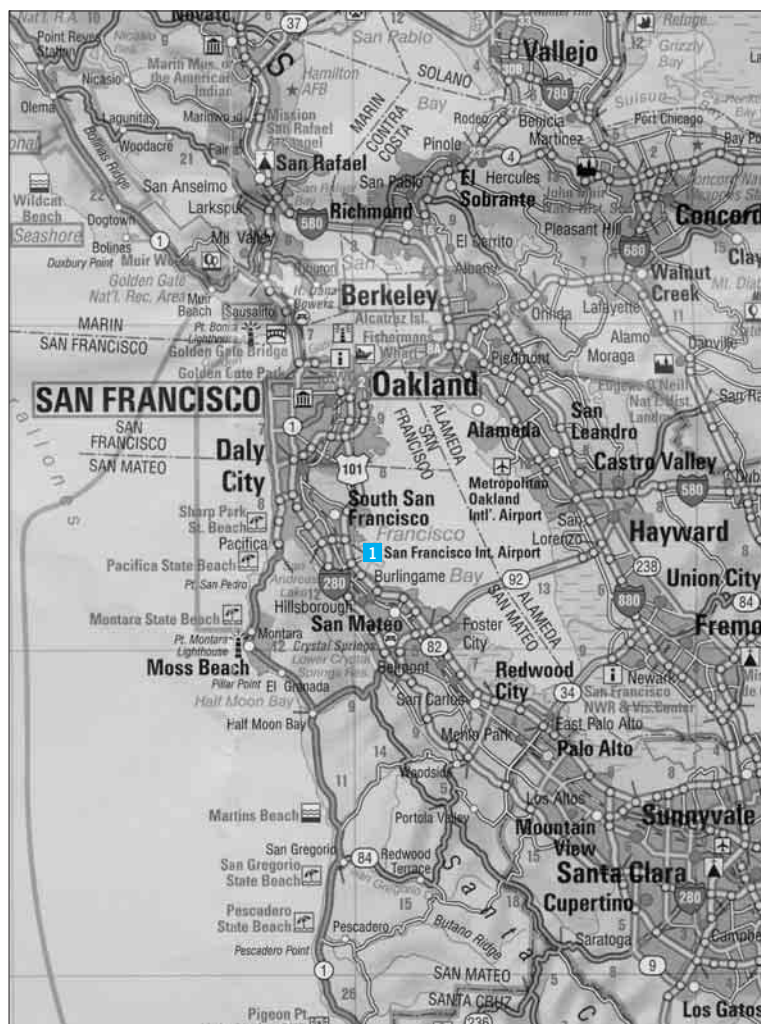
Met een fantastisch zicht op San Francisco, is het 163 ha grote Treasure Island gebouwd naast het Yerba Buena Island, met modder gebaggerd van de bodem van de baai tijdens de bouw van de Bay Bridge in 1936. Oorspronkelijk bedoeld als luchthaven voor Pan Am's China Clippers, legde Treasure Island in 1939 beslag op de verbeelding van de wereld wanneer het de *World Fair* (beter bekend als de *Golden Gate International Exposition*) ontving in de Art Deco luchthavengebouwen. De uitkijkpost van de Expo was de 122 m hoge Tower of the Sun, ontworpen door architect Arthur Brown Jr, die tevens verantwoordelijk was voor Coit Tower en een groot deel van het Civic Center.

Bij het begin van de tweede wereldoorlog eiste de Navy Treasure Island op als basis terwijl de stad als compensatie verder zuidelijk grond kreeg voor de SFO Luchthaven. De Navy liet het eiland met talrijke muurschilderingen geleidelijk aan over in overheidshanden sinds 1997, waarbij ongeveer 3.000 van de voormalige kwartieren, twee enorme hangars, een gevangenis, een filmzaal, een haven en sportvelden zijn omgevormd tot woningen (waarvan ongeveer 400 eenheden voor daklozen en mensen met een laag inkomen). Het bestaande Nimitz House dat ooit werd gebruikt als residentie voor de top van de Navy, zal worden ingezet als verblijfplaats voor bijzondere gasten en als een plek voor speciale gelegenheden. Het Administration Building huist nu een museum dat de geschiedenis van de Navy, de Marines, de kustwacht, Bay Bridge en de China Clipper vliegboten tentoonstelt.





- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



OP WEG NAAR PALO ALTO

- 1 Skidmore Owings Merrill, Del Campo & Maru Architects en Michael Willis & Associates

San Francisco International Airport

zie pagina 106

ARCHITECT || SOM, Del Campo & Maru Architects en Michael Willis & Associates

OPLEVERING || 1993-2001

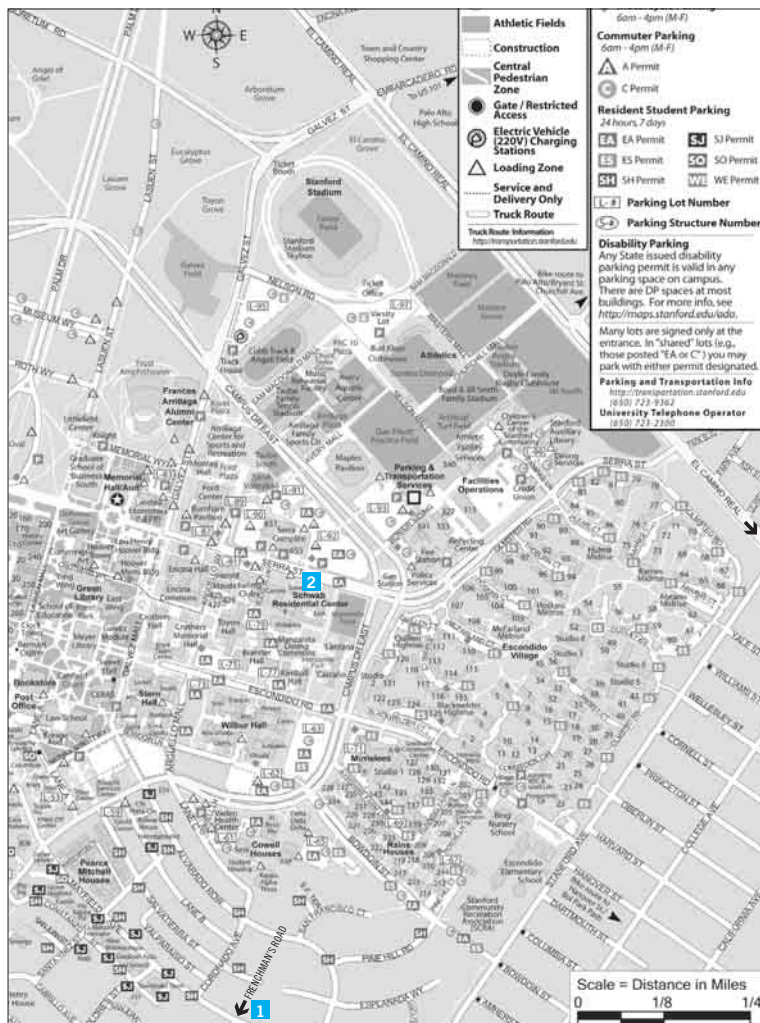
ADRES, WIJK || San Francisco International Airport

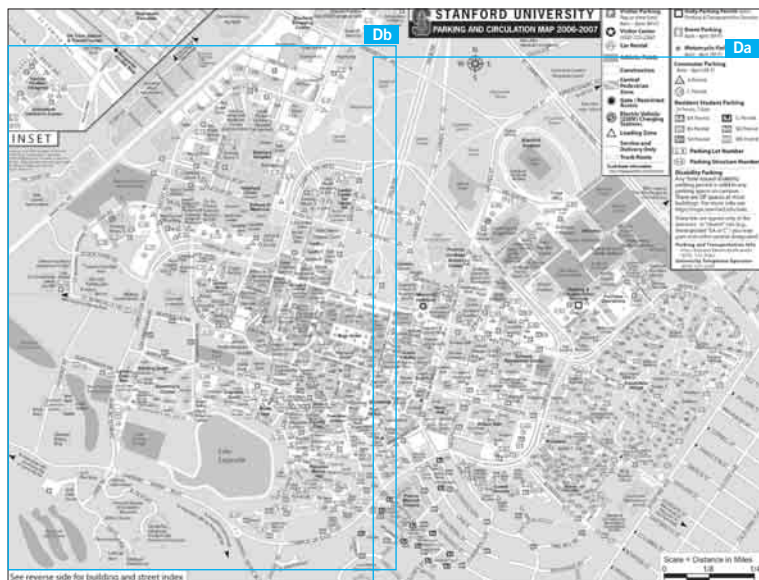
De nieuwe internationale terminal van het San Francisco International Airport is de hoofdconstructie van een \$2,6 miljard kostende uitbreiding en modernisering. Met 26 nieuwe gates verhoogt hiermee de efficiëntie van alle internationale aankomsten en vertrekken. De dakconstructie en voorgevel, zichtbaar vanaf de zijweg en vanuit de lucht, vormt de luchthaven tot een samenhangend geheel en een makkelijk identificeerbaar icoon. De vijf verdiepingen tellende verticale organisatie toont een model voor andere stedelijke luchthavens met beperkt bouwterrein. Bovendien is dit de grootste zelfstaande structuur in de wereld die aan de meest strenge aardbevingsvereisten voldoet.





- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant





PALO ALTO: STANFORD UNIVERSITY CAMPUS

- 1 Frank Lloyd Wright
Hanna Residence, 737 Frenchman's Road, Stanford
zie pagina 110
- 2 Legorreta + Legorreta
Schwab Residential Center, 680 Serra Street, Stanford
zie pagina 114

TER INFORMATIE

- 3 Marc Cavagnero Associates
Finn Center, 230 San Antonio Circle, Mountain View
zie pagina 113

ARCHITECT II Frank Lloyd Wright

OPLEVERING II 1935-1937

ADRES, WIJK II 737 Frenchman's Road, Stanford

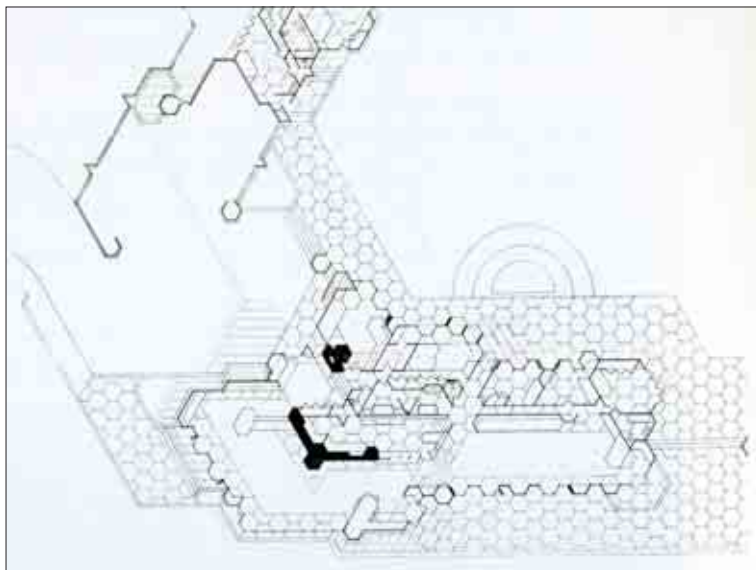


Het huis dat Frank Lloyd Wright in zijn 'comeback'-periode ontwierp voor het gezin van Paul en Jean Hanna, beiden professoren aan de Stanford University en tegenstanders van het modernisme en het Bauhaus, druist in tegen de regels van de International Style en wordt ook wel het "Honeycomb House" genoemd. Hanna bood Wright immers de mogelijkheid om uit het keurslijf van rechthoeken te breken. De Amerikaanse bouwmeester verkoos in zijn voortdurende zoektocht naar een flexibeler plattegrond zeshoeken boven vierkante eenheden. De woning - oorspronkelijk ontworpen voor een vlak bouwterrein - is echter geen zeshoek als geheel, maar heeft eerder een vloeiend grondplan met hoeken van 120° in plaats van 90° . Het patroon komt terug in vloeren, betegeling en meubilair. Niet verwonderlijk dus dat het \$15.000 geraamde huis een uiteindelijke bouwsom had van \$37.000, een duizelingwekkend bedrag in deze crisistijd.

Dit ware prototype vergde talrijke ontwerp- en uitvoeringstekeningen om door de aannemer en de bouwvakkers te kunnen worden begrepen en luidde de laatste fase van Wrights carrière in waar cirkels, hexagonen en driehoeken zijn werk domineren. Een elegant dak weerspiegelt de affiniteit van zowel de architect als de eigenaar voor de Japanse stijl.



Hoewel Hanna Wrights geloof deelde dat architectuur mensen kon veranderen, bracht de samenwerking zowel beloftes als uitdagingen met zich mee. Ze konden hun kinderen opvoeden in een open interieur waarbij ze hun interactie en creativiteit binnen het gezin aangemoedigd voelden. Maar ze voerden ook vaak scherpe dialogen met hem over ontwerpdetails. Een opmerkelijke anekdote is dat wanneer Hanna Wright rapporteerde dat een gedeelte van de San Andreas breuklijn door het terrein liep, het antwoord van Wright luidde: "Ik bouwde het Imperial Hotel in Tokio" (dat feilloos de aardbeving van 1923 doorstond). Dit 'houten' voorbeeld - zoals hij het zelf noemde - van de Frank Lloyd Wright Usonian (hoewel opmerkelijk groter, complexer en duurder dan de typische Usonian Houses) heeft echter veel schade geleden bij de Loma Prieta aardbeving van 1989 en bleef daardoor tien jaar lang gesloten. Experts beweren dat het niet de - inactieve - breuklijn was die de oorzaak was van de schade, maar wel de armzalige constructie waarbij noch funderingen noch schoorstenen waren gewapend. Had de aardbeving enkele seconden langer geduurd, zou de hele woning in elkaar zijn gevallen als een kaartenhuis. De woning is gerenoveerd met seismische versterkingen, maar behoudt toch de sfeer van Wrights gedachtengoed. Een groot gedeelte van de betonnen vloer is vervangen volgens het hexagonale patroon, maar wordt nu gedragen door een raster van betonnen balken die de centraal gelegen schoorsteen verbinden met de muren. Elk van de drie schoorstenen is versterkt met stalen balken en beton. Multiplex is gebruikt om het dak en enkele wanden te verstevigen. Trekankers verbinden het dak met de gevels en de schoorstenen. De renovatie is grotendeels gefinancierd door private bijdragen.



Hoewel het is gebouwd uit standaard San Jose bakstenen voor in- en exterieur, zijn vele van de scheidingswanden in hout. Het gemak waarbij deze wanden konden worden verplaatst, gemonteerd of gedemonteerd, lieten een grote flexibiliteit toe in het interieur. De individuele slaapkamers voor de drie kinderen werden zo later omgebouwd tot leefruimtes wanneer de kinderen het huiselijk nest hadden verlaten.

Professor Hanna schonk zijn woning aan de Universiteit in 1974, zodat er nog vier families van hoge bestuursfunctionarissen van Stanford konden huizen en het project in 1978 kon worden opgenomen in het *National Register of Historic Places*. Sinds de renovatie is de woning enkel nog in gebruik voor niet-residentiële doeleinden zoals seminars en recepties.

“The dominant feeling was of wonderful, secluded shelter, with the kind of aura I knew in the big old houses of my childhood...”

Frank Lloyd Wright

ARCHITECT II Mark Cavagnero Associates

OPLEVERING II 2004

ADRES, WIJK II 230 San Antonio Circle, Mountain View

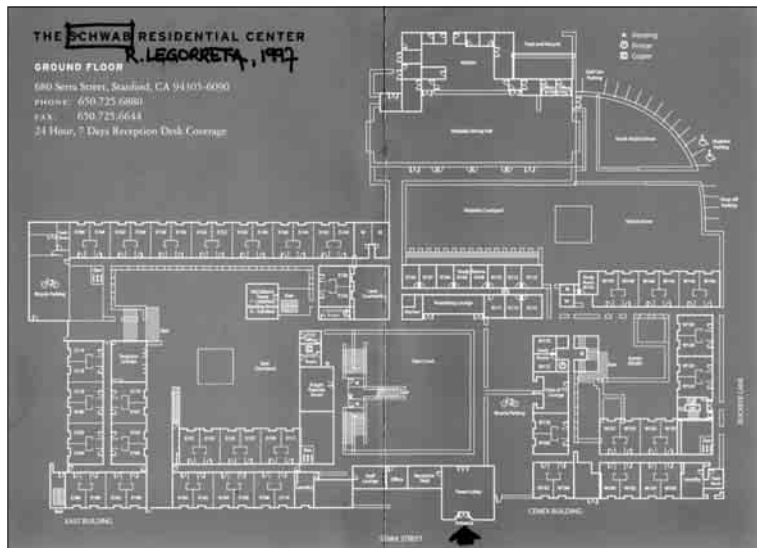
Gedurende dertig jaar was de grootste kunstopleiding van de regio gehuisvest in zes tijdelijke gebouwen. In een zoektocht om meer leden te bereiken en om de kwaliteit te verbeteren, wenste de klant een definitief onderdak. Het nieuwe gebouw moest functioneel en inspirerend werken. Programmatorisch vereiste het akoestische efficiëntie en een flexibel plattegrond. Vormelijk zou het alle kunstvormen moeten aanmoedigen. Cavagnero ontwierp een laag schoolgebouw rond een binnenplaats. Hellende daken oriënteren de volumes en enorme ramen dompelen het interieur onder in natuurlijk licht. Dankzij het ter plaatste gestort beton, wordt omgevingsgeluid van de nabijgelegen snelwegen en openbaar vervoer tot een minimum herleid. De oppervlakte verdubbelt de voormalige capaciteit van de instelling en bevat 17 studio's, talrijke klaslokalen, een beeldhouwstudio, een laboratorium voor digitale kunsten, een tentoonstellingsruimte, een buitenpodium en een concerthal met 200 zitplaatsen.



ARCHITECT II Legorreta + Legorreta

OPLEVERING II 1997

ADRES, WIJK II 680 Serra Street, Stanford



In het kader van een groeiende universiteitsgemeenschap, is het objectief van het Schwab Residential Center een oase op de campus te creëren met een programma van 280 studentenverblijven, 140 keukens, vijf zitruimtes, 36 studielokalen, een eetzaal voor 300 personen, twee wassalons, een sporthal en een computerruimte. Dankzij het gebruik van licht, mysterie, kleur en water slaagde Legorreta + Legorreta erin vorm en functie met elkaar te versmelten.

Wees niet misleid door het eenvoudige uiterlijk van het gebouw; de zandkleurige oppervlakken en rode dakpannen kaders immers in de Stanford traditie. Maar, opgevat als een 'gated community', is dit boeiende project een spel tussen massa en leegte, tussen vlakken en decoratie. Binnenin krijgt de bezoeker te maken met een enerzijds labyrintachtige en tegelijk open layout van vijf binnentuinen. De tuinen zijn verschillend opgebouwde landschappen met wisselende sferen, uiteenlopende beplantingen en velerlei aandachtstrekkers. Niets 'flashy' of overdreven hedendaags, maar wel veel mediterrane charme en een intrigerend gebrek aan standaardisatie. De typische Legorreta-kleurstelling is vrij beperkt gebleven en slechts als accent toegepast.

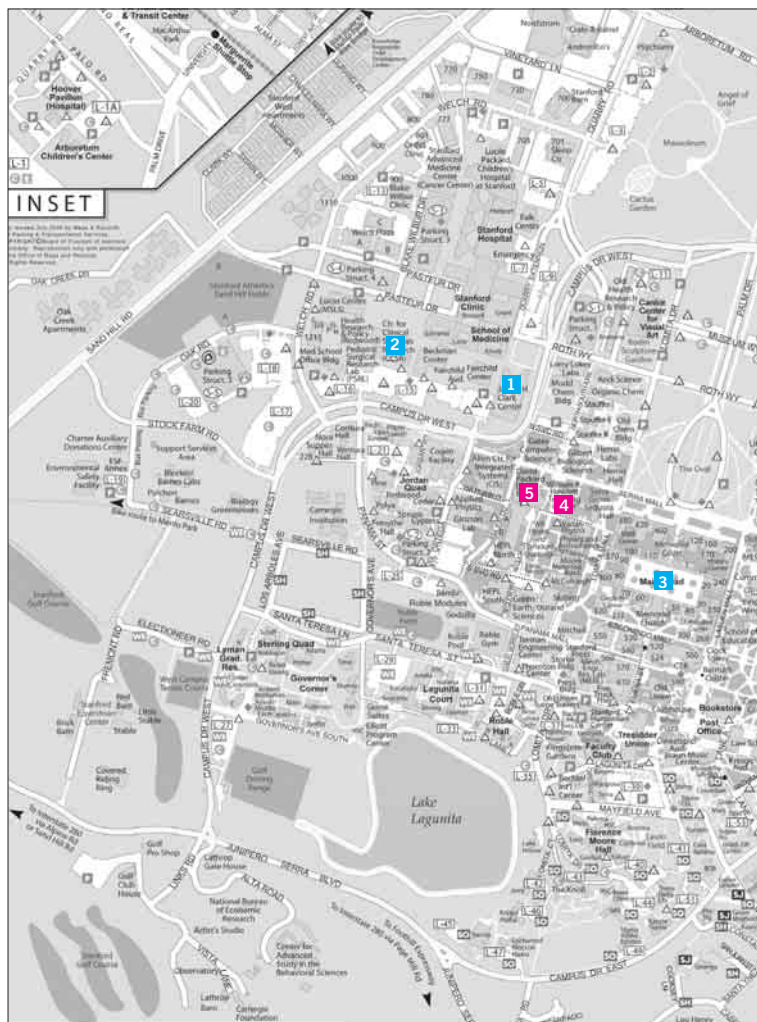


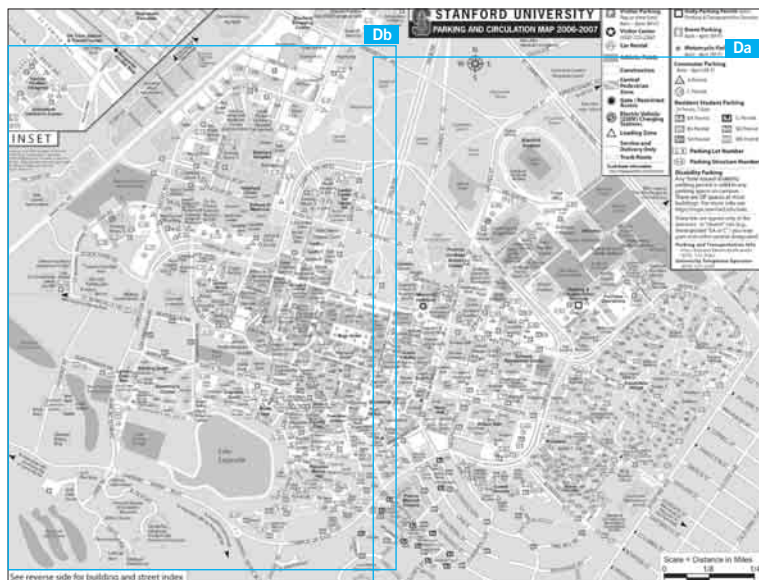
STADSDEEL Da



SAN FRANCISCO

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant





PALO ALTO: STANFORD UNIVERSITY CAMPUS

- 1 Norman Foster
Clark Center, 318 Campus Drive West, Stanford Campus zie pagina 118
- 2 Norman Foster
Center for Clinical Sciences Research, Pasteur Drive, Stanford Campus zie pagina 120
- 3 Frederick Law Olmsted (masterplan)
Stanford University Campus, Palm Drive, Stanford Campus zie pagina 121

TER INFORMATIE

- 4 James Ingo Freed
Hewlett SEQ Teaching Center, SEQ Plaza (oostzijde), Stanford Campus
- 5 James Ingo Freed
Packard Electrical Engineering Building, SEQ Plaza (westzijde), Stanford Campus

ARCHITECT II Norman Foster

OPLEVERING II 2003

ADRES, WIJK II 318 Campus Drive West

Stanfords beslissing om befaamde architectuurfancy's aan te spreken om een grotere verscheidenheid te creëren behalve de Romaanse architectuur van de campus, heeft geresulteerd in twee opmerkelijke gebouwen van Norman Foster.

Voor het Clark Center heeft Foster de layout van een onderzoekslaboratorium drastisch heruitgedacht door een open, gemeenschappelijk, aanpasbaar interieur te voorzien dat niet is opgedeeld met behulp van gangen en door de hele constructie te oriënteren op een uitgestrekte binnentuin. Visueel valt het gebouw op omdat het geen rechttoe rechtaan doos is, maar daarentegen is samengesteld uit drie golvende aaneengeschaalde volumes gedefinieerd door horizontale, strakke banden langs de omtrek en vloeiende bogen rond de binnenkern. Openluchtpassages op elke verdieping en een met aluminium beklede luifel die uit de daklijn steekt, articuleren en versmelten het geheel terwijl ze eveneens dienst doen als integrale aspecten van de zorgvuldig gemoduleerde glas-, staal- en natuurstenen gevel.

De bijzonder vormgegeven openlucht binnentuin is het architecturale, fysische en sociale hart van het gebouw. Omgeven door glazen gordijngevels die de laboratoria afsluiten, gekruisd door passerelles, beplant en bemeubeld en met een cafetaria op het gelijkvloers, zet het de interactieve omgeving van het innovatieve interieur verder.





ARCHITECT || Norman Foster

OPLEVERING || 2000

ADRES, WIJK || Pasteur Drive

Net zoals in het Clark Center, gaf Foster dit onderzoekscentrum vorm met de bedoeling interactie en samenwerking tussen de wetenschappers aan te moedigen. Ook hier bestaat de architectuur uit een open vloerplan en een in het centrum gelegen binnen-tuin. Maar het CCSR-gebouw is een rechthoekige constructie met twee symmetrische vleugels die visueel zijn te onderscheiden door de zonneschermen ter hoogte van het dak die aan de noordgevel uitsteken en het toegangsplein afschermen.

Hoewel de wand van opaak en helder glas die de volledige lengte van de voorgevel bedekt, opvallend neutraal is, wordt de creativiteit van Foster tentoon gespreid in de binnenplaats. De langwerpige, vier verdiepingen hoge ruimte herbergt halfcirkelvormige erkers voor de kantoren aan de ene kant en rijen bamboe aan de andere zijde. In het midden verbinden een liftschaft en een brug de twee vleugels over verscheidene verdiepingen.

Ondanks de dominante glas-en-stalen verschijning, bieden de wandpanelen van beige-getint beton een verwijzing naar de omgevende gebouwen en de esthetiek van Stanford. Foster heeft ook de rechthoekige vorm van de constructie een tegenwicht geboden door tonvormige daken en een arcade van diagonale luifels langs de achtergevel (ten zuiden).



ARCHITECT II Frederick Law Olmsted (masterplan)

OPLEVERING II 1891

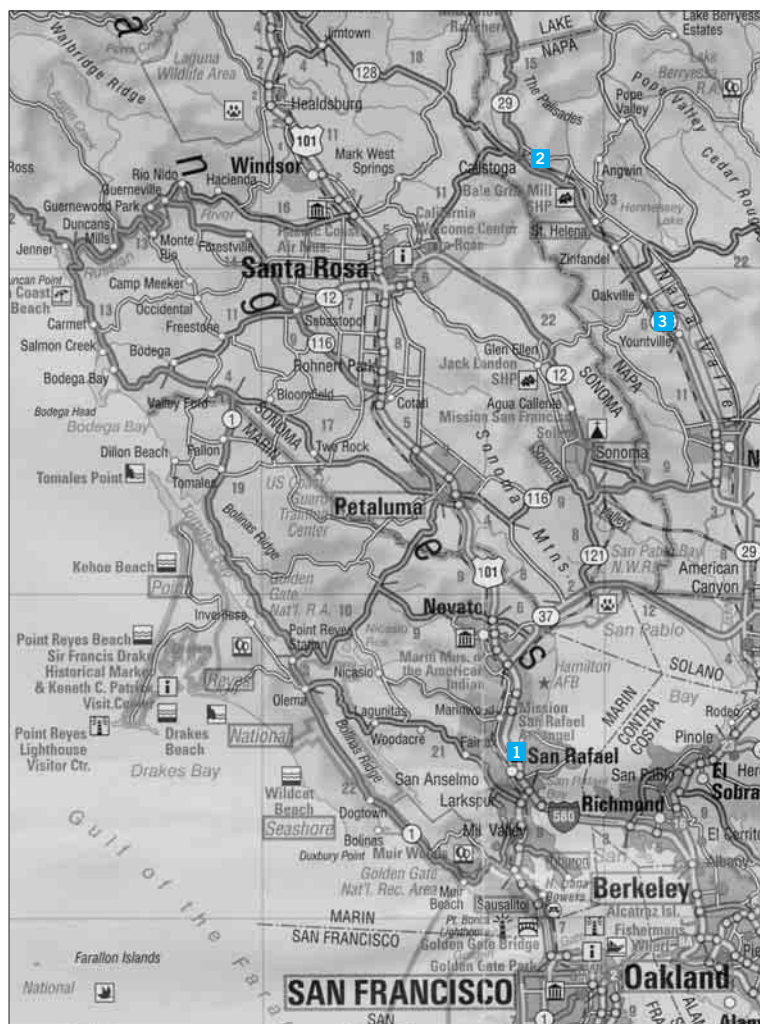
ADRES, WIJK II Palm Drive

Gesitueerd op 53 km van San Francisco op de 3.320 ha grote voormalige paardenfokkerij (gekend als 'the farm') van spoorwegmagnaat Leland Stanford, ligt een van de duurste universiteiten van de VS. Anekdotisch genoeg was de Stanford Universiteit bij de opening in 1891 echter ter ere van de overleden zoon van Stanford vrij van studietoelage. Het masterplan uit 1888, bedacht door Frederick Law Olmsted - de ontwerper van het Central Park van New York -, toont achter de hoofdingang het binnenplein Quadrangle waarrond behalve de 87 m hoge Hoover Tower ook een gebouwencomplex uit bruine zandsteen en rode daken met Spaans-romaanse bogen en overdekte wandelgangen is verzeid. Ondanks de tegenwerking van academici van de oostkust die meenden dat de Westkust geen nood had aan een tweede universiteit (na Berkeley), werd Stanford toch gebouwd en beslaat het inmiddels een oppervlakte die groter is dan downtown San Francisco. Stanfords reputatie van hyperconservatieve denktank werd kracht bijgezet door Ronald Reagans voorstel om zijn videobibliotheek aan de school te doneren (maar Stanford heeft dit vriendelijk afgewimpeld). Uitzondering die deze regel bevestigt, is Ken Kesey (schrijver van *One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1960) die in 1958 \$75 per dag werd betaald om experimentele drugs te testen.

Hoewel talloze gebouwen, binnenpleinen en verbindingshallen in alle richtingen zijn toegevoegd, is de oorspronkelijke architectuurtaal dezelfde gebleven, 'for better or for worse'... Middelmaticheid is troef als poging om de voorgeschreven materialen en stijl te laten vervloeien met hedendaagse ontwerpideeën.

Een opvallend aspect van de Stanford campus zijn de talrijke beeldhouwwerken die zijn verspreid over het landschap. Een collectie bronzen van Rodin, enkele werken van moderne meesters, laat twintigste eeuwse namen en opdrachten voor hedendaagse talenten vallen op. Aan de ingang van de nieuwe, zuidelijke vleugel van het *Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts* is de Rodin Sculpture Garden terug te vinden, vlakbij het café staat de *Soft Inverted Q* van Claes Oldenburg, aan de noordflank prijken de *Georgia Granite Circle* van Richard Long en de CorTen-stalen *Split Pyramid* van Beverly Pepper. Verder stuit de museumbezoeker aan de meest noordelijke ingang van het Cantor Center op *The Sieve of Eratosthenes* van Mark di Suvero en aan de overkant op *Stone River* van Andy Goldsworthy en *Native Garden* van Meg Webster. Verder op de campus zijn nog werken van Alexander Calder, Charles Ginnever, Joan Miró, Henry Moore, Arnaldo Pomodoro, James Rosati en Kenneth Snelson.

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



OP WEG NAAR NAPA VALLEY

- | | | |
|---|---|----------------|
| 1 | Frank Lloyd Wright
Marin County Civic Center, North San Pedro Road at U.S. 101, San Rafael | zie pagina 124 |
| 2 | Michael Graves
Clos Pegase, 1060 Dunaweal Lane, Calistoga | zie pagina 126 |
| 3 | Herzog & de Meuron
Dominus Winery, 2570 Napanook Road, Yountville | zie pagina 128 |

ARCHITECT II Frank Lloyd Wright

OPLEVERING II 1957-1966

ADRES, WIJK II North San Pedro Road at U.S. 101, San Rafael

Het eerste en één van Frank Lloyd Wrights enige projecten voor de overheid, het bestuurscentrum voor Marin County, ligt in een uitgestrekt park met een laaggelegen meer en drie heuvels. Als een brug met aquaductachtige bogen die de hellingen van de heuvels weerspiegelen, verbindt het complex met lichtblauw dak de heuvels met elkaar en biedt het uitzicht op het park en het meer. In tegenstelling tot de meeste bestuurscentra in de Verenigde Staten die een impostante indruk maken en een monumentale schaal hebben, biedt Marin County Civic Center een passende en aangename omgeving met tal van relaties met het landschap, misschien ook dankzij de gigantische circustenten en het amusementspark die nooit in het hart van het gebouw zijn gerealiseerd.

Het centrum heeft een overwegend taps toelopend plattegrond, dat in de tweede heuvel van richting verandert om een brug te slaan met de volgende heuvel. De grote bogen op de begane grond steunen het gebouw, terwijl de bogen daarboven, die vanaf de randen van de etages neerhangen, een zonnescherm vormen voor de achterliggende ramen. De fijne schaalveranderingen van de bogen in de gevels, de tunnelingen doorheen het gebouw en het uitgebreide goudwerk rond de hoofdingang zijn slechts een hint voor de verbluffende ervaring van het interieur. Via daklichten verlichte promenades in de vorm van tongewelven verbreden naar het centrum van elke vleugel toe. Het ruimtegevoel is opmerkelijk, te meer omdat de beplanting een oriëntatie naar het exterieur initieert. Circulaties in de lengte van de atria bereiken de harmonie en het ritme die Wrights orchestraties veelal kenmerken.





Een cirkelvormige constructie met 25 m diameter koepel daar waar beide vleugels samenkomen, huist een bibliotheek op de derde verdieping. Een patio met fontein is te bereiken via de cafetaria van de bibliotheek. Op het tweede niveau bevindt zich een cafetaria die uitkijkt op een driehoekige toren met terras, tuin en zwembad. Essentieel voor het gebouw is de met goud geanodiseerde aluminiumbalustrade op de derde etage, die voortdurend een bewegend patroon van schaduwen op de muren werpt. Dergelijke patronen, die door architectonische bijzonderheden ontstaan, omschreef Wright vaak als “muziek voor de ogen”.

Marin County is een van de laatste werken van Wright. Sommige critici beweren dat hij zijn fantasie niet meer onder controle had en dat hij op negentigjarige leeftijd een van zijn slechtste werken heeft geleverd. Frank Lloyd Wright stierf in 1959, drie jaar voordat de eerste fase was voltooid.

“I’ll bridge these hills with graceful arches,” zei Frank Lloyd Wright na slechts twintig minuten ter plekke, terwijl hij in de lucht bogen beschreef met zijn handen.

ARCHITECT II Michael Graves

OPLEVERING II 1987

ADRES, WIJK II 1060 Dunawael Lane, Calistoga

Het ontwerp voor dit wijnhuis is het resultaat van een wedstrijd dat mede werd gesponsord door het *San Francisco Museum of Modern Art* in 1985. Michael Graves, een leidend figuur in de postmoderne beweging, werd geselecteerd uit een waaier van 96 deelnemers. De opdrachtgever had een “tempel voor wijn en kunst” in gedachten die zijn uitgebreide kunstcollectie voor iedereen toegankelijk maakt en die het symbool zou vormen van zijn ‘wijnfilosofie’.

Graves kreeg de opdracht een tempel aan de voet van de heuvel en een huis voor de opdrachtgever op de top van de heuvel met zicht over Napa Valley te ontwerpen. De verouderde grotten in de heuvel zelf zouden worden uitgegegraven om een grottheater te voorzien voor vieringen, presentaties en bijzondere evenementen. Het wijnhuis heeft een uitermate klassieke verschijningsvorm gekregen, hoewel er gedurfde vervormingen zijn doorgevoerd zoals de gargantua-schaal van de zuilen, deuopeningen, torens en colonnade aan de dienstingang. Tegelijkertijd zorgt Graves' kleurgebruik - gemuteerd roze, oranje en beige met blauwe lineaire accenten - ervoor dat familiäre architecturale vormen opvallen. Terwijl decoratieve details zijn geëlimineerd, transformeren abstracte representaties saai oppervlakken en eenvoudige vormen tot in het oog vallende constructies. De publieke ingang langs de westelijke gevel leidt naar een charmerende binnenplaats met formele tuinen, een kleine wijngaard, enkele beeldhouwwerken en picknicktafels. De voorste en achterste volumes huizen receptie ruimtes en een theater, terwijl de rechtervleugel de opslag- en productie ruimtes van het wijnhuis bevat.

Het project reflecteert in zijn symmetrie de ethiek van Clos Pegase om een evenwichtig en harmonieus product te vervaardigen in de sfeer van de Griekse kunst. Barokke concepten van doorsmakende eik, een hoog alcoholpercentage en een overdreven smaak zijn hier niet van toepassing.





Vooraleer binnen te snellen en van de godendrank te genieten, loop eerst even langs het beeldenpark. De selectie omvat vroeg minimalisme en een representatieve vertegenwoordiging van Europese en Amerikaanse kunstenaars van de laatste decennia, zoals (in alfabetische volgorde) Agustin Cardenas, Anthony Caro, César, Sandro Chia, Tony Cragg, Richard Deacon, Mark Di Suvero, Jean Dubuffet, Robert Morris, Mimmo Paladino, George Rickey, Richard Serra, Joel Shapiro, Tony Smith, William Tucker en Elyn Zimmerman. Het gevleugelde paard Pegasus dat als logo door het wijnhuis wordt gebruikt, is van de hand van de 19de eeuwse Franse kunstenaar Odilon Redon.

www.clospegase.com



ARCHITECT II Herzog & de Meuron

OPLEVERING II 1995-98

ADRES, WIJK II 2570 Napanook Road, Yountville

Jammer genoeg is dit gebouw - eigendom van Christian Moueix (Chateau Petrus en verscheidene Pomerols in Libourne) - niet open voor het publiek, maar dat zou niet de reden mogen zijn om het buitengewone ontwerp van Herzog & de Meuron niet in deze reisgids op te nemen. De lange, rechthoekige constructie met overdekte passage in het midden ligt middenin de wijngaarden, maar is goed zichtbaar vanaf de rijweg en menig architectuurfanaat tracht dan ook vanaf de inrijpoort enkele geslaagde beelden vast te leggen met een telelens.

Ondanks zijn enorme afmetingen van 100 meter lang, 25 meter breed en 9 meter hoog (nodig voor een programma van kantoren en opslagruimte voor de wijnavaten) lijkt het gebouw te verdwijnen in zijn omgeving dankzij het gebruik van basaltstenen als gevelmateriaal. Het ontwerp legt de originele en functionele kijk van Herzog & de Meuron op architectuur bloot. De klassieke stenen muur van Europese wijnhuizen is opnieuw uitgedacht in het kader van licht, energie-efficiëntie en context. Napa Valley heeft een extreem klimaat. Het Zwitserse architectenduo had het idee schanskorven te gebruiken die in de water- en wegenbouw worden aangewend om het inkalven van oevers en snelwegbermen tegen te gaan, d.w.z. containers van metaalgaas gevuld met stenen. Ze worden toegevoegd aan de muren als een inerte massa, die de kamers overdag tegen de hitte en 's nachts tegen de kou beschermt. De architecten kozen voor het plaatselijke basalt, dat in kleur uiteenloopt van donkergroen naar zwart en prachtig aansluit bij het landschap. De metalen korven zijn in wisselende mate gevuld, zodat sommige delen van de muur eerder ondoordringbaar zijn, terwijl andere licht doorlaten. Overdag worden de kamers gevuld met natuurlijk zonlicht, terwijl 's nachts het kunstlicht door de stenen filtert. 's Nachts wordt ook de warme afgegeven die overdag in de steenmassa wordt opgeslagen. De warme dagen en koele nachten in California zijn immers ideaal voor het telen van druiven, maar niet voor het vervaardigen, bottelen en opslaan van wijn. De korven zijn als een soort wilgentenen gebruikt met verschillen in transparantie, eerder als een soort huid dan als traditioneel metselwerk. De constructie oogt zo natuurlijk dat in het gebouw geluidsbanden van een havik moeten worden afgespeeld om de slangen te weren die zich in de schanskorven nestelen...

In Basel bouwden Herzog en de Meuron het eerste schaalmodel om de kwaliteit van de transparantiever verschillen en de technische uitvoerbaarheid van het bouwwerk te testen. Daarna is op locatie in Yountville een tweede model gebouwd op de ware hoogte van



9 m. Deze tests op ware schaal waren nodig om vertrouwd te raken met dit nieuwe architectonische element, ook al is het 'maar' een stenen muur.

De basisvorm van de constructie is ook ingegeven door het omringende landschap. De monolitische, geometrische vorm wordt opgeslorpt door de rijen wijnranken. Deze ordening weerspiegelt zich ook in de rijen vaten en fermentatietanks en de geometrische circulaties. Het gebouw bestaat uit drie functionele eenheden: de ruimte voor de grote inox-reservoirs in de eerste fase van het gisten, de plaats waar de wijn gedurende twee jaar ligt te rijpen in eiken vaten, de opslagruimte voor in flessen verpakte wijn in houten kisten. Een raster van speciaal voor het wijnhuis ontworpen verlichtingsarmaturen, verlichten de donkere wijnproefruimtes.

De boodschap die Herzog & de Meuron hier overbrengen is dat een muur meer kan zijn dan geschilderd behangpapier. De hedendaagse technologie maakt het mogelijk om de klassieke principes van het bouwen achterwege te laten. Dat betekent dat een muur meer kan betekenen dan een afscheiding, maar ook een omkadering van het landschap of een specifieke beeldvorming. Bovendien is het uiterst interessant dat de zware massa van stenen door de ingreep van de architecten een niet met steen te associëren transparantie ontsluit. Massief en fragiel tegelijk, zwaar en licht, oud en hedendaags, met een ambigue of expliciete identiteit.

"People say our building is like a Stealth bomber that landed in the vineyard,...
You don't see it until it's too late."

Jacques Herzog

www.dominusestate.com (met videofilm over het gebouw)



DEEL 02

LOS ANGELES







LA is California's grootste stad, maar wel de meest onconventionele. Met een waaier aan verschillende persoonlijkheden en een gebrek aan enig uniform design lijkt het op het eerste gezicht op een angstaanjagende plaats vol snelwegen en stranden, fastfood-tenten en themaparken, gammele buitenwijken en glimmende residentiële buurten. Maar de broeiende stad beantwoordt uiteindelijk zelden aan de ergste verwachtingen. De smog is (meestal) draaglijk, de bendes blijven (normaal gezien) in wijken die zelden door toeristen worden bezocht en zelfs de intimiderende snelwegen bewijzen maniabeler te zijn dan de behoedzame bezoeker had gevreesd. Ondanks de problemen met vervuiling, urban sprawl en een ongeveer continu fileprobleem op een groot deel van de boulevards, blijft het een locatie waar velen naartoe komen om een nieuw leven te beginnen. The Big Orange is immers een stad die voortdrijft op fantasie.

Hoewel de stad een betekenisvolle Spaanse en Mexicaanse bezetting heeft gekend tot midden de negentiende eeuw, was het enkel na annexatie bij de exploderende staat California dat het zich de dimensies van een metropool aanmat. Voeg daar film en ruimtevaart aan toe in het begin van de twintigste eeuw, en LA neemt de plaats van Chicago in als tweede grootste stad van de Verenigde Staten. Opgebouwd uit afzonderlijke 'municipalities', is LA een model voor moderne stadsontwikkeling, waarbij stedelijke centralisatie plaats maakt voor suburban sprawl en hoogbouw. Anders dan andere plaatsen, is het een stad zonder duidelijk gedefinieerd focaal punt, zonder plek waarvan iedereen van mening is dat het het centrum van de stad is. Dus het vinden van jouw eigen centrum kan een interessante onderliggende doelstelling zijn bij elke verkenningstocht.

LA is zo'n groot, bruisend geheel (ongeveer 3.844.000 inwoners) dat weinig bewoners kunnen beweren de stad echt goed te kennen. Iemand die in Bel Air woont, zal zelden een onmiskenbare nood hebben om Boyle Heights of Baldwin Hills te onderzoeken. Er zijn geboren en getogen Angelinos die nooit in Downtown LA zijn geweest, tenzij voor een snel bezoek aan het Music Center. Dit is geen stad die het bewustzijn van omliggende wijken bevordert.

Eerder is een Engelse versie van de tekst verschenen in D. De Meyer, K. Versluys, B. Eeckhout, S. Jacobs, B. Keunen, K. Borret (Ghent Urban Studies Team), *The Urban Condition: Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis*, 010 Publishers, Rotterdam, 1999; pp. 168-185, ISBN 90-6450-355-9. Het boek kreeg de vermelding 'The Book of the Year' (2000) door The Architect's Journal, en is intussen in het Chinees vertaald (2005).

"Quelle que soit la grande ville où le hasard me porte, j'admire qu'il ne s'y déclenche pas tous les jours des soulèvements, des massacres, une boucherie sans nom, un désordre de fin du monde. Comment, sur un espace aussi réduit, tant d'hommes peuvent-ils coexister sans se détruire, sans se haïr mortellement? Au vrai, ils se haïssent, mais ils ne sont pas à la hauteur de leur haine. Cette médiocrité, cette impuissance sauve la société, en assure la durée et la stabilité. De temps en temps il s'y produit quelque secousse dont nos instincts profitent; puis nous continuons à nous regarder dans les yeux comme si de rien n'était et à cohabiter sans nous entre-déchirer trop visiblement. Tout rentre dans l'ordre, dans le calme de la férocité, aussi redoutable, en dernière instance, que le chaos qui l'avait interrompu."

Cioran, Histoire et utopie, 1960.

Onbevlekt, transparant, zorgeloos en zelfbewust: het Case Study House #22 dat Pierre Koenig in 1959 op het lot 1635 van de Woods Drive in de Hollywood Hills opricht voor het echtpaar Stahl zal het meest tot de verbeelding sprekende van alle Case Study Houses worden. De foto's van Julius Shulman maakten het het manifest van dit programma voor "well-designed single-family housing affordable for the typical post-World War II American family". De perfectionering van domestic life langsheen hedendaagse lijnen, de vormgeving van een woonideaal voor de gemiddelde Amerikaanse familie, die tegen het einde van de jaren vijftig over meer welstand beschikte dan ooit en voorlopig niet getraumatiseerd was door de nakende Vietnam-mobilisering, vormde het doel van de Case Study Houses. Die werden vanaf 1945 ontwikkeld onder de missionaire impuls van John Entenza en van diens in Los Angeles gevestigde tijdschrift *Arts and Architecture*. Met zijn tijdschrift en een handvol architecten, Entenza "really made it appear that Los Angeles was about to contribute to the world not merely odd

works of architectural genius but a whole consistent style.”⁰¹ Entenza rapporteerde in zijn tijdschrift over de bouw van de CSH's met dramatische werffoto's, organiseerde publieke bezoeken en presenteerde de resultaten met uitvoerige fotodocumentatie en productbeschrijvingen die moesten aanzetten tot emulatie.⁰² Volgens de hoofdredacteur toonden Koenigs ontwerpen “some of the cleanest and most immaculate thinking in the development of the small contemporary house.”⁰³ Met de publicatie van het huis op de cover van Esther McCoy's pionierende *Modern California Houses* in 1962, werd de canonisatie bezegeld.⁰⁴

Arcadian Angels

De minutieus gecomposeerde nachtopname die Julius Shulman maakte voor *Arts and Architecture* toont twee nadrukkelijk zorgeloos keuvelende jongedames in cocktailjurk die geheel dankzij de gravitatietartende architectuur als engelen over LA zweven. De foto is voor Los Angeles wat Robert Doisneaus *Baiser de l'hôtel de ville*, van nauwelijks enkele jaren eerder, voor Parijs is. Doisneaus geliefden kussen zich een weg door densiteit: laverend tussen flanerende en zich voorthaastende voetgangers, tussen voorbijrijdende auto's en terrasserende parisiens.⁰⁵ Vanop hun Californische Peloponnesos, in een Arcadië waar kuisheid heerst over la passion, misprijzen Shulmans jongedames zoveel liefelijke stedelijkheid. Niet Stadsluft, maar oceaانبries-annex-klimatisatie maakt vrij.

Op een door etikette en compositie gedicteerde afstand van elkaar, zijn ze - letterlijk - verheven boven stad en congestie. Ze contempleren die nauwelijks: de jongedames vergapen zich niet aan de eindeloze platte verte van de neergeslagen sterrenhemel. Onder de indruk van het abstracte grid van het nachtelijke Mesopotamië van de popcultuur, is alleen de (buitengesloten) toeschouwer. Die moet nog even wennen dat kamerwanden zich met andere rasters dan die van behangpapier tooien. Voor de twee verstilde engelen met zedig gekruiste benen schijnt geen omgeving natuurlijker te kunnen zijn. “Los Angeles,” zo schreef The Los Angeles Examiner in 1960 omtrent de bewoners van dit huis, “is their great, big front yard.”⁰⁶

Hier, zoveel is duidelijk, valt Hollywood met het leven zelf samen. Hier is de profetie

van de Apocalyps gerealiseerd - "En ik zag een nieuwe hemel en een nieuwe aarde. En ik zag de heilige Stad... En de Stad heeft het licht van de zon en de maan niet nodig" (Apok. 21:1-2 en 23). Los Angeles heeft de hemellichamen niet alleen overbodig gemaakt, het heeft gewoon hemel en aarde verwisseld: de 'echte' sterrenhemel is er verblind door de artificiële. Hier worden ooit aardbevingen onderdeel van de grote Hollywood-fantasmagorie.

In de stad waar men over film crews struikelt, in de *Movie Capitol of the World*, hebben 'film making' en 'home building' zich vanaf het einde van de eerste Wereldoorlog hecht met elkaar vervlochten. Hollywood bracht Los Angeles niet alleen geld, talent, genie, neurose en charlatannerie, maar ook architectuur. De productie van *Zorro* had in de 1920s geleid tot een 'boom' van Spaanse haciënda's. Die inspireerden zich niet op mediterrane of Mexicaanse modellen, maar op de filmsets. De woningen hadden met de decors gemeen dat alle referenties, alle cliché's samengebracht werden om in één oogopslag herkenbaar te zijn.⁰⁷ Op die wijze verrezen in de mazen van het grid tussen Sunset en Firestone Boulevard Aztekentempels, Beierse kastelen, Tudor manors en Chinese pagodes. Dat in LA geschiedenis afwezig zou zijn is één van de weinige cliché's over de stad die niet opgaan: geschiedenis bestaat er, maar het is 'condensed history', gehomogeniseerd, tijdloos in de meest letterlijke zin en verenigd zonder veel geografische gêne.

Entenza en Shulman hadden beiden voor de filmindustrie gewerkt,⁰⁸ en geen van hen was die peculiare karakteristiek van de stad ontgaan, die een begenadigd Zwitsers observateur, vanuit zijn geografisch vergelijkbare positie als onze jongedames, zou samenballen als: Los Angeles, "a city of locations rather than sites".⁰⁹ Maar in de *Arts and Architecture*-experimenten reikt de invloed van Hollywood nog verder: ze gaat de gerealiseerde architectuur vooraf. Ook de werffoto's van de Case Study Houses lijken op 'film stills'.¹⁰ Als Julius Shulman in 1950 de timmerwerken aan het *unnumbered Case Study House* in Pacific Palisades vastlegt, moet architect Raphael Soriano - met visionaire blik, modieus gesneden pak, tekenrol onder de arm - niet onderdoen voor het Hollywood-beeld van de modernistische architect Howard Roark alias Gary Cooper, "the lone champion of modernism" in King Vidor's *The Fountainhead* van een jaar



eerder.¹¹ Shulman's foto vat wat de kern is van Soriano's zelfverklaarde agenda bij dit project: "it has the virility of realness".¹²

Pierre Koenigs huis onderscheidt zich van Soriano's nastreven van 'realness', en van andere transposities van de filmstudio naar het werkelijke leven in LA - laten we gemakshalve aannemen dat dat bestaat. Het verschil huist in het besef dat engelen, bevrijd als ze zijn van de noodzaak, niet wonen. Hun meest kenschetsende attribuut maakt van hen nomaden bij uitstek.

Karakteristiek van de *Arts and Architecture* foto-opnames is het beperkte gamma van bespeurbare activiteiten: favoriet zijn bloemschikken en het nonchalant beroeren van een boek of tijdschrift (van lezen is geen sprake). Als een man en een vrouw samen in beeld verschijnen is dat als verstild embleem van het gezin. Ze onderhouden zich en respecteren daarbij een opmerkelijke afstand. De "contemporary minded family" is kinderloos en (dus?), als engelen, sexloos.¹³ In keukens wordt niet gekookt, in zwembaden niet gezwommen. Het enige spoor van de menselijke onderworpenheid aan de noodzaak is het inschenken van een drankje - taak die stevast waargenomen wordt door de vrouw, ogenschijnlijk des huizes.

Domestic Nomads

Koenig slaagt erin een architecturaal oxymoron te realiseren dat kuise familiale huiselijkheid verenigt met ongebonden nomadisme, door het hele programma in zijn Californische essentie te herleiden tot "a free floating roof shelter".¹⁴ Wat is dit Case Study House anders dan de realisatie van een plek die alléén door een dak begrensd wordt - een conditie die door de in *Arts and Architecture* gepubliceerde werffoto's met gevoel voor drama wordt onderlijnd. Het volstaat het verschil te beschouwen tussen de schijnbare afwezigheid van een draagstructuur hier en haar essentiële rol in dat Olympische glazen huis dat Ludwig Mies van der Rohe voor Edith Farnsworth ontwerpt. Bovendien: in verhouding tot de - op foto's nauwelijks traceerbare - extreme kwetsbaarheid bij Koenig en Ellwood lijken de woningen van Mies door God zelf gebouwd. Koenigs structuur omsluit niet, ze weet zich bevrijd van de taak te beschermen, te herbergen. Opgewekt scherpt ze de nomadische status van de verblijver aan. Pierre

Koenig transposeert naar 'all American family values' wat die Oostenrijkse bohemians die rond 1920 in Los Angeles neerstreken - Neutra, Schindler en anderen - ambieerden: de Schindlers sliepen op het dak van hun woning, zonder verdere bescherming, tot een van de schaarse winterregens hen ertoe brachten een beschutting te bouwen. Hun oeuvre is getekend door het verschalken van buitenruimte: in Schindlers woning, in Neutra's Bailey House uit 1946, om slechts twee voorbeelden te noemen, wordt de tuin binnengehaald als onmisbaar deel van de ruimtelijke organisatie van het interieur.

Vanaf de jaren veertig werd de heerlijk naïve droom van de schindleriaanse bricolage uitgedaagd door de gesofisticeerde technologieën van de oorlogsindustrie. Charles en Ray Eames en talloze anderen werken ervoor en passen de resultaten toe in de bouw- en meubelsector. Het ideaal van een quasi nomadisch bestaan tussen binnen en buiten - wat het Eameshuis nog beter kenmerkt: twee grote trailers tussen eucalyptusbomen - wordt aangepast aan de eisen van markt en massaproductie en aan de voortschrijdende nood aan comfort en statusbevestiging. De experimenten rijden zich gaandeweg vast in imitaties van filmdecors en futuristische (would be) upper class ambities. Weliswaar had in LA 'form' nooit echt 'function' gevolgd - Arcadië onderwerpt zich niet aan noodzaak - en was de zin voor decorum altijd wel fundamenteel geweest voor de Amerikaanse modernistische experimenten. Maar waar Lautners Chemosphere House uit 1960, op het als onbebouwbaar beschouwde perceel, nog het product is van recht-toe-recht-aan ingeniositeit en de bevrijdende mix toont van paalwoning en SF-fantasie, zijn Killingsworth, Brady & Smiths CSH's # 23 en 25 in La Jolla en in Long Beach uit 1961 en 1962 status evocerende settings, inclusief scenische waterpartijen en inkomdeuren van vijf meter hoog. De reële symbiose tussen binnen en buiten van het Eames House wordt, in Kelloggs woning in La Jolla uit 1960, artificieel visueel effect in een glas-en-beton SF-set.



Cozy Consumers

De 'all-American family' staat ondertussen meer dan onwennig tegenover de kristallijne uitdagingen van Koenig en Ellwood. En terwijl voor sommige Europeanen Neutra's huizen zelfs "too much old hat" waren, "too heavily compromised by the historicism of Heimatstil and folksy vernacular revivalism",¹⁵ staan de CSH's kort na 1960 voor het Amerikaanse publiek "revealed in (their) true nature, a prophetic experiment, not the achieved prototype of a new kind of mass housing".¹⁶ Bedienden en betere 'blue collars' maken zich de *Arts and Architecture* droom niet eigen, maar vereenzelvigen zich, in het naoorlogse Amerika van McCarthy, eerder met Mr Blanding's 'Cape Cod coziness' in *Mr Blanding Builds his Dream House* (1948), dan met Howard Roark's staal-, beton- en glasarchitectuur in *The Fountainhead* (1949). Moderne utopia-architectuur zoals Laszlo Moholy-Nagy's ontwerpen voor de decors in *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936) genieten gaandeweg minder enthousiasme. Moholy-Nagy's ontwerpen leken voorafspiegelingen van Koenigs CSH-experimenten: "Houses were no longer obstacles to, but receptacles of, man's natural life force, light. There were no walls, but skeletons of steel, screened with glass and plastic sheets. The accent was on perforation and contour, an indication of a new reality rather than reality itself."¹⁷ Maar, zoals de ontwerpen van de Hongaar door de producers geweerd werden ten voordele van Vincent Corda's futuristische decors die meer gemeen hebben met Boullée dan met Leonidov, zo keerde ook het grote publiek, waartoe zowel Hollywood als de Case Study Houses zich richtten, zich af van de modernistische utopia's. Ondertussen ligt voor de 'all-American family' Utopia klaar, uitgespreid over honderden vierkante kilometers nieuwe ontwikkelingen in Van Nuys Town, Lakewood, Pomona en de hele Citrus Belt. Daar worden middenklasse-ambities verbonden met traditionele typologieën, ergens tussen neokoloniale stijl en 'Pennsylvania Dutch' - de door de Hollywood film van de jaren '50 gekoesterde stijlen. Experimenten richten zich op de productie, op de schaal en seriematigheid van de bouw. Fordisme neemt de plaats in van de droom van gecorrigeerd nomadisme. Het ideaal van het bestaan tussen natuur- en kunstlandschap transformeert in een massale, hoopvolle onderwerping aan het grid en aan de verzekerde regelmaat van beton en gazon. "The critics of suburbs say that you and I live narrow lives. I agree. My life is narrow. From one perspective or another, all our lives are narrow. Only when lives are placed side by side do they seem larger."¹⁸



De harde wetten van de markteconomie laten slechts experimenten toe die de winst onmiddellijk kunnen verhogen. Suburbia in aanbouw wordt een chronometrisch georganiseerde montageband. "In 1949, three developers bought 3,500 acres of Southern California farmland. They planned to build something that was not exactly a city. (...) The houses in this suburb were built in the same way. As many as a hundred a day were begun between 1950 and 1952, more than five hundred a week. (...) Construction crews in thirty-man teams built the rows of houses. Each team of workmen was subdivided by specialty. One man with a pneumatic hammer nailed subfloors on five houses a day. The framers finished lengths of pre-cut lumber with new, electric saws. Another crew operated a power door hanger. Rough plaster laid by one crew was smoothed a few minutes later by another. Subcontractors delivered construction materials in exact amounts directly to each building site. Expeditors coordinated the work from radio-equipped cars. The foreman used a loudspeaker to direct the movement of his men. (...) If the workmen looked up from laying rafters, they saw a row of houses with bundles of shingles being lifted by conveyor belts to shinglers on the roof. Beyond them was a row of house frames being sheathed in tar paper and chicken wire. Beyond them was a row of houses gray with new stucco. Beyond that row would be another row of houses, only a few days older, being painted. Behind them, nearly out of sight, would be a street of finished houses, forty-six to a block."¹⁹

Zoals de hedendaagse experimenten hun promotiekanaal *Arts and Architecture* hadden, zo genoot ook de grootschalige ontwikkeling van suburbia de aandacht in een minder gespecialiseerde, maar meer verspreide Amerikaanse pers. Het hierboven beschreven 'suburban development' in Lakewood, Los Angeles County, haalde *Time magazine* in 1950, als het "biggest housing development in the world". *Life* documenteerde met encomiums en met een geheel geënceneerde foto uit 1953, de aankomst van de eerste families, die hun huizen betrokken a rato van vijfendertig per dag.²⁰

De huizen verkochten als broodjes: "When the sales office opened on a cloudless Palm Sunday in April 1950, twenty-five thousand people were waiting. (...) Couples waited in line to be led in and out of a row of seven model houses, the first time that a street of model houses was used to sell a subdivision. (...) The models were furnished by



the Aaron Schultz furniture store in Long Beach. Each model was decorated in one of four styles - Maple, Traditional, Modern and Provincial.”²¹ De modelwoningen zijn de realiteit geworden *Arts and Architecture*-plaatjes, bereikbaar voor bijna elke ‘blue collar’-beurs. Alleen: het Arcadië van heuvels en natuur is een wat plat Beloofd Land geworden, dat, door de titanische poging om het ideaal van de vrijstaande woning met tuin voor elkeen toegankelijk te maken, wel erg druk bezet is. En - niet in het minst: ‘Modern’ is een optie. De Contemporary-experimenten van Entenza c.s. werden niet gespaard van kritiek. In *House Beautiful*, een blad voor interieurdecoratie, werden ze in 1950 zonder meer onamerikaans genoemd, een term die toen wel vaker in kringen van Joseph McCarthy werd gehoord. Hollywood kiest zijn interieurs gaandweg meer ‘cozy-eclectic’, “especially if the film was a comedy or was concerned with one or another variation of mid-American goodness. (...) Only villains, it seems, or Europeans (frequently they are the same) were permitted to write on glass-topped tables or sit in Eames chairs.”²²

De onmiddellijke omgeving rond de woning reflecteert dezelfde waardenverschuiving. De - op het zwembad na - ongedomesticideerde natuur van CSH #22 is hier getransformeerd in het paradigma van het Amerikaanse cultuurlandschap: de ‘lawn’.²³ In een lokale krant tekende een verslaggever uit de mond van een van de nieuwe residenten in Lakewood op dat de bewoners “wanted to get involved in the community, (...) but they wanted to get the grass growing in their front yard first”.²⁴

Moving Targets

Het latent verontrustende van deze omgevingen wordt al in 1965 opgetekend in Edward Ruscha's fotoreeks *Some Los Angeles Apartments*.²⁵ Maar het is een film die de presentatietechnieken van het eerste circuit, van *Arts and Architecture* c.s., samenbrengt met een genadeloze dissectie van de hoop en ambities vertolkt in het tweede circuit van *Time*, *Life*, *House Beautiful* en andere gezinsbladen. Met de precisie van de documentatie van materialen, stoffen, meubilair en apparaten in *Arts and Architecture*, registreert een camera in 1968 de textuur van nieuwe materialen - kamerbreed tapijt, vinyl behang, ‘cigaret-proof’ keukenkasten - in de met nieuwe

toestellen gevulde woningen van het Beloofde Land. De camera besteedt vergelijkbare aandacht aan het claustrofobische interieur van de limousine waarmee een van de hoofdpersonages zich door LA laat verplaatsen. Peter Bogdanovich registreert de nieuwe huiselijkheid in deze suburbs, waar “daily life has an inertia that people believe in”.²⁶ ‘Everyday domesticity’, ‘lawn’, ‘highways’ en ‘drive-in cinema’s’. Niet in de woningen, toonbeelden van middenklasse stabiliteit, maar op deze laatste plaatsen toont de Angeleno dagelijks zijn nomadische inborst.

Het zijn deze topoi die in 1971 worden bezongen door de Londense fietser en architectuurcriticus Reyner Banham. Voor zijn studie *Los Angeles, the Architecture of Four Ecologies*, Banham “... like earlier generations of English intellectuals who taught themselves Italian in order to read Dante in the original, (...) learned to drive in order to read Los Angeles in the original.”²⁷ Maar bij Bogdanovich is de snelweg geen vrijplaats, maar de lugubere uitvergroting van een schietstand: in *Targets* (1968) zijn de kleine antropomorf bewegende metaalplaatjes vervangen door het over de snelweg voortglijdend blik en inzittenden. De ‘highway’ wordt het actieterrein van de psychopaat. Bogdanovich treft LA in zijn slagaders.

Tot de late jaren vijftig bleef, in de suburbs van Los Angeles County, de meest gehoorde vraag naar controle die op straatbevuilende honden. In *Targets* zijn de neonletters ‘GUNS’ frequenter dan de MacDonalds M’s. En niet toevallig is de film die de protagonisten gaan bekijken in de drive-in cinema Roger Corman’s *The Terror* met Boris Karloff.

Bogdovich cynisme is vooruitziender gebleken dan Banhams optimisme: de these van de non-conformistische techno-profeet - “Miraculously the city’s extremes include an excessive tolerance (...) a heritage from the extraordinary cultural mixture with which the city began”²⁸ - kan in de post-Rodney King epoche enkel nog gelezen worden met een meewarig lachje op de lippen: een sympathieke maar naïeve apologie voor een verloren ideaal.



Voluntary Prisoners

Wie, enkele nummers van *Arts and Architecture* onder de arm en met het verwachtingspatroon van Shulmans foto's van zwevende dakplaten in de natuur, de Case Study Houses gaat bezoeken, stoot vandaag op manhoge muren en 'No Trespassing: Armed Response'-bordjes - de meeste frequente signaletica in Los Angeles. De nieuwe randvoorwaarden waarbinnen van Banhams 'four ecologies' - Surfurbia, Foothills, The Plains of Id, Autopia - kan genoten worden, zijn stringent:

"Twenty years ago, I was given a premonition of what Los Angeles would be like in the 1990s. My grandparents visited our house, in what was then the far western suburbs of Los Angeles, after returning from a cruise to Rio De Janeiro, Brazil. The stories they told me would have seemed unbelievably dystopian were it not for the fact I then believed that grandparents do not lie. They spoke of how the houses of the rich Brazilians were surrounded by high walls topped with broken glass. The concierges of apartment buildings carried automatic weapons. The city's outskirts were packed with cardboard and corrugated metal shanties. Children in ragged clothes slept on the sidewalks and ate out of garbage cans in alleys. My parents still live in that same suburban house, purchased twenty-eight years ago. For eighteen of those years, the house remained much the same. I would pass through a front yard open to the street, unlock and rotate the doorknob, and walk in. Over the past decade, however, the simple act of entering the residence has grown dauntingly complex. Next to the door is a small metal plate with an illuminated red L.E.D., warning for the presence of an activated alarm. Upon disengaging the dead bolt and opening the front door, I have thirty seconds in which to deactivate the alarm by entering a sequence of digits into a small keypad in the entry hall. Next, the dead bolt must be reengaged and a separate switch, located elsewhere in the house, must be tripped to deactivate pressure pads strewn beneath the floor and contacts embedded into the interior doorways. At that point the house's interior becomes safe for passage and the alarm may be safely reactivated as a perimeter defense. At any time, the alarm may be intentionally activated by hitting 'panic buttons' sprinkled throughout the house at strategic locations. The exterior of the house, once illuminated only by a porch light, now basks in the glare of multiple 150-watt security lights in the back and side yards, switched on from dusk to dawn by photoelectric sensors. My parents house is one of the neighborhood's less obtrusively secured."²⁹

De Angeleno overleeft, zich verplaatsend tussen van alarmsystemen voorziene woningen en privé bewaakte kantoorgebouwen, tussen van metaaldetectoren voorziene scholen en door stevige lidgelden afgesloten golf-, fitness- en andere clubs. Frank Gehry, alert als Bogdanovich en in hetzelfde jaar als *Targets* (en dus nauwelijks enkele jaren na Koenigs CSH), heeft de Danziger Studio in South Hollywood, op de hoek van La Brea en Melrose Avenue, de vormgeving van een bunker. Het zal nooit helemaal duidelijk worden of deze geïnterioriseerde plekken bijdragen tot sociale en culturele diversiteit dan wel louter enclaves, wijkplaten voor een elite zijn. In tegenstelling tot het luchtige en transparante techno-bucolische bestaan van Eames, Koenig, Banham en vrienden, schuilt de nieuwe middenklasse tussen muren waarachter de techniek in de eerste plaats de beveiliging dient. Het Amerikaanse ideaal van de 'lawn' weerstaat, maar de woningen zelf worden even toegankelijk als Palazzo Farnese en zijn op vergelijkbare wijze omringd door privé-soldateska. 'Form follows fear': muren, slagbomen en uit de grond rijzende stalen poorten zijn de parafernalia van de hedendaagse architectuur. "Even as the walls have come down in Eastern Europe, they are being erected all over Los Angeles."³⁰ Een scherper contrast met de rijstpapieren buitendeuren in Schindler's eigen woning is nauwelijks denkbaar. Teruggetrokken in 'gated communities' of in straten die nog slechts schijnbaar deel zijn van het publieke domein, huizen welgestelde Angelino's in hun kleine, private themaparken van de American Dream.

"Los Angeles cradles and embodies the most potent current version of the great bourgeois vision of the good life in a tamed countryside..."³¹: Los Angeles als een Poggio a Caiano voor de massa, zoals Banham de stad zag, is correcter dan de auteur wellicht zelf voor ogen had: het is genoegzaam bekend hoe de Medici-villa nabij Prato omringd is met een verdedigingsmuur en hoe het Toscane van de zestiende eeuw een hypergecontroleerde politiestaat was waar gewapende en meedogenloze straatkinderen ingezet werden voor afpersing en moord. "L.A. the Magnificent" noemde Bob Winter, auteur van de beste architectuurgids voor de stad, haar zeer accuraat in zijn openingslezing voor het congres van de *Society of Architectural Historians* in 1998: LA als de Florentijnse groothertog, producent van een van de meest markante urbane condities van de tijd, met een staalkaart van de beste moderne architectuur, fascinerend, maar meedogenloos voor grote delen van de bevolking, en met een bijzonder slecht karakter.



Het zou onterecht zijn om Gehry, in benjaminiaanse termen, een esthetisering van de politiek aan te wrijven. Hij is degene die op de meest expliciete wijze de nieuwe productievoorwaarden van de architectuur toont.³² Zijn Frances Howard Goldwyn Library in Spanish Hollywood, “the most menacing library ever built”,³³ verhuult de eerste bekommernis van de opdrachtgevers niet - een ‘vandalproof’ gebouw - en evenmin de cruciale aanwezigheid van een nieuwe partner in het ontwerpproces: naast de brandweerofficier zit nu ook de politiecommissaris. “With its fifteen-foot security walls of stucco-covered concrete block, its anti-graffiti barricades covered in ceramic tile, its sunken entrance protected by ten-foot steel stacks, (...) the Goldwyn Library (...) projects the same kind of macho exaggeration as Dirty Harry’s .44 Magnum.”³⁴ Op de eindeloze vlaktes van de postmoderniteit wordt de beweegruimte van een kritische architectuurproductie wel erg smal, en Gehry’s gebouwen reveleren deze conditie. Ze tonen tegelijk de onmogelijkheid, in de postmoderne ‘urban sprawl’, van een aristocratische kritiek, stijl Seagram Building in New York, waar “Mies fa un passo indietro e tace.”³⁵ Een geste die voor LA betekent wat Mies van der Rohe’s klassieke *Entsagung* tegenover rumoer en densiteit van Manhattan was - de leegte als misprijzen van de fundamentele conditie van de metropool, de armoede aan grond, en dat op de duurste plek ter wereld - is tot nog toe onvertoond en wellicht a priori uitgesloten. Architectuur toont in Los Angeles, meer onbevangen dan in Europa, haar rol van “silent witness to all of the weaknesses, indulgences, and self-absorption characteristic of modern culture.”³⁶ In sommige gevallen draagt ze schaamteloos bij aan het buitensluiten van maatschappelijke en urbane problemen: exclusieve appartementsgebouwen in West Palm Beach, Florida, keren hun geheel blinde twintigverdiepingen hoge ruggen naar het minder fortuinlijke ‘(ex)middle class’ zuidwestelijke deel van de stad.³⁷

Alzheimer Arcadians

Rest van het 20ste eeuwse Arcadië van Shulman, Koenig en Entenza nog slechts “a junkyard of dreams” (Mike Davis) of - zelfs - “God’s own junkyard” (Peter Blake)? De fysieke conditie van het LA van de jaren tachtig en negentig is vergelijkbaar met het Rome van de piranesiaanse gravures: de relikten van Los Angeles’ Oudheid - de jaren twintig tot vijftig - overleven, gehavend en overwoekerd, naast enkele sublieme

fragmenten van Los Angeles' Bernini, maar vooral temidden van urbane en sociale brokstukken. De ecologisch-arcadische droom van Banham crasht met Le Corbusiers "un rêve x 1.000.000 = chaos". Aan de *four ecologies* is er eentje toegevoegd: 'the ecology of fear'.³⁸

De eerste krijtlijnen voor deze bijdrage noteerde ik in het Park Plaza Hotel, de vroegere Elks Building van Curlett and Beelman uit 1927, dat met zijn Amerikaanse eclectische Art Deco en met zijn verdiepingenhoge sculpturen en een eigen olympisch zwembad MacArthur Park domineert. In de lobby die herinnert aan een flink Central Station werden scenes voor *Wild at Heart* gedraaid. MacArthur Park en het hotel waren paradepaardjes van het Los Angeles van de jaren dertig en veertig en een geliefkoosd onderwerp voor kodakcolor postkaarten.³⁹ Ik logeerde er aan de prijs van een dubieus Inglewood motel: MacArthur Park, "once a jewel in the crown of the city's park system, is now a free-fire zone where crack dealers and street gangs settle their scores with shotguns and uzi's."⁴⁰ Het was deze zone, Mid Wilshire, het Ellis Island van LA, die een van de meest 'actieve' was tijdens de Rodney King riots.⁴¹

Op een bejaarde en verlopen country-zangeres na - ooit heeft hier Dolly Parton geloogd - was het enorme hotel leeg. Maar niet alleen toeristen vermijden het LA dat niet aan de Beverly Hills- of Santa Monica-norm voldoet. De middenklasse door en voor wie Los Angeles oorspronkelijk tot stand kwam, ervaart de 'ecology of fear', en produceert een 'architecture of fear' - of keert de stad de rug toe. Families van wie het gezinsbudget geteisterd wordt door de facturen van beveiligingsfirma's, zij die zich net niet een 'Beirutized'⁴² villa kunnen permitteren, verlaten de City of Angels die ze gedwongen worden te herkennen als een raciaal en sociaal probleem.

Lange tijd heeft de stad op stedelijk/zedelijk verval gereageerd door urbaan nomadisme. Aangemoedigd door immobiliaire speculatie werd naast een als gedegradeerd verklaarde sector een nieuwe opgetrokken. Zo ontstond Hollywood, het product van twee devote methodisten, Horace en Daeida Wilcox, uit de hoop te realiseren "a genteel, bible-quoting suburb for those wanting to escape the hard-drinking, decadent life-style of downtown LA."⁴³ Westwood, het product van de Janns Investment Company, werd in

de jaren twintig op zijn beurt, na het opgaan van de suburbane Hollywood-droom in te veel densiteit, een "Second Hollywood".⁴⁴ Wilshire Boulevard werd in dezelfde periode een succes als een alternatieve, 'linear downtown', naast het door verkeerscongestie geblokeerde oorspronkelijke centrum. Inglewood, luttele meters onder onafgebroken aanvliegende 747's voor LAX, werd ooit door Daniel Freeman gesticht omwille van de gezonde oceaانبries. De arcadische locaties van de Case Study Houses zelf, zijn het product van de 'middle class'-wens te ontstijgen aan de 'blue collar plains'. En na de Watts-rebellie in 1965 vluchtte blank Downtown LA naar de vroegere terreinen van de oude Twentieth Century Fox Studios, sindsdien 'Century City', waar "the fiction of an all-white society is fashioned by investment companies, brokerage houses, law firms, insurance companies, and mortgage bankers, an ironic variation on the old Hollywood fictions once cranked out in celluloid on the same site."⁴⁵

LA als veld van klasse- en rasspanningen omvat lang niet meer alleen de traditionele probleemgebieden South Central, East LA, Inglewood en Watts. Sinds de verdergaande ondergang van de 'manufacturing industry', vooral het wegtrekken van de vliegtuig- en automobieliindustrie, hebben ook Los Angeles County's 'modally middle class cities' als Lakewood zich in dezelfde zin getransformeerd. Pomona, de vierde grootste stad van de county was ooit een echte 'family value' town, bekend als "the Queen of the Citrus Belt". Sinds 1970 is er één procent van de bevolking vermoord. Deze plaatsen, door Davis omschreven als "senile suburbia", dat "in addition to the dramatic hemorrhage of jobs and capital over the last decade, (...) also suffers from premature physical obsolescence - the architectural equivalent of Alzheimer's disease",⁴⁶ worden door de bevolkingsgroepen voor wie het economisch mogelijk is achtergelaten. Ook de belangrijkste werkgevers decentraliseren naar de nieuwere en steeds verderweg gelegen buitenwijken. "The complex of office centers around John Wayne Airport in Orange County, built on land that was, until a generation ago, cultivated for lima beans, recently surpassed downtown San Francisco as the second-largest employment center in California." De achtergelaten zones van Los Angeles County worden tweemaal getroffen: eerst door het wegtrekken van de industrie, vervolgens door de virtuele onbereikbaarheid van de nieuwe jobs voor de achtergebleven werklozen die zich geen dagelijkse woon-werk-verplaatsingen van honderden kilometers kunnen permitteren.

Dit zijn niet de conclusies van *Amerika's New Left* en van Marxist-noir LA-haters: ze zijn te lezen in een 1996 rapport van de *Bank of America*: "This acceleration of sprawl has surfaced enormous social, environmental and economic costs, which until now have been hidden, ignored, or quietly borne by society. The burden of these costs is becoming very clear (and has) adverse impacts on the state's business climate. By reducing the quality of life, sprawl has made California a less desirable location for business owners and potential employees. By increasing suburban resistance to further growth, sprawl has made it difficult for businesses to relocate and expand in California. Both these trends increase the attractiveness of neighboring states such as Arizona, Nevada and Utah. For example, a major film studio recently decided to relocate its animation facility to Arizona, principally because of lower housing prices and less traffic congestion."⁴⁷ Urban nomadisme - niet meer op intracity- of intercountyschaal, maar op 'interstate' schaal.

De honger naar nieuwe locaties voor een volgend Eden laat in grote delen van Los Angeles County een zieltogend Arcadië achter: "the great unbroken plains of aging bungalows",⁴⁸ bevolkt door politiek en sociaal uitgerangeerden.

LA is oud en moe, maar houdt daarom niet op te fascineren. Het is als een oude, excentrieke tante met iets te veel fond de teint en te kleurige jurken. Ze leeft, bij momenten riant, op het krediet van haar 'golden years'.⁴⁹ En waar ze zich lifts en proteases veroorlooft - zoals op Two Rodeo Drive in Beverly Hills, vitrine van Bulgari en New Urbanism - ogen die wel erg oud-continentisch. De mufte geur die rond deze Engels-Frans-Italiaanse pot pouri van stedelijkheid hangt, laat weinig andere hoop dan paleatieve.

Los Angeles, April 1998; Montreal, October 1998.

NOTEN

Notities voor deze bijdrage werden opgetekend in Los Angeles, dankzij de steun van het Belgische Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek. Onderzoek en redactie gebeurden in de wetenschappelijke 'luxe, calme et volupté' van het Canadian Centre for Architecture in Montreal, in de marge van een *Visiting Scholarship* 1998-1999. Het was een plezier de boeken te consulteren die de opdrachten droegen van Entenza, Shulman, Neutra en anderen. Ik dank de staf van het *Study Centre*, de bibliotheek en de fotocollectie voor de precieze hulp.

Cioran, *Œuvres*. Paris, Gallimard, 1995; p. 1035.

- 01 R. Banham, *Los Angeles, the Architecture of Four Ecologies*. Harmondsworth, Penguin, 1971; p. 225.
- 02 De werffoto's van CSH #22 verschenen in *Arts and Architecture*, 1960, February; p. 26. De 'public showings' werden aangekondigd in het meinummer van hetzelfde jaar, eveneens p. 26. Het artikel met uitvoerige fotodocumentatie: *Arts and Architecture*, 1960, June; pp. 14-21. Daarnaast figureerde het huis in publicitaire aankondigingen, onder andere voor de firma die het zwembad realiseerde.
- 03 *Arts and Architecture*, 1959, Febr.; p. 19.
- 04 Esther McCoy, *Modern California Houses*. New York, Reinhold, 1962. In Europa droeg de publicatie in *Bauen und Wohnen* in Dec. 1960 bij tot de bekendheid van het huis. Dezelfde foto is ook, als 'symbol for Los Angeles', opgenomen in Leonard Pitt and Dale Pitt, *Los Angeles A to Z: An Encyclopedia of the City and County*. Berkeley, University of California Press, 1997.
- 05 Ook in aard en compositie zijn de foto's elkaars tegenpolen: Shulmans renaissancistische regie vs. de ogenschijnlijk toevallige momentopname bij Doisneau. Voor wat betreft Arcadia: LA werd door zijn stichters en immigranten vaker gezien als een Eden en tweemaal letterlijk als Arcadië. E.J. "Lucky" Baldwin ontwikkelde in 1888 Arcadia, een van LA County's steden, aan de basis van de San Gabriel Mountains. Abel Stearns gaf in 1858 de eerste moderne commerciële structuur van LA de naam "Arcadia Block".
- 06 *Milestone on a Hilltop/A Milestone in Steel*, in: 'Los Angeles Examiner: Pictorial Living', 17 July 1960; p. 20.
- 07 Cf. M.A. Ovnick, *Film-Making, House-Building, and the Mark of Zorro*, lezing op de Fifty-First Annual Meeting of the Society of Architectural Historians, Los Angeles, April 1998.
- 08 Ze waren verre van de enigen: de Eames maakten zelf films en Charles Eames bracht Peter Smithson op de set van Billy Wilder's *Some Like It Hot*.

- 09 Kurt Forster, *Improvisations on locations: on Frank Gehry's architecture*, in 'Architectural Review', 1987, CLXXXII, 1090; p. 65.
- 10 Shulman legt zelf de relatie tussen fotografie en filmproductie: "That the photographer often places the camera in positions which are not normally those from which a building or an interior are viewed should not be surprising. A good example of this can be demonstrated in a technique of motion-picture interior photography. A set often does not have walls; therefore, a scene of a living room is shot so that it has the effect of looking over the furniture arrangement at the action in the space. I often move a sofa away from a wall, place the camera behind it, and thereby show it in context." Julius Shulman, *The Photography of Architecture and Design*. New York/London, Whitney Library of Design/The Architectural Press, 1977; p. 36. Let erop hoe Shulman deze techniek ook toepast in de foto van CSH #22, waardoor het verschil tussen interieur en exterieur, programmatisch marginaal in de architectuur, nog verder vervaagt. Een pagina verder, zich steeds richtend tot de amateur-fotograaf, bevestigt Shulman: "You can be the producer and the director."
- 11 De woning werd voor het eerst gepubliceerd in *Arts and Architecture*, 1950, november; p. 76.
- 12 Raphael Soriano, *Note on Case Study House 1950*, in 'Arts and Architecture', 1950, January; p. 26.
- 13 Het kinderloze gezin werd door het magazine beschreven als de "contemporary minded family", in *Arts and Architecture*, 1958, May; p. 15.
- 14 *Arts and Architecture*, 1960, Febr.; p. 26.
- 15 Reyner Banham, *Klarheit, Ehrlichkeit, Einfachheit... and Wit Too!: The Case Study Houses in the World's Eyes*, in: *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*. Los Angeles, Museum of Contemporary Art/Cambridge, Mass., MIT, 1989; p. 185.
- 16 Kevin Starr, *The Case Study House Program and the Impending Future*, in: *Blueprints... o.c.*, p. 143.
- In 1962 zal Entenza *Arts and Architecture* trouwens verkopen en naar Chicago verhuizen, om er voorzitter te worden van de Graham Foundation en in een Mies-appartement te gaan wonen.
- 17 Sibyl Moholy-Nagy, *Experiment in Totality*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1969; p. 129.
- 18 D.J. Waldie, *Holy Land: A Suburban Memoir*. New York/London, Norton, 1996; p. 94.
- 19 Waldie 1996: 4-8, 10.
- 20 In werkelijkheid is de foto geregisseerd door de publiciteitsagent van de ontwikkelaars. Hij bood de verhuusfirma's de kans om hun trucks, met naam en telefoon, afgedrukt te zien in Life. Cf. Waldie 1996:89-90.
- 21 Waldie 1996:34-35.
- 22 Starr 1989: 142.

- 23 Cf. *The American Lawn: Surface of Everyday Life*, tentoonstelling CCA, Montreal, 1998. Catalogue forthcoming Spring 1999.
- 24 Waldie 1996: 38.
- 25 Edward Ruscha, *Some Los Angeles Apartments*. Los Angeles, Edward Ruscha, 1965. Beperkte oplage, 1ste ed. 700 ex, 2de ed. 1970, 3000 ex. Sommige foto's werden later gepubliceerd in Richard Marshall, Edward Ruscha, *Los Angeles Apartments*, 1965. Catalogue. [New York], Whitney Museum of American Art, 1990. Een decennium later zijn het de zogeheten 'new topographers' die deze atmosfeer fotografisch vastleggen, o.m. Robert Adams' *Subdivision Street, South Denver, Colorado*, 1973. Cf. *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Catalogue. Rochester, N.Y., International Museum of Photography, 1975.
- 26 Waldie 1996: 11.
- 27 Banham 1971: 23.
- 28 Banham 1971: 25.
- 29 Steven Flusty, *Building Paranoia*, in: Nan Ellin (ed.), *Architecture of Fear*. New York, Princeton Architectural Press, 1997; p. 47.
- 30 Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future of Los Angeles*. London/New York, Verso, 1990, cf. i.h.b. p. 221.
- 31 Banham 1971: 238.
- 32 Gehry werd als dusdanig niet enkel door architecten opgemerkt. Cf. Fredric Jameson's hoofdstuk over architectuur, in *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, over Gehry pp. 107-129; en Davis 1990 op diverse plaatsen.
- 33 Mike Davis 1990: 239.
- 34 Mike Davis 1990: 239.
- 35 Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*. Milano, Electa, 1979; p. 307. Bij zijn ontwerp van deze wolkenkrabber in 1954-58 langs Park Avenue, New York, trekt Mies van der Rohe het gebouw terug ten opzichte van de rooilijn en creëert een semipublieke open ruimte.
- 36 Cf. Diane Ghirardo, *Introduction*, in: Diane Ghirardo ed., *Out of Site: A Social Criticism of Architecture*. Seattle, Bay Press, 1991; pp. 9-16.
- 37 De West Palm Beach condominiums gaan daarmee veel verder dan Los Angeles' Hotel Bonaventure, dat Davis gebruikte in een fulminerende reactie op Jameson's analyse in *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review, 1984, no. 146, July-August; pp. 59-92, als een voorbeeld van "systematic segregation from the great Hispanic-Asian city outside".



- 38 Niet toevallig de titel van het nieuwe boek van Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York, Metropolitan Books, Henry Holt Co, 1998.
- 39 Kurt W. Forster opent zijn bijdrage *Along the Boardwalk of Imagination: Frank Gehry's Buildings in Los Angeles*, in Mirko Zardini ed., Frank O. Gehry: America come contesto/America as Context. Milano, Electa, 1994, precies met de afbeelding van een postkaart van MacArthur Park en de Elks Building (p. 8).
- 40 Davis 1998: 378. Recent is het klimaat in MacArthur Park opmerkelijk verbeterd, een evolutie die Davis niet vermeldt.
- 41 Mid Wilshire is een van de sluizen voor Los Angeles' armste en meest recente immigranten, vooral Mexicanen en Salvadoranen. In tegenstelling tot het zwart-wit-beeld dat de media ophingen van de Rodney King riots, was het zwarte geweld minoritair. Uit de politieverlagen blijkt dat slechts 36% van de riot arrestees African-American waren, tegen 52% Hispanics. De grootste densiteit van 'incidenten' voltrok zich niet in South Central, maar ten noorden van Santa Monica Boulevard, rond MacArthur Park: "nearly as many suspects were booked by the LAPD's Ramparts station [which polices MacArthur Park] as by all four stations which make up the department's South Bureau in South Central Los Angeles." (Davis 1998: 371) Davis vermeldt niet dat recent het park opnieuw leefbaarder is geworden, vooral als gevolg van een vrijwel permanente politiecontrole.
- 42 De term is (uiteraard) van Mike Davis: Davis 1998: 239.
- 43 S.H. Kaplan, *L.A. Lost and Found: An Architectural History of Los Angeles*. New York, Crown, 1987; pp. 80-81.
- 44 Met die slogan werd er door de ontwikkelaars publiciteit voor gemaakt. Cf. R. Longstreth, *City Center to Regional Mall: Architecture, the Automobile, and Retailing in Los Angeles, 1920-1950*. Cambridge (Mass.)/London, MIT, 1997; pp. 160 e.v.
- 45 Diane Ghirardo, *Two Institutions for the Arts*, in: Diane Ghirardo ed., *Out of Site: A Social Criticism of Architecture*. Seattle, Bay Press, 1991; p. 120.
- 46 M. Davis, Ozzie and Harriet in *Hell*, in 'Harvard Design Magazine', Winter/Spring 1997; p. 7.
- 47 Bank of America Report, *Beyond Sprawl: New Patterns of Growth to Fit the New California*. San Francisco, Bank of America, 1996. Vergelijk het rapport met Davis' standpunt: "The ultimate world-historical significance - and oddity - of Los Angeles is that it has become to play the double role of utopia and dystopia for advanced capitalism."
- 48 Davis 1998: 361.
- 49 Ze kan dat nog even volhouden - met, in Beverly Hills, tien keer meer dokters per inwoner dan het

BRON II Notities bij Los Angeles,
suburbia en architectuur sinds 1960
Dirk De Meyer

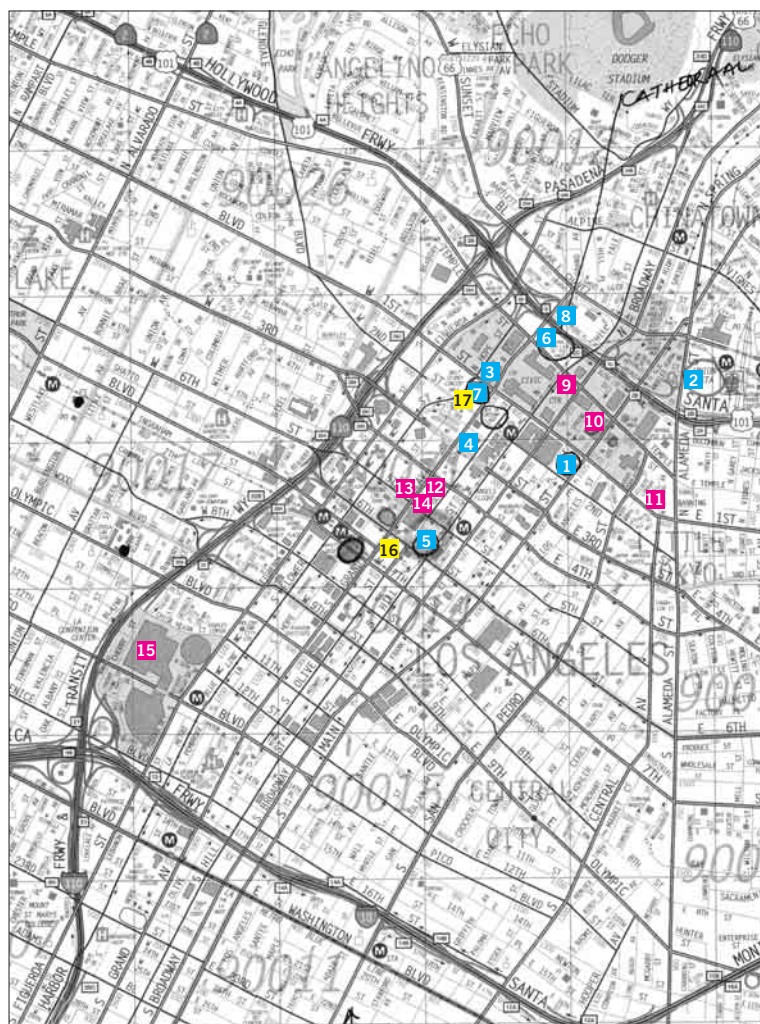
U.S. gemiddelde (1/60 i.p.v. 1/612) en 1 psychiater per 90 inwoners. Cf. Leonard Pitt and Dale Pitt, *Los Angeles A to Z : An Encyclopedia of the City and County*. Berkeley, University of California Press, 1997. - Men zou de autobiografische moederfiguur in Joshua Miller's roman *The Mao Game* (1998), een drinkende Beverly Hills ex-filmdiva, kunnen lezen als de personificatie van de stad die haar voortgebracht heeft.



A Stadsdeel A	
Downtown LA	zie pagina 156
B Stadsdeel B	
Pasadena	zie pagina 170
C Stadsdeel C	
Silver Lake	zie pagina 182
D Stadsdeel D	
San Fernando Valley	zie pagina 194
E Stadsdeel E	
Hollywood	zie pagina 198
F Stadsdeel F	
Beverly Hills I	zie pagina 206
G Stadsdeel G	
Beverly Hills II	zie pagina 214
H Stadsdeel H	
Brentwood	zie pagina 220
I Stadsdeel I	
Pacific Palisades	zie pagina 226
J Stadsdeel J	
Santa Monica	zie pagina 234
K Stadsdeel K	
Venice	zie pagina 236
L Stadsdeel L	
Culver City	zie pagina 240
M Stadsdeel M	
Watts	zie pagina 250



- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



DOWNTOWN LA

- 1 Morphosis
Caltrans District 7 Headquarters, 100 South Main Street zie pagina 158
- 2 John & Donald B. Parkinson
Union Station, 800 N. Alameda Street zie pagina 160
- 3 Welton Becket
Dorothy Chandler Pavilion, 135 North Grand Avenue zie pagina 161
- 4 Arata Isozaki
Museum of Contemporary Art (MoCA), 12141 Lewis Street zie pagina 162
- 5 Ricardo Legorreta & Hanna / Olin
Pershing Square, Olive & 5th, Hill & 6th zie pagina 163
- 6 Rafael Moneo
Cathedral of Our Lady of the Angeles, North Grand Avenue zie pagina 164
- 7 Frank O. Gehry & Associates
Walt Disney Concert Hall, South Grand Avenue, tss 1st & 2nd zie pagina 166
- 8 Coop Himmelb(l)au
LA High Schoool for visual and performing art #9, 450 North Grand Avenue zie pagina 168

TER INFORMATIE

- 9 Richard Neutra en Robert E. Alexander
Hall of Records, 320 W Temple Street
- 10 Austin, Parkinson, Martin, Whittlesey (1928)
City Hall, 200 N Spring Street
- 11 Frank O. Gehry & Associates (1983)
The Geffen Contemporary at MoCA, 152 N Central Avenue
- 12 Marc Goldstein / Skidmore, Owings & Merrill (1982-1984)
Wells Fargo Center, 350 S Hope Street
- 13 Pei, Cobb, Freed & Partners (1989)
First Interstate World Center, 633 W 5th Street
- 14 Richard Keating / Skidmore, Owings & Merrill (1991)
The Gas Company, 555 W 5th Street
- 15 Pei, Cobb, Freed & Partners met Gruen Associates (1993)
LA convention Center, S Figueroa Street, tss 11th & Venice Blvd

RESTAURANTS

- 16 Cicada. 617 S Olive Street zie pagina 312
- 17 Patina. Walt Disney Concert Hall, 141 S Grand Avenue

ARCHITECT II **Morphosis**OPLEVERING II **2004**ADRES, WIJK II **100 South Main Street**

Het Caltrans District 7 Headquarters neemt een volledig bouwblok in in het centrum van Los Angeles, rechtover het stadhuis en middenin een herwaarderingsgebied. Het L-vormige plattegrond is samengesteld uit twee volumes: een vier verdiepingen tellend en een dertien verdiepingen hoog volume dat zich uitstrekt over de hele lengte van het bouwblok van 1st Street tot 2nd Street.

Ingepakt in een voortdurend veranderende mechanische oost- en westgevel en gestuurd door een indicatie van temperatuur en zonlicht, is de voornaamste eigenschap van het gebouw deze van transformatie. Wanneer de avond valt is het volume transparant en bezit het een bepaalde textuur, terwijl het midden in de dag volledig is dichtgesnoerd voor de zon. De zuidgevel is dan ook over de hele oppervlakte bekleed met fotonvoltaïsche cellen die tegelijk met het weren van de zon ook ongeveer 5% van de energie van het gebouw genereren. De gevel langs Main Street heeft een innovatief dubbel glashuis achter geperforeerde aluminium panelen. De panelen openen en sluiten zich automatisch volgens de geprogrammeerde stand van de zon en volgens de weersomstandigheden. De schermen lopen door tot de binnentuin waar ze een luifel vormen.

Een gekanteld logo - samengesteld uit verschillende transparante en dichte lagen - markeert tot 12 m boven de stoep de ingang van het gebouw. Een lichtinstallatie van vier verdiepingen hoog door Keith Sonnier is direct geïntegreerd in de architectuur van de lobby. Andere referenties naar de Californische snelwegen zijn zichtbaar in een grote lichtbar. De talrijke uitkragingen en extrusies gaan over beweging en dus over een onbeperkte exuberantie die spreekt tot de autocultuur van Los Angeles. Het ontwerp van Morphosis draagt het karakter van openheid, interactie en duurzaamheid in het interieur. Het gebouw gaat verder dan het leveren van pure functionele ruimtes en tracht mensen te engageren.





ARCHITECT II John & Donald B. Parkinson

OPLEVERING II 1939

ADRES, WIJK II 800 N. Alameda Street, Downtown LA

Het Union station is ontworpen door de vader-en-zoon tandem die ook de Los Angeles City Hall heeft ontworpen, bijgestaan door een groep architecten waaronder Jan van der Linden. Het gebouw combineert Spaans Koloniale stijl met Mission Revival en Stream-line Modern Style met Moorse architecturale details zoals achtpuntige sterren.

Omsloten tuinpatio's bevinden zich aan elke zijde van de wachtruimte. Het onderste gedeelte van de binnenmuren is bekleed met travertijnmarmer en het bovenste gedeelte met een voorloper van de akoestische tegel. De terracotta vloer in de grote ruimtes heeft een centrale strook ingelegd marmer, terwijl de andere vloerdelen van het station bestaan uit gekleurde tegels met Azteekse invloeden.

Aan het hoofdgebouw bevindt zich een klein meesterwerk, het opvallende restaurant ontworpen door architect Mary Colter. Hoewel het nu is ontdaan van vele interieurafwerkingen, roept de topologie van de afgeronde centrale balie en de ingelegde vloerpatronen een bewustzijn van plaats op. Net zoals vele andere historische plaatsten, heeft deze overleefd dankzij haar succes als filmlocatie.



ARCHITECT || Welton Becket

OPLEVERING || 1962

ADRES, WIJK || 135 North Grand Avenue, downtown LA

Het Dorothy Chandler Pavilion is een van de concerthallen van het Los Angeles Music Center (een van de drie grootste kunstencentra in het land). Het paviljoen is een indrukwekkend gebouw met 3.197 zitplaatsen, kroonluchters, brede bochtige strappen en een rijk decor. Het gebouw is genoemd naar Dorothy Buffum Chandler die de podiumkunsten in Los Angeles een duw in de rug gaf en daarbij dankzij \$19 miljoen private steun het Music Center of Los Angeles verwezenlijkte. Voor het ontstaan van de Los Angeles Opera Company, bezocht de New York Opera het paviljoen regelmatig. Sinds het Los Angeles Philharmonic Orchestra is verhuisd naar de nieuwe en naastliggende Disney Hall in oktober 2003, is het paviljoen de thuishaven van de Los Angeles Opera en het Music Center Dance.



ARCHITECT II Arata Isozaki + Associates

OPLEVERING II 1985

ADRES, WIJK II 250 South Grand Avenue

Tegenover de Walt Disney Concert Hall ligt het Museum of Contemporary Art (MoCA), dat sinds 1940 bijna 5.000 kunstwerken van moderne en hedendaagse kunst herbergt. Het MoCA kent drie 'huizen': *MoCA the Geffen Contemporary* voor hedendaagse kunst, ondergebracht in een oude garage die door Frank O. Gehry in 1983 is verbouwd; *MoCA Pacific Design* dat in 2001 zijn deuren opende; en *MoCA California Plaza*, het hoofdgebouw dat in 1985 is gerealiseerd door Arata Isozaki.

Isozaki's gebouwen zijn gekenmerkt door massieve vormen, gedurfd kleuren en inventieve detaillering. Door zijn Aziatische afkomst, integreert hij vaak oosterse ideeën in zijn ontwerpen. MoCA was Isozaki's eerste gebouw in de Verenigde Staten.

Het programma van eisen stelde een laag gebouw met een circulatie voor voetgangers die de as van het gebouw – opgezet rond een binnenplein – moet doorkruisen. De galerijen bevinden zich ondergronds, waarbij natuurlijk licht doorheen piramidevormige of lineaire daklichten aan de ingang van het museum schijnt. Het met de daklichten contrasterende rode zandstenen gebouwcomplex met een dak in de vorm van een tongewelf omvat een hotel, appartementen, administratieve ruimtes en winkels. Een binnenplaats scheidt de twee hoofdgebouwen. De hele geometrische compositie van het gebouw is gebaseerd op de gulden snede als de Westerse methode van het rangschikken van vormen en ruimtes en de oosterse theorie van ying en yang, positief versus negatief.



ARCHITECT || Legorreta Arcquitectos en Olin Partnership

OPLEVERING || 1994

ADRES, WIJK || Pershing Square

Pershing Square is een historisch plein van meer dan 120 jaar oud. De horizontale rechthoek met een verhouding van ongeveer 1:2 is omgeven door drukke asfaltlinten en is op de vier hoeken van het terrein begrensd door de in- en uitritten van een drie verdiepingen tellende ondergrondse parkeerplaats uit de vijftiger jaren. Het ontwerp is rechthoe-rechtaan: op de vrije hoeken van het plein zijn nu dankzij het herdenken van de hellende vlakken van de parkeergarage voetgangerstoegangen voorzien en de randen worden door begroeiing geïsoleerd van de rumoerige omgeving. De nieuwe toegangen tot Pershing Square zijn makkelijk identificeerbare poorten geworden, elk met unieke elementen zoals een campanile, een café, een overgangsruijnte en kiosken. In de centrale ruimte lijken de architecten een nieuwe stad 'te stichten', als metafoor en eerbetoon aan de stichting van Spaanse steden in Amerika en in het bijzonder aan de oorsprong van Los Angeles zelf. Het eerste gebaar van de kolonisatie van deze plek is het uittekenen van twee denkbeeldige gekruiste assen. Op dit primaire schema worden elementen precies aangebracht zoals de openbare gebouwen zijn ingedeeld in Spaanse steden. De lager gelegen helft van het park bevat symbolische breuklijnen en een groot bassin gevoed door een aquaduct dat de getijden van de zee imiteert. De hoger gelegen square bestaat uit een amfitheater en een podium.



ARCHITECT || Rafael Moneo

OPLEVERING || 1999-2002

ADRES, WIJK || 555 West Temple Street

Deze eerste katholieke kathedraal in het Westen van de Verenigde Staten sinds dertig jaar is ontworpen door de Spaanse architect José Rafael Moneo. De geometrie met nauwelijks rechte hoeken draagt bij aan de mysterieuze en majestueuze sfeer van dit heilige bouwwerk. Eerder dan een duplicaat van traditionele stijlen uit de Europese middeleeuwen, is dit christelijke werk een dynamische uitdrukking van de 21ste eeuwse katholieken in LA.

Net zoals vele Europese kathedralen zijn gebouwd in de nabijheid van rivieren, beschouwde Moneo de Hollywood Freeway als Los Angeles' rivier van transport, de verbinding van mensen onder elkaar en zonder twijfel hét icoon van de levenswijze van de Angelinos. Moneo wilde van de kathedraal tegelijk een publieke en een contemplatieve ruimte maken, wat met zich meebrengt dat een reeks tussenruimtes moest worden voorzien zoals plaza's, trappenhuizen en colonnades.

Twee theologische waarheden zijn essentieel om het ontwerp te begrijpen. De eerste is het 'Licht van God', vooral belichaamd door Jezus Christus en verder is er ook het begrip van een 'reis' die de steeds evoluerende relatie met God omschrijft. Tijdens deze tocht bewandelen de christenen de weg van de duisternis naar het reddende licht van Christus. Overdag dwarrelt het licht binnen via mozaïeken en spleten, 's nachts zijn de met glas beschermde Spaans albasten ramen verlicht. Het in de massa gepigmenteerde beton van de muren heeft de kleur van de adobe afscheidingen van de Californische missieposten en zou 500 jaar deze kleur moeten houden.





De kathedraal rust op 198 dempers zodat het volume bij een aardbeving van 8 op de schaal van Richter zal lijken te zweven. Het ontwerp is geometrisch zo complex dat geen van de betonelementen een grotere tolerantie dan 1,5 mm bezit. In de naaf van de kerk hindert geen enkele kolom het zicht op de ruimte dankzij de negen stalen vakwerken en de wederzijdse kapelconstructies die het cederhouten plafond ondersteunen.

Eerder dan centraal in de kathedraal binnen te vallen, is het de bedoeling de wandelgang langs de omtrek van het gebouw te betreden. Deze circulatie dwingt de bezoeker de hoogte in, langs verscheidene gewijde kapellen, als een reis naar de hemel. Anders dan deze kapellen te koppelen aan de hoofdruimte van de kathedraal, biedt deze conceptuele ingreep een meer meditatieve omgeving voor gebed. De naaf van de kerk biedt 3.000 zitplaatsen, waarvan 1.900 vaste. 60.000 Spaanse kalkstenen tegels bekleden de vloer in een cirkelvormig patroon dat zich uitspreidt vanaf het altaar. Elke steen is een persoonlijke (financiële gift) van individuen en families ter ere van hun geliefden.

ARCHITECT II Frank O. Gehry

OPLEVERING II 2004

ADRES, WIJK II 111 South Grand Avenue

Na een 15 jaar durende realisatie, voegde het Music Center in oktober 2004 aan haar 'campus' een spectaculair gebouw van Frank Gehry toe, dat in korte tijd een landmark voor downtown LA is geworden. Walt Disney, groot liefhebber van symfonische muziek, maakte de bouw op Bunker Hill mogelijk door een schenking van 50 miljoen dollar van zijn weduwe in 1987. Het hele proces duurde meer dan vijftien jaar en doorliep vele ontwerpen van Gehry. Met dit gebouw wil de architect het centrumloze LA een 'hart' geven. Decennialang is Los Angeles immers een stad geweest die er prat op ging dat ze geen centrum had, of eigenlijk dat ze een hele hoop centra had, vloeiend aan elkaar verbonden door een web van snelwegen. In het oorspronkelijke centrum kwamen Angelino's niet meer.

In 1997 kwam ook het Guggenheim Museum in Bilbao gereed en dat ontwerp van Frank Gehry oogstte internationale waardering. De sombere Noord-Spaanse industriestad veranderde met één gebouw haar complete imago en dat wilde Los Angeles, de stad die eind negentiende eeuw al met landelijke imagocampagnes nieuwe bewoners en toeristen naar zich probeerde te trekken, ook. Gehry paste zijn eerdere ontwerp aan dat financieel slop was geraakt: de kalkstenen uitstraling werd vervangen door grijs titanium. De verwantschap tussen beide gebouwen springt sindsdien in het oog. In Los Angeles zal Gehry's ingreep nooit zo veel effect hebben als in Bilbao, al was het maar omdat er nu al jaarlijks 5,2 miljoen bezoekers naar Downtown LA komen.

Gehry heeft het gebouw bewust niet letterlijk in de schijnwerper gezet, zodat de matte metalen wanden de verlichting van de omringende wolkenkrabbers weerkaatsen, net zoals de koplampen van de passerende auto's en het afwisselende rood en groen van de verkeerslichten. De constructie wordt door bewoners omschreven als een "exploderende roos", een complex gegeven dat eigenlijk enkel een tot de fantasie sprekende vormenwaterval is rondom een rechthoekige standaard doos, de concertzaal.





De grootte van de concertzaal was een kritiek gegeven in de akoestiek van het auditorium. Het is veel gemakkelijker om een goede geluidskwaliteit te bereiken in een kleine hal. Maar de kosten van live-optredens zijn in de loop van tijd zo de pan uitgerezen dat het aantal zetels per voorstelling moet worden opgedreven. Uiteindelijk is het aantal zitplaatsen voor de Walt Disney Concert Hall 'beperkt' kunnen blijven tot 2.265. Het is niet alleen het discrete toezicht van politie en bewakingsdiensten waardoor het park zo oogverblindend netjes blijft, Gehry gebruikte ook architectonische middelen om zijn schepping te beschermen. De bezoeker moet een monumentale trap beklimmen om in het park te komen en de 41 treden geven hem niet het gevoel dat hij een openbaar park betreedt, maar dat hij op bezoek komt bij Frank Gehry zelf.

ARCHITECT || Coop Himmelb(l)au

OPLEVERING || 2008

ADRES, WIJK || 450 North Grand Avenue

High School #9 bevindt zich in de onmiddellijke omgeving van de culturele as van downtown LA met de Disney Concert Hall, het MoCA en de kathedraal Our Lady of the Angels. Het concept van Coop Himmelb(l)au is om architecturale bakens in te zetten als communicatiesymbolen om het engagement voor kunst door de gemeenschap van Los Angeles te etaleren.

In totaal zijn op de campus zeven gebouwen te onderscheiden: vier afzonderlijke groepen klaslokalen voor vier academies (muziek, dans, theater en visuele kunsten), een theater, een bibliotheek en een cafetaria.

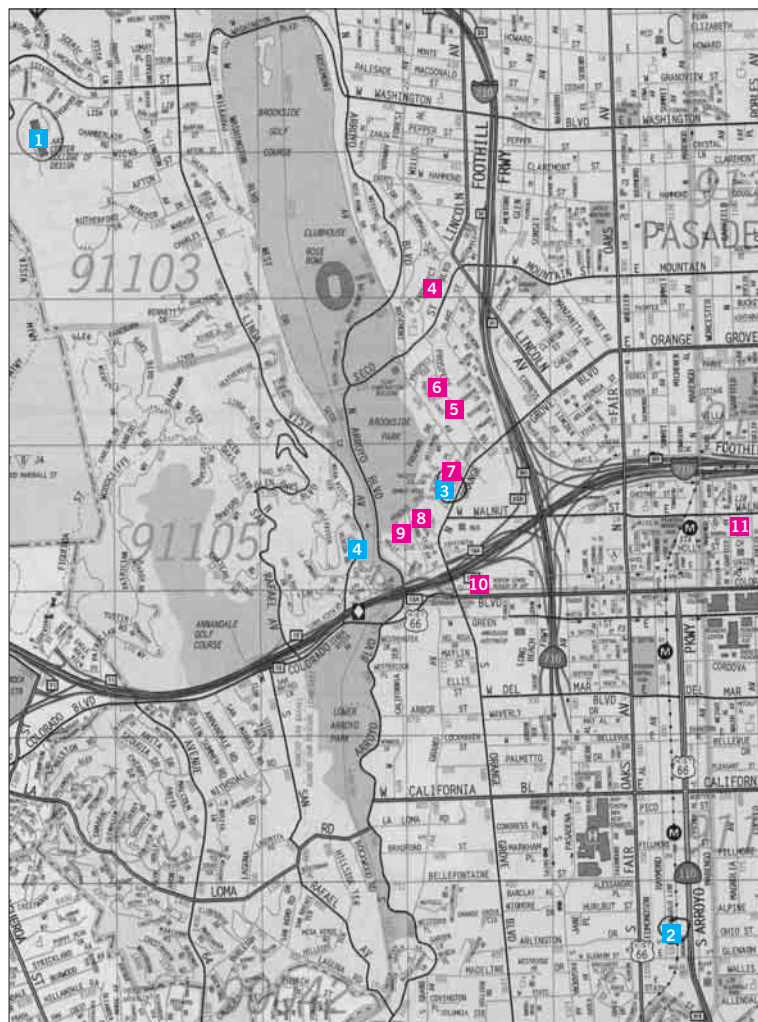
Centraal in het ontwerp voor 1.800 studenten staat het publiek toegankelijke theater voor 1.000 personen. Bovenop het theater staat een toren met spiraalvormige helling in de vorm van het cijfer negen. Deze huist een flexibele ruimte voor evenementen, conferenties en tentoonstellingen met zicht over de stad. De lobby van het theater is uitgedacht als een kristalachtige vorm van glas en metaal, wat meteen de openheid van de school naar het publiek belichaamt en een tegelijk dient als een tentoonstellingsruimte die naar de ateliers van de visuele kunsten leidt. Een tweede ingang voor het dagdagelijkse gebruik door de studenten kreeg een groots trappenhuis toebedeeld.

Binnenin de schoolgebouwen schakelen individuele gebouwen zich naast gedeelde ruimtes zoals wetenschappelijke laboratoria, sociale ruimtes, bibliotheek, buitenzwembad, basketbal- en voetbalterrein. De bibliotheek profileert zich als een afgesneden, asymmetrische kegel met een oculus naar de hemel. Het café tegenover de bibliotheek wordt verlicht dankzij enorme daksculpturen.





- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



PASADENA

- | | | |
|---|---|----------------|
| 1 | Craig Ellwood Associates
Art Center College of Design, 1700 Lida Stree | zie pagina 172 |
| 2 | Daly Genik Architects
Art Center Wind Tunnel, 950 South Raymond Avenue | zie pagina 173 |
| 3 | Greene & Greene
Gamble House, 4 Westmoreland Place | zie pagina 175 |
| 4 | Craig Ellwood
Kubly House, 215 La Vereda Road | zie pagina 180 |

TER INFORMATIE

- | | |
|----|--|
| 5 | Greene & Greene
aanleg Prospect Boulevard |
| 6 | Frank Lloyd Wright
Millard House (La Miniatura), 645 Prospect Crescent |
| 7 | Greene & Greene
Cole House, 2 Westmoreland Place |
| 8 | Greene & Greene
Charles Greene House, 368 Arroyo Terrace |
| 9 | Greene & Greene
Duncan-Irwin House, 240 N. Grand Avenue |
| 10 | Frank O. Gehry Associates
Norton Simon Museum, 411 W Colorado Boulevard |
| 11 | Robert A. Stern
Politiediensten, 1207 N. Garfield Avenue |

ARCHITECT || Craig Ellwood Associates
OPLEVERING || 1974
ADRES, WIJK || 1700 Lida Street, Pasadena

Het Art Center werd opgericht in 1930 in downtown Los Angeles als de 'Art Center School'. Gedurende en na de tweede wereldoorlog werkte de school samen met het California Institute of Technology. Door de naoorlogse studenten'boom' in 1947, moest de school uitbreiden naar de voormalige Cumnock School for Girls in de Hancock Park buurt. In 1976 verhuisde de in 1965 van naam gewijzigde Art Center College of Design naar de Hillside Campus in Pasadena, een gebouw van de hand van Craig Ellwood. Deze Miesachtige brugconstructie overspant een ravijn en spoorweg in de Linda Vista heuvels boven Pasadena en belichaamt de Modernistische versie van een ivoren toren. Ellwoods Hillside Campus bleef ondanks de universele en open ruimtes geblokkeerd in de perfectie en detaillering van de staal-en-glasconstructie. Tussen 1989 en 1991 werd het volume uitgebreid met een zuidelijke vleugel, ontworpen door de voormalige vennoot van Ellwood, James Tyler. Het zenitaal verlichte Alyce de Roulet Williamson Gallery, een ontwerp van Frederick Fisher uit 1992, is samen met de tentoonstellingsruimte Sinclair Pavilion uit 2000 van Hodgetts + Fung de laatste uitbreiding vooraleer de school een tweede campus opricht in downtown Pasadena van de hand van Daly Genik Architects.

www.artcenter.edu



ARCHITECT II Daly Genik Architects

OPLEVERING II 2005

ADRES, WIJK II 950 S. Raymond Avenue, Pasadena

Internationaal erkend als een van de beste designopleidingen in het land, zat de oorspronkelijke Hillside Campus van de hand van Craig Ellwood als een ivoren toren verscholen in de Linda Vista heuvels van Pasadena gedurende dertig jaar. De school-directeur van het Art Center - Richard Koshalek, de voormalige directeur van het Los Angeles Museum of Contemporary Art - die ambieert een 21ste eeuwse Bauhaus te leiden, liet de nieuwe South Campus verrijzen in 'downtown' Pasadena. Zo daalde volgens architectuurcritici de school af van de Acropolis naar een grijze, industriële buurt of positief omschreven: wordt kunst opnieuw temidden van de gemeenschap gebracht.

Het prestigieuze programma omvat digitaal ontwerpen en modelbouw, automobiël-design, fotografie, film, schilderkunst, tekenen, houtbewerking, druk- en zetwerk. Alle nodige galerijen, grote en kleine ateliers en multifunctionele podium/tentoonstellingsruimtes zijn ondergebracht in een voormalige windtunnel om de aerodynamica van vliegtuigen te testen en in de bijhorende vleugels. Het betonnen artefact uit de tweede wereldoorlog had weinig gevelopeningen en immense, donkere ruimtes. De ingreep van Daly Genik zorgt niet alleen voor voldoende lichtinval voor klaslokalen en ateliers, maar maakt het programma ook openbaar. Drie grote, strategisch bepaalde dakopeningen vormen de basis van de sculpturale daklichten ontworpen door Daly





Genik in samenwerking met grafisch ontwerper Bruce Mau, Arup raadgevende ingenieurs stabiliteit en Foiltec raadgevende ingenieurs technieken. De constructie is een montage van translucente EFTE-films (Ethyleen Tetra Fluor Ethyleen) die over een skeletconstructie zijn getrokken. Drie bedrukte lagen Foiltec (een Teflon-gecoat polymeer) sluiten de kussens in de constructie. Via compressoren worden deze lagen al dan niet opgeblazen, volgens de hoeveelheid licht en warmte die in het gebouw mag binnentreden. De bedrukking van de buitenlaag is het negatief van de bedrukking aan de binnenkant zodat het licht volledig is geblokkeerd wanneer de twee lagen elkaar raken. Deze sculpturale elementen rusten op de daktuin die is bedekt met grassen van lokale origine, naar een ontwerp van Nancy Goslee Powers uit Santa Monica. De trappen naar de dakverdieping wikkelen zich in een immense, nu ongebruikte liftschaft die oorspronkelijk was gedimensioneerd voor vliegtuigonderdelen. De kolommen van dit trappenhuis lijken als Mikado te zijn geplaatst en zijn daarmee de enige uitspatting in een verder uitermate streng gebouw.

Daly Genik zette het oorspronkelijke gebouw in als een losse matrix waarbij makkelijk veranderbare en aanpasbare programma's kunnen worden genesteld, terwijl de vrije ruimte ambigu en flexibel blijft voor andere gebruikers.

Het imago van het Art Center is daarmee verschoven van een gepolijste doos op een heuvel naar het onafgewerkte karakter van een betonnen pantser dat openstaat voor voortdurende verandering en reïnterpretatie. Het voormalige monofunctionele volume is op een geslaagde manier omgevormd tot een multifunctionele publieke structuur. Dankzij het informele karakter, biedt het bouwwerk de studenten een kader voor hun eigen creativiteit. Ondanks de elegante belijning en het dynamische ontwerp, klagen studenten en de faculteit over het dagelijkse gebruik van het gebouw, met name over het gebrek aan geschikte akoestiek.

ARCHITECT II Greene & Greene

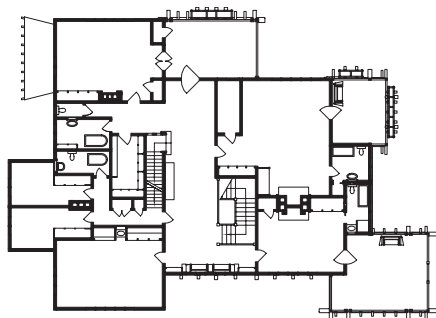
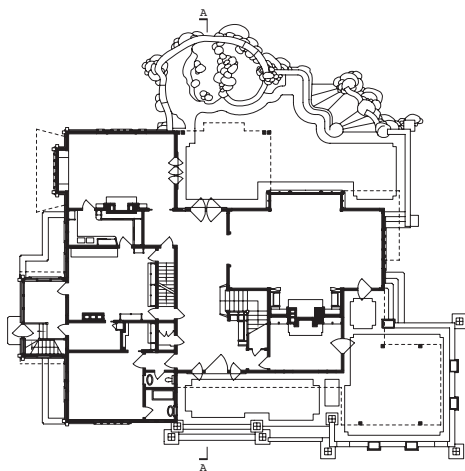
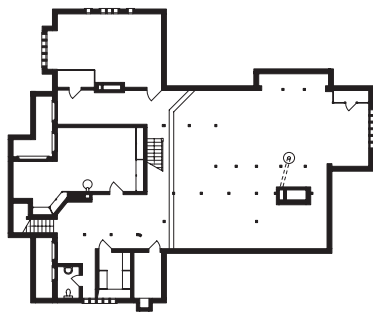
OPLEVERING II 1907-08

ADRES, WIJK II 4 Westmoreland Place, Pasadena

Vooraleer ze het diploma behaalden van architect, studeerden Charles en Henry Greene hout- en metaalbewerking aan de Washington University. De broers waren dus niet alleen ontwerpers, maar ook vakmensen en naarmate de Arts & Crafts beweging aan belang toenam in de VS in de vroege 20ste eeuw, gingen zij er volledig in op. Het werk van Ruskin en Morris was hen niet onbekend, maar hun kennis zat zowel in het hoofd als in de handen. Het werk van de broers Greene & Greene toont een radicale breuk met de academische tradities van hun tijd door natuur als hun leidraad te gebruiken, eerder dan het dictaat van populaire geschiedkundige stijlen.

De Greenes zijn nooit naar Japan afgereisd, maar hebben waarschijnlijk de Ho-o-den tempel tentoonstelling op de *Chicago World Expo* bezocht waarvan wordt gezegd dat deze ook Frank Lloyd Wright heeft beïnvloed. In het Gamble House - gebouwd voor David (en Mary) Gamble van Procter and Gamble - is de Japanse kolom- en balkconstructie slim gecombineerd met het eenvoudiger en lichter 'balloon-frame' uit de VS.







Dit meesterwerk van Greene & Greene staat op een rustieke plint van breuksteen, maar is verder geheel uit hout opgetrokken. De buitenmuren zijn met shingels bekleed (en daarom niet anders dan voor de meest bescheiden schuur), maar aan deze kern zijn drie slaapveranda's gehecht, een levenswijze die later opnieuw de kop zal opsteken bij projecten van Schindler en Neutra. Deze zachte grens tussen in- en exterieur maakt het huis geknipt voor het klimaat van Los Angeles. Ook de zorgvuldige inplanting en doorstroomventilatie vangen de koele bries van de nabijgelegen Arroyo Seco Canyon en brede dakranden beschermen het huis van de warme Californische zon. Het bouwterrein biedt een fantastisch zicht op de San Gabriel bergen en bezat reeds voor de bouw van het Gamble House twee volgroeide eucalyptusbomen.

De invloed van Wright is zichtbaar in de manier waarop de belangrijkste vertrekken rond de open haard zijn gerangschikt, maar de indeling is hier losser en vrijer. Het open houtskelet doet denken aan de *stick style* van de oostkust, maar zelfs daar werd het wijdverbreide ideaalbeeld van wonen in de natuur nooit zo dicht benaderd als hier. Aan de toepassing van hout is te zien dat de broers Charles Sumner en Henry Mather Greene goed op de hoogte waren van de Zwitserse en bovenal Japanse werkwijze, en net als in Japan kon het gebouw bewegen, wat gezien de aardbevingen die door de beruchte San-Andreasberuk worden veroorzaakt geen overbodige maatregel is. De houtverbindingen en metalen banden - die de delen als een tang bij elkaar houden, maar indien nodig heen en weer kunnen laten schuiven - zijn prachtig afgewerkt en versierd, en alle bouwkundige elementen lopen taps toe en zijn afgerond.

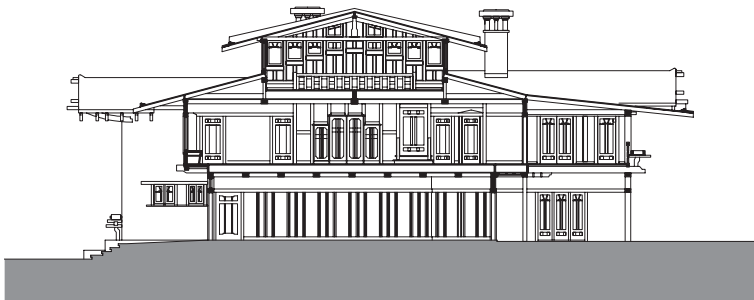


De binnenkant in teak, esdoorn, ceder, mahonie en eik is al net zo fraai afgewerkt als de buitenkant. Het meubilair, de ingebouwde kasten, de houtsnedes, de tapijten, de verlichting, het Tiffanyglas, de accessoires en omgevingsaanleg zijn alle ontworpen door de architecten. Geen detail is over het hoofd gezien. Elke wig, elke luchtmond, elke schakelaar maakt deel uit van het complete ontwerp. De deur is versierd met een afbeelding van een Amerikaanse eik in gebrandschilderd glas, de woonkamer is geheel uitgevoerd in teak en toont de ware schoonheid van de constructie. In de buitenmuren zijn nissen aangebracht, die worden bekroond door kraagstukken, korbelen en open spanten. Alles, tot en met de zichtbare leidingen en lampen, is gedetailleerd afgewerkt. Over de glazen deuren van de boekenkasten drijven wolken en langs de tegels van de haard klimmen wijnranken omhoog, waardoor alle mogelijke twijfel aan een Japanse kopij wordt weggenomen.

Het meest inventieve en gedenkwaardige deel van het huis is ongetwijfeld de grote trap, een wonder van in elkaar grijpende stukken Birmaans teak dat bijna als een levend wezen naar boven lijkt te kruipen. De onderste treden tonen de zwaluwstaarten die als vingers in elkaar zijn verstrengeld en verder naar boven zoekt de leuning met een krachtige, dierlijk gracieus zigzaggend haar weg. De drie delen van de leuning zijn uit één stuk hout gesneden, waardoor er een ongewone combinatie van constructie en beeldhouwwerk is ontstaan die als een van de mooiste resultaten van de Arts-and-Craftsbeweging kan worden beschouwd.

Op de eerste verdieping bevinden zich slaapkamers die een bijzondere ruimtelijkheid verkrijgen door de naastliggende slaaperanda's. Op de bovenste verdieping is een grote zolderkamer gesitueerd met rondom vensters zoals een windtoren die de ventilatie in de woning verzorgt. Maar het is ook een mooie uitkijkpost voor de Arroyo Seco vallei en de San Gabriel bergen.

Na het overlijden van David en Mary, liep hun oudste zoon Cecil met de idee het landhuis te verkopen. Toen één van de potentiële kopers liet uitschijnen dat zij bij een



eventuele aankoop het interieur wat zou opfrissen door het hout te voorzien van een licht verflaagje omdat het huis zo donker was, beseftte Cecil dat hij de juiste beslissing moest nemen en het huis behouden in de oorspronkelijke staat. In 1966 kwam het in handen van de University of Southern California, die dit staaltje architectuur tot op de dag van vandaag beheert. In 2004 is een grootscheepse renovatie voltooid waarbij bijna een eeuw verval is weggewerkt. De buurt rond het Gamble House herbergt minstens een tiental andere projecten van de broers, waaronder Charles Greene's eigen woning, maar het Gamble House is het weelderigste voorbeeld van de Californische vastberadenheid om bungalows en meubels te ontwerpen die pasten bij het nieuwe leven.

De filmfanatici herkennen dit huis misschien als dit van Doctor Emmett Brown in de film *Back to the Future*.

www.gamblehouse.org



ARCHITECT || Craig Ellwood

OPLEVERING || 1965

ADRES, WIJK || 215 La Vereda Road, Pasadena

De fantastisch vormgegeven modernistische woning voor de voormalige directeur van het Art Center College, Don Kubly, is toentertijd opgetrokken voor slechts \$37.500. Craig Ellwood maakte deze lage bouwkost mogelijk door gelijktijdig met het Kubly House een eveneens in grenen uitgedachte woning – het Moore House - in Los Feliz, Los Angeles, op te trekken.

Aan de hand van ingrijpende grondwerken is de locatie, voordien een terrein met “reflecting pools” en een eucalyptusgroeve behorende tot een nabijgelegen historisch herenhuis, getransformeerd tot twee platformen voor carport en woning. Het zwembad is een centraal element in het bovenste platform, waardoor de woning als een frontaal gordijn figureert dat tegelijk de beloftevolle tuin aankondigt en verhuult. Het huis was dus niet uitgedacht als eindpunt van een opeenvolging van sferen, maar als een drempel.

In de sfeer van Mies van der Rohe is de woning rechthoekig, transparant, modulair en uiterst eenvoudig van plattegrond. De vier slaapkamers en twee badkamers bevinden zich aan de twee uiteinden van de balkvorm, afsluitbaar aan de hand van schuifdeuren en grotendeels verborgen achter kastenwanden met opmerkelijke, door Ellwood ontworpen ‘onzichtbare’ handgrepen.

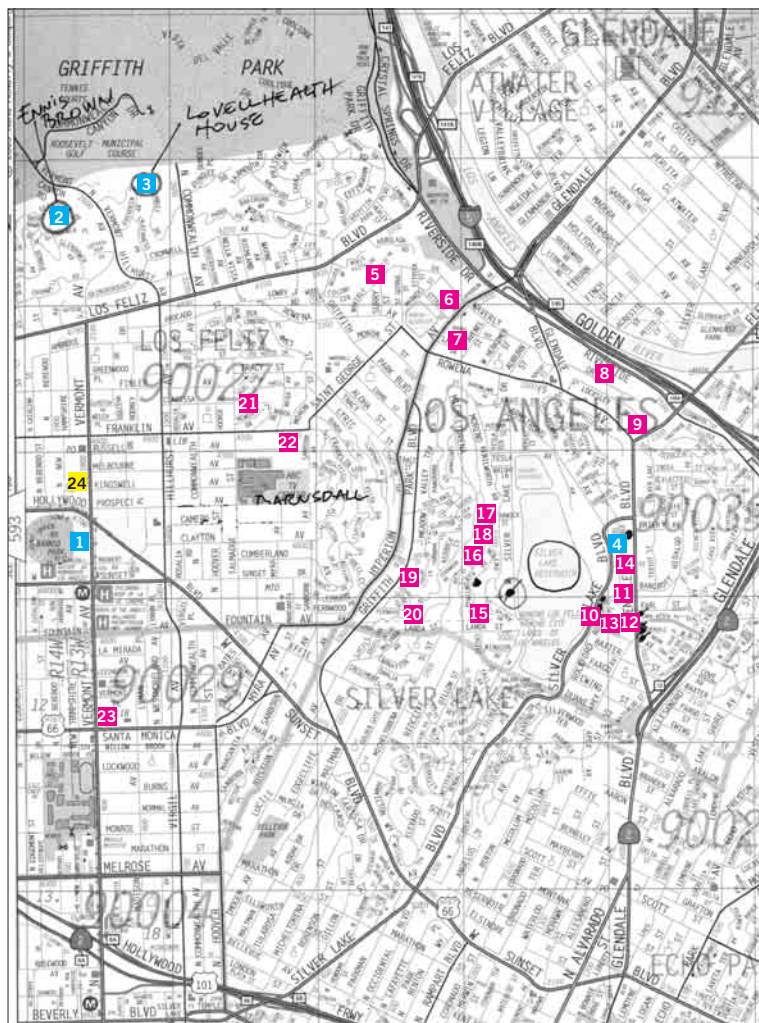




Craig Ellwood - een artiestennaam voor John Burke - ontwierp de woning eerst als een stalen constructie, maar omdat de bouwkosten hiervan de pan uitrezen, gooide hij het gewillig over de boeg van hout. In dit aangepaste ontwerp zijn de kolommen naar buiten gebracht, waarbij opnieuw de constructieve expressie van de hiërarchische frontlijn is benadrukt. Deze structurele uitdrukking komt eveneens tot uiting door de kolommen het huis te laten optillen van het terrein en door bijzondere T-verbindingen te integreren. De metalen platen die de verbinding tussen balken en kolommen verzekeren, zijn de enige waar te nemen details in een uiterst minimaal vormgegeven bouwwerk. De chirurgische aanwezigheid van de platen verandert de rustieke ruwheid van de grenen kolommen. Zoals in vele projecten van Ellwood bepaalde het visuele aspect uiteindelijk de technische oplossingen.

Wat Mies van der Rohe had bereikt binnen een puur esthetisch functionalisme met het Farnsworth House (Piano, Illinois, 1950), heeft Ellwood aangepast als een toegankelijke, alledaagse en bijna volkse architectuur. Toegegeven, landschap en architectuur vloeien het meest in elkaar in Ellwoods laatste project, het Art Center College of Design in Pasadena, California (1977) - niet zonder impuls van directeur Don Kubly gerealiseerd -, het thema herhaalde zich echter maar al te vaak in vroegere realisaties. De relatie tot en bovenal de geur van de eucalyptusbomen zal menig bezoeker bijblijven.

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



SILVER LAKE

- 1 Frank Lloyd Wright
Barnsdall Hollyhock House, Barnsdall Park, 4800 Hollywood Boulevard zie pagina 184
- 2 Frank Lloyd Wright
Ennis Brown House, 2655 Glendower Avenue zie pagina 187
- 3 Richard Neutra
Lovell Health House, 4616 Dundee Drive zie pagina 190
- 4 Richard & Dion Neutra
Vanderleeuw Research House II, 2300 Silver Lake Boulevard zie pagina 192

TER INFORMATIE

- 5 Bernard Meybeck, Anthony House (1928), 3431-3441 Waverly Drive
- 6 John Sofio, Waverly House (2002), 3118 Waverly Drive
- 7 Gregory Ain, Avenel Housing (1948), 2839 Avenel Street
- 8 Rudolf Schindler, McAlmon Residence (1936), 2717-2721 Waverly Drive
- 9 Louis Armet & Eldon Davis, Conrad's Drive-In (1958), 2300 Fletcher Drive
- 10 Richard Neutra, Yew House (1957), Kambara House (1960), Inadomi House (1960), Sokol House (1948)
en Treweek House (1948), resp. #2226, #2232, #2238, #2242 en #2250 E Silver Lake Boulevard
- 11 Richard Neutra, Reunion House (1949), 2440 Earl Street
- 12 Dion Neutra, Tree Top Condominiums (1980), 2434 & 2436 Earl Street
- 13 Richard Neutra, Flavin House (1958), Ohara House (1961) en Akai House (1961), resp. #2218, #2210 en
#2200 Neutra Place
- 14 Richard Neutra, Neutra Office Building (1951), 2379 Glendale Boulevard
- 15 Rudolf Schindler, Droste House (1940) en Walker House (1936), resp. #2025 en #2100 Kenilworth Ave.
- 16 Rudolf Schindler, Wilson House (1939), 2090 Redcliff Street
- 17 Rudolf Schindler, Oliver House (1933), 2236 Micheltorena Street
- 18 John Lautner, Silvertop House (1957) en Lautner House (1940), resp. # 2138 en #2007 Micheltorena St.
- 19 Rudolf Schindler, Bubeshko Apartment Building (1938 en 1941), 2036-2046 Griffith Park Boulevard
- 20 Michael Rotondi (ex-Morphosis), CDLT 1, 2 House (1987-1992), 1955 Cedar Lodge Terrace
- 21 Rudolf Schindler, Elliot House (1930), 4237 Newdale Drive
- 22 John Lautner, Midtown School (1960), 4155 Russell Avenue
- 23 Mehrdad Yazdani/Ellebe Becket met Robert Millar, Vermont/Santa Monica Station (1999), Vermont Ave.

RESTAURANT

zie pagina 312

- 24 Dresden restaurant. 1760 N. Vermont Avenue

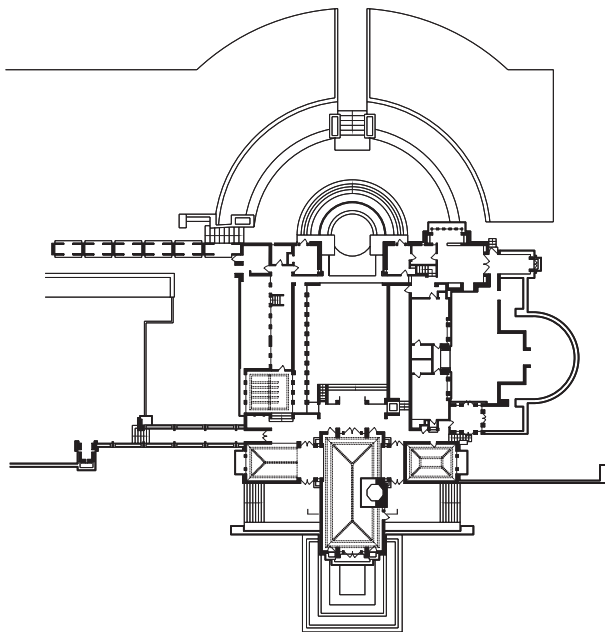
ARCHITECT || Frank Lloyd Wright**OPLEVERING** || 1917-1921**ADRES, WIJK** || 4800 Hollywood Boulevard

De Californische huizen (1917-1923) van Frank Lloyd Wright zijn ontstaan in een zeer onstabiele en moeilijke periode van zijn leven. Hij leefde ongelukkig met de zeer labiele Miriam Noel, was verzwakt en ziek van de vele reizen naar Tokio waar hij het Imperial Hotel bouwde, Taliesin - zijn huis in Wisconsin - was in 1914 met een groot deel van zijn archief en bezittingen vernield door brandstichting en zijn tweede echtgenote mevrouw Cheney en haar kinderen zijn er vermoord. Hij voelt zich bedreigd en Aline Barnsdalls Hollyhock huis drukt dat uit. Hoewel Wright altijd had gesteld dat een huis nooit op de heuvel mocht staan, torent Olive Hill boven de omgeving uit met een prachtig uitzicht in alle richtingen.

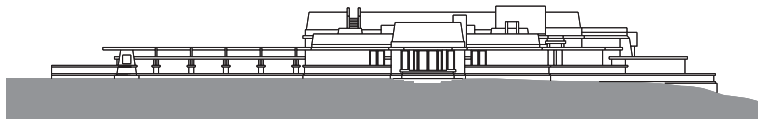
In 1922 was het Imperial Hotel klaar. Wright kwam terug uit Japan en vestigde zich in Los Angeles om zijn eerste opdracht daar, het project voor Aline Barnsdall - de erfgename van een oliemagnaat, een theaterproducente en een ongehuwde moeder - voort te zetten. Ze had in de stad een 14,5 ha groot perceel met de naam 'Olive Hill' gekocht. Haar liefde ging uit naar het toneel en ze maakte plannen voor een theater met 1.250 zitplaatsen, een bioscoop, woningen voor kunstenaars en beheerders en een paar winkels.

Bovenop de heuvel moest haar eigen villa, 'Hollyhock House' - genoemd naar een abstractie van de bloem - komen te staan. Weliswaar werd geen van haar theaterplannen uitgevoerd, maar naast haar eigen woonhuis werden wel drie andere volumes gebouwd: een koelhuis boven een waterbron, Residence A en Residence B. Het ontwerp voor haar eigen woonhuis - door Wright zelf als "California Romantic" bestempeld, een mengeling tussen de Prairie stijl en zijn latere blokontwerpen - hield rekening met het Californische klimaat: de muren die aan de zon zijn blootgesteld, hebben slechts kleine openingen, terwijl royale glazen deuren uitgeven op een groene binnenplaats.

De voorkant van de woning is de symmetrische westelijke vleugel gericht naar de oceaan, met leefruimtes in de kern. Het is dit dominante volume, bijna een afzonderlijk gebouw, dat de nieuwe stijl aankondigt en de architectuurtaal van de rest van het huis dicteert. De gevels zijn verdeeld in twee horizontale zones die de muur en het dak markeren, maar opmerkelijk genoeg beide nagenoeg even hoog zijn. Zij zijn gescheiden door een kroonlijst van gestyleerde stokrozen of 'hollyhocks'. In contrast tot de lage, licht hellende en uitkragende daken van de Prairie Houses is het dak hier plat en verscholen door een hoge borstwering. In werkelijkheid is deze borstwering uitgevoerd



in een houten skelet en bepleisterd, maar het lijkt massieve natuursteen te zijn die het gebouw een monumentaal aspect geeft. Oude Mayatempels worden geciteerd als inspiratiebron voor de vorm, maar Wright heeft deze invloed nooit bevestigd of erkend.



Het terrein is niet gelegen in een bijzonder aantrekkelijke buurt. Maar ondanks de ongelukkige omstandigheden van de woning, blijft het een adembenemend voorbeeld van Wrights talent om een huis tot een terrein te relateren met een continuum van private en publieke ruimtes. Tijdens zijn afwezigheid door de bouwwerkzaamheden in Tokio, liet Wright een groot deel van de supervisie van de bouw over aan zijn zoon, landschapsarchitect Lloyd Wright, en aan Rudolf Schindler. Barnsdall verbleef in het huis tot 1927, waarna ze het domein aan de stad doneerde om er een publiek park van te maken. Het Hollyhockdomein werd gedurende jaren aan talrijke kunstorganisaties verpacht waardoor een serie aanpassingswerken nodig waren die culmineerden in een grootschalige restauratie die startte in 1998, aangezwengeld door de metro-aanleg naast het park. Vandaag is het Hollyhock House onderdeel van het Barnsdall Art Park met een galerij voor plaatselijke kunst, een theater en kinderactiviteiten. Hollyhock is door het American Institute of Architects erkend als een van de zeventien gebouwen van Wright die representatief zijn voor zijn bijdrage aan de Amerikaanse cultuur.



ARCHITECT II Frank Lloyd Wright

OPLEVERING II 1923-1924

ADRES, WIJK II 2655 Glendower Avenue

Een essentieel deel van het huis voor Mabel en Charles Ennis (later omgedoopt tot Ennis-Brown House om de zevende eigenaar - Augustus Oliver Brown - te eren omdat hij de woning heeft gedoneerd voor publiek gebruik) wordt gevormd door de machtige muren van betonblokken, die het gebouw stutten op de steile berghelling. De woning staat op de *National Register of Historic Places*, is een *Los Angeles Culural Heritage Monument* en is een *California State Landmark*.

Gesitueerd op een richel van de Santa Monica Mountains met een zicht op Los Angeles, is dit project Frank Lloyd Wrights laatste en grootste betonblok-huis dat figureerde in talloze films zoals *Blade Runner*, *Black Rain* en *the House on Haunted Hill*. Het verblijf is een van Wrights meest ongewone creaties. Het combineert elementen van zijn vroegere werk met een nieuw vocabularium dat specifiek is ontwikkeld voor de zonovergoten topografie van Zuid-Californië. Er zich van bewust dat zijn client zijn affiniteit voor Mayakunst en -architectuur deelde, haalde hij zijn inspiratie uit de overdadig gedecoreerde en georganiseerde gebouwen van deze cultuur.



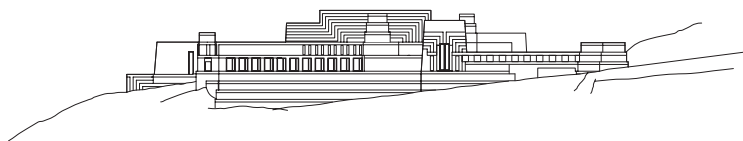
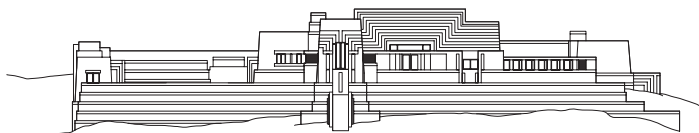
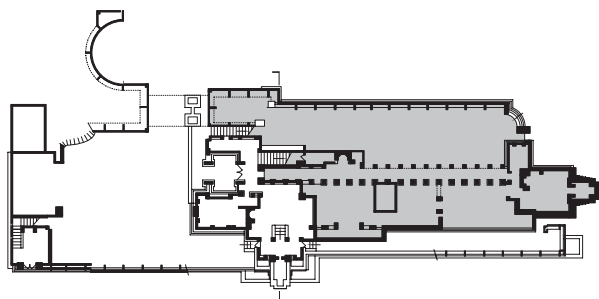
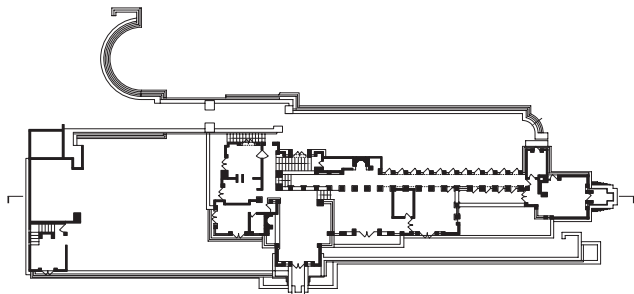


Het Ennis-Brown House bevond zich in een onvoorstelbaar vervallen staat als gevolg van de 1994 Northridge aardbeving en de regenbuien van de winter van 2004. Intussen heeft het huis een nieuw bestuur. Met de hulp van de *National Trust for Historic Preservation*, de *LA Conservancy* en de *Frank Lloyd Wright Building Conservancy* zijn er uitgebreide plannen gemaakt om het huis opnieuw danig op te knappen.

Wrights visie op deze nieuwe, massieve architectuur in zigguratvorm is dat de betonblokken in grote oplage konden worden geproduceerd en daardoor gestandaardiseerd en dus minder duur werden dan doorsnee baksteenbouw. In het Millardhuis, het eerste in de serie, plaatste hij de betonblokken nog in de mortel, maar naarmate de technologie evolueerde, dacht hij een systeem uit waarbij stalen wapeningen de blokken samenhiield als een soort geweven textiel. In theorie vereiste het systeem geen mortel en kon het worden gebruikt om balken, muren en kolommen op te bouwen. Het hele volume is samengesteld uit 40 cm brede vierkante betonblokken, zowel vlak als gedecoreerd met een asymmetrisch reliëfpatroon van in elkaar hakende vierkanten.

Andere huizen van betonblokken die Frank Lloyd Wright in dezelfde streek en in dezelfde tijd bouwde, zijn wat schaal betreft kenmerkender voor zijn woonhuisarchitectuur. Hij sprak over 'menselijke schaal', waarmee hij bedoelde dat hij de gebruikelijke onnodige hoogtes reduceerde tot een meer op de bewoners afgestemde maatvoering. Het huis voor Ennis breekt echter resoluut met dit principe: de plafonds liggen zeer hoog en dat verklaart ook de vele betonstenen boven de raamlijnen. Bovendien zijn Wrights andere blokhuizen veelal compacte structuren, terwijl het Ennis-Brown House een uitgestrekt plattegrond heeft, samengehouden door een omwalde loggia van 35 m lang die uitkijkt over de smalle tuin aan de noordflank. Het huis heeft twee slaapkamers en een gastenverblijf naast de eetkamer. De slaapkamers van de eerste eigenaars waren door een lange gang en een open terras van elkaar gescheiden. Eetkamer, keuken en gastenverblijf bevinden zich op een verhoogd niveau boven de woonkamer.

Binnen was er geen ontsnappen mogelijk aan de blokken die de muren, de kolommen en zelfs de plafonds vormen. Dit was een van de laatste woonhuizen van Frank Lloyd Wright waarbij hij met glas in lood werkte en, behalve het nabijgelegen huis voor Freeman, een van de eerste waarbij hij geribbeld glas toepaste. De monumentale massiviteit van het ontwerp wordt enigszins afgezwakt door het formaat van de gebruikte betonsteen en de afwisseling tussen gestructureerde en glatte blokken.



ARCHITECT II Richard Neutra

OPLEVERING II 1927-29

ADRES, WIJK II 4616 Dundee Drive, Hollywood

Gezond leven was een belangrijk thema in het Modernisme van de jaren twintig; de nieuwe witte architectuur was een ode aan de frisse lucht, zonneschijn en ruimte voor de vrijheid van het menselijke lichaam. Philip Lovell was de hogepriester van deze 'godsdienst'. Deze dokter uit New York verwierf zijn fortuin door de promotie van gymnastiek, vegetarisme en naaktstranden. Zijn vrouw Leah leidde een progressieve kinderopvang. Lovell schreef artikelen over gezondheid en schoonheid in de *Los Angeles Times* en voegde daar van tijd tot tijd tips voor gezonde gebouwen aan toe. Wanneer hij een nieuw huis voor zijn eigen gezin moest bouwen in de Hollywood Hills, werd het zonder twiifel een etalage voor zijn ideeën. Lovell had eerder Schindler de opdracht gegeven voor het Lovell Beach House (zie San Diego stadsdeel B), maar voor de nieuwe woning richtte hij zich naar een andere emigrant uit Oostenrijk, Richard Neutra.

Het resultaat is een huis dat de beste producten van de Europese avant-garde naar de kroon steekt. Waar abstracte vormen en open ruimtes van de villas van Le Corbusier bijvoorbeeld waren gemaakt uit 'vuile' materialen zoals in situ gestort beton en eenvoudige stapelingen, was het Health House opgebouwd uit preciese, fabrieksmatig vervaardigde stalen elementen. Het heeft een lichtgewicht constructie, met kolommen langs de omtrek met erg kleine hart-op-hart afstand, soms zelfs als 'dubbel' kader voor de standaard stalen ramen. Verdiepingsvloeren en dak worden gedragen door tralieggers. Gelijkaardige bouwelementen zijn pas gebruikt in het Eames House twintig jaar later. De muren zijn gemaakt uit op stalen wapeningen gespoten beton, een techniek waarmee ook Le Corbusier op dat moment experimenteerde.

De vorm van het huis was net zo vooruitstrevend als de gebruikte technologie. Wat nieuw was in 1928 was de 'subtractieve' geometrie. Vanuit het zuidwesten gezien definieert de eenvoudige rechthoek van het dak de omtrek van een drie verdiepingen tellende doos die in de heuvelflank is geduwd. Delen van de buitenmuren zijn echter terugliggend ten opzichte van deze omtrek, waardoor de vloeren of daken niet gesteund lijken. Constructief gezien is dit bereikt door de verdiepingen niet te laten uitkragen, maar om ze op te hangen aan uitkragende dakspanten. Op de onderste verdieping, waar een terras en een zwembad zijn gesitueerd, wordt de draagconstructie een delicate colonnade. Witte betonnen horizontale banden breken uit het doosvolume naar de heuvelflank en verbinden de woning met Leahs kinderopvang.



De hoofdingang is op de dakverdieping waar ook de slaapkamers zijn gelegen. Slapen in buitenlucht was een belangrijk thema in Lovells gezondheidsregime, dus had elke slaapkamer een naastliggende pergola met zicht over de stad in het zuiden en Griffiths park in het noorden. Vanaf de inkomhal leidt een ruim trappenhuis naar een lange, relatief smalle leefruimte. Eet- en leeszones flankeren de zitplaats die zich rond een rustieke open haard wikkelt. Dit toont Neutra's invloed van Frank Lloyd Wright, maar valt uit de toon in deze klinische omgeving.

Wanneer de woning was voltooid, publiceerde Lovell het in zijn krant waardoor het massaal werd bezocht. Velen keurden het vreemde karakter van het bouwwerk af, maar de plaatselijke architecten merkten het op en het Modernisme in California zette daardoor een enorme stap vooruit.

ARCHITECT II Richard & Dion Neutra

OPLEVERING II 1965-66

ADRES, WIJK II 2300 Silver Lake Boulevard, Hollywood

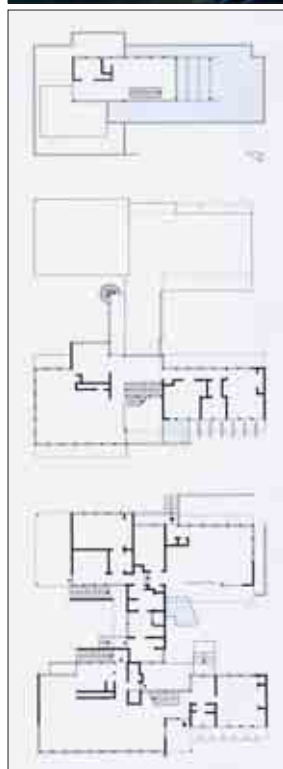
Het verlies van het eerste VDL-gebouw door brand ging gepaard met het verlies van een decennia-oud archief van tekeningen en cliënten. De teleurstelling van de Neutra's was groot, maar ze raapten de moed bij elkaar om het opnieuw te bouwen. De feniks, VDL II, is complexer dan zijn voorganger, meer gevarieerd in doorsnede en heeft minder 'zachte' materialen. Hoewel transparanter, is het toch introverter waarbij het zich meer richt naar de binnentuin dan naar de straatkant. Het speelt meer met ruimtelijke illusie en de toevoeging van balkonnen maakt dat het tweede ontwerp meer aanvoelt als een boomhut dan als een stadswoning.

Los Angeles was gegroeid en de bijhorende vervuiling van het "rollende verkeer" - zoals Neutra het noemde - lag aan de voordeur. Na de brand waren er geen buffers om het huis te beschermen van de felle westerse zon. Het reservoir werd verkleind zodat de uitstralende koeling zich dichterbij bevond en twee verdiepingen hoge, elektronisch gestuurde aluminium zonneschermen in de vorm van vliegtuigvleugels rijzen op uit een wateroppervlak aan de ingang. Het kantoor en de praktijk verhuisde naar het nabijgelegen Glendale kantoor. Dion ontwierp een gedeelte van het gebouw terwijl Neutra zelf door Europa reisde.

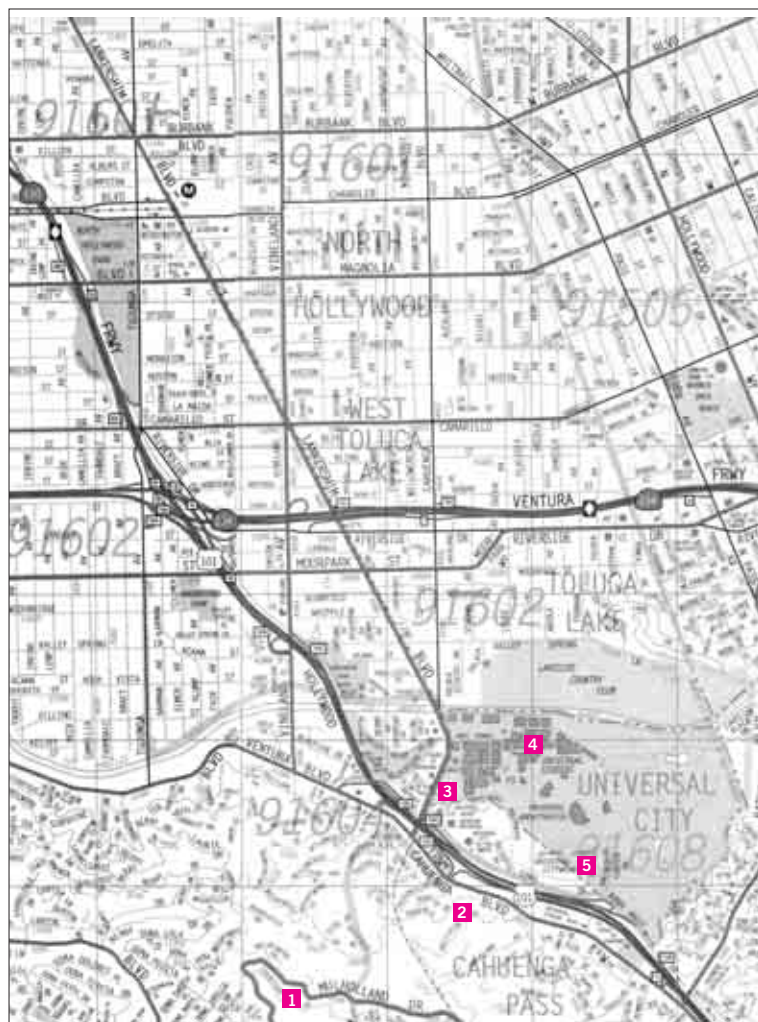
Opnieuw konden de Neutra's stricte bouwvereisten omzeilen, met het argument dat dankzij het resterende gastenverblijf en kern van VDL I, meer dan de helft van het huis de brand overleefde, waardoor ze de bestaande omtrek en het dakgebinte konden gebruiken.

Het nieuwe ontwerp omvat een wijsds kantoor, in het verlengde van het gastenverblijf en ervan afgescheiden door een carport. In het hoofdgebouw vervangt een glazen wand de massieve muren rond de oorspronkelijke traphal.

De aanwezigheid van water was een kostbare component. Op de tweede verdieping is een wateroppervlak toegevoegd aan de patio, een ondiep wateroppervlak rond het penthouse creëert een microklimaat en het water dient ook om de onderliggende ruimtes thermisch te isoleren. De zitplaatsen langs de omtrek van de woning zijn opzettelijk erg laag zodat wanneer bezoekers neerzitten en in de richting van het meer kijken, de twee wateroppervlakken samenvloeien.



- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant





SAN FERNANDO VALLEY

TER INFORMATIE

- 1 John Lautner
Malin Residence (Chemosphere), 7776 Torreyson Drive zie pagina 196
- 2 Rudolf Schindler
Kallis House (1946-1951), 3580 Multiview Drive
- 3 Siegel Diamond Architecture met Margaret Garcia
Universal Metro Station (2000), Lankershim Boulevard / Universal City Plaza
- 4 Rios Associates (masterplan: Rem Koolhaas)
Universal Studios
- 5 Jerde Partnership
Universal City Walk (1993-2000), 1000 Universal Center Drive

ARCHITECT II John Lautner

OPLEVERING II 1960

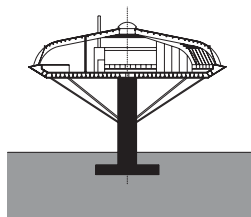
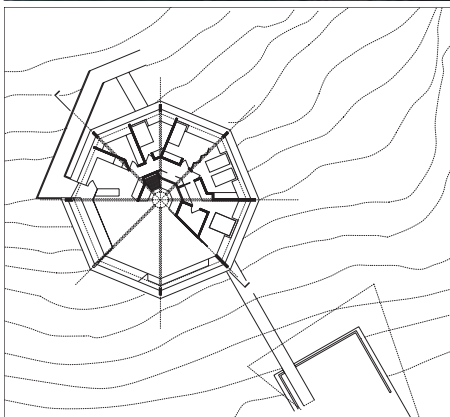
ADRES, WIJK II 7776 Torreyson Drive, San Fernando Valley

Om onduidelijke redenen is het Malin Residence bekend geworden onder de naam 'Chemosphere' - een wetenschappelijk passende naam voor een huis dat lijkt op een vliegende sausan. Toch is dit geen fantastisch of futuristisch ontwerp. De klant, een jonge vliegtuigingenieur, zou hebben begrepen dat het ontwerp meer behelst dan een praktische oplossing voor de uitdaging om te bouwen op een erg steile helling.

Reyner Banham analyseert in zijn boek *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies* de verschillende bouwtechnieken op de waardevolle, maar moeilijke terreinen in de heuvels ten noorden van de stad. Er zijn twee gebruikelijke methodes: het gelijkvloers kon worden uitgegraven en opgevuld voor een vlakke verdieping of het huis kon worden gedragen door een open stalen constructie.

Het ontwerp van Malin Residence verwerpt beide methodes en draagt de volledige woning op een enkele betonnen kolom. Deze heeft weliswaar een brede fundering, maar verder is de heuvelflank - het profiel, het grondwater en de vegetatie - onaangetast. De bouwkost was geraamd op de helft van de meer conventionele oplossingen.

Het huis zelf is octogonaal en bevat slechts één verdieping. De verdiepingvloer is als een paraplu ondersteund door schuin geplaatste stalen steunen. Opvallend is dat de betonnen kolom eindigt aan de verdiepingvloer en niet doorloopt tot het dak. In het midden van het dak, waar de kolom zou hebben gestaan, is een rond daklicht dat het hart van het relatief diepe plattegrond verlicht. De rest van de constructie bestaat uit staal en hout. Beton zou architecturaal gezien consistent zijn, maar zou te zwaar en gevaarlijk zijn in deze aardbevinggevoelige streek. De stalen paraplusteunen dragen de uiteinden van radiale vloerbalken. Het dak is ondersteund door gebogen portaalspanten van gelamineerd hout die uit de steunen oprijzen en eindigen in een ring rond het daklicht. Het hele interieur is daardoor een kolomvrije flexibele ruimte. De helft ervan is ingenomen door een open keuken, eet- en leefruimte, met een open haard-alkoof onder het daklicht. De andere helft is zoals taartstukken verdeeld in slaapkamers, maar met enkele geïmproviseerde plaatselijke aanpassingen om de proporties van de ruimtes te verbeteren. Daar waar de twee schelpen of 'borden' zich raken, is bijzonder opgelost. De ramen zitten geklemd tussen de portaalspanten om het effect van hoogtevrees te verminderen, maar in één sectie is het glazen paneel tot de vloer doorgetrokken om de onderliggende carport te controleren.



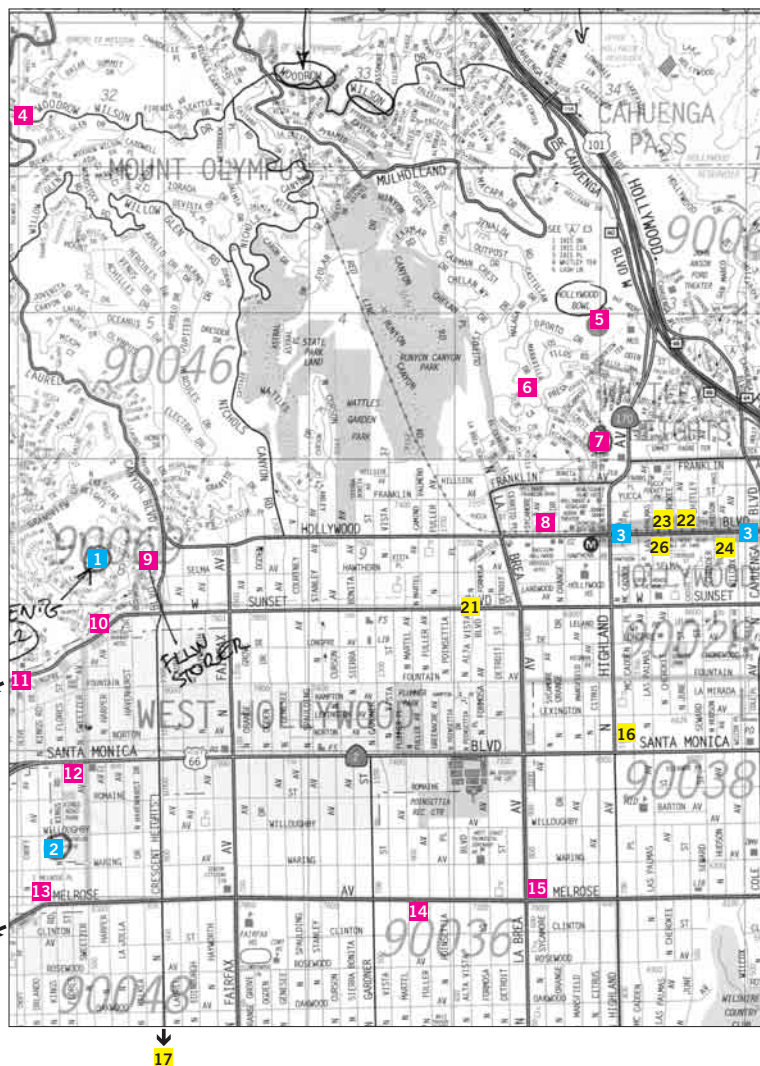
Rest nu nog de toegangskwestie. Van bovenuit overspant een brug van begane grond naar een ingang bij de keuken, waar een terugliggende buitenmuur een balkon vormt. Van onderuit klimmen bezoekers in een open lift(kar) die de heuvelflank langzaam opstijgt tot aan de brug.

John Lautner heeft het grootste deel van zijn leven doorgebracht in Los Angeles en heeft er meer dan honderd woningen ontworpen, maar toch lijkt hij weinig affectie te tonen voor de plaats. Hij liep stage bij Frank Lloyd Wright en zag zichzelf meer als een organisch architect, geen deelnemer van de oppervlakkige beeldcultuur.

HOLLYWOOD

--- STADSDEEL E ---

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



STADSDEEL E

198

LOS ANGELES

25

17

HOLLYWOOD

- 1 Pierre Koenig
Case Study House #22 (Stahl House), 1635 Woods Drive zie pagina 200
- 2 Rudolf Schindler
Schindler-Chase House (MAK Center), 835 North Kings Road zie pagina 203
- 3 Walk of Fame, Hollywood Boulevard, tss N Highland Ave en Bronson Ave

TER INFORMATIE

- 4 Rudolf Schindler (1936)
Fitzpatrick House, 8078 Woodrow Wilson Drive
- 5 Meerdere architecten waaronder Frank O. Gehry (1920-1982)
Hollywood Bowl, 2301 N Highland Avenue
- 6 Franklin D. Israel Design Associates (1992)
House, 2029 Castilian Drive / Los Tilos Road
- 7 Frank Lloyd Wright (1924)
Samuel Freeman House, 1962 Glencoe Way
- 8 RoTo Architects (Rotondi) (2001)
Hollywood Orangeland, Hollywood Boulevard / N Orange Drive
- 9 Frank Lloyd Wright (1923)
Storer House, 8161 Hollywood Boulevard
- 10 Craig Ellwood (1956)
Bungalows bij Chateau Marmont Hotel (1929), 8221 Sunset Lane
- 11 Philippe Starck (1996)
Mondrian Hotel, 8440 Sunset Boulevard
- 12 Mehrdad Yazdani / Ellerbe Becket (1995)
West Hollywood City Hall, 8300 Santa Monica Boulevard
- 13 Frank O. Gehry & Associates (1976)
Gemini GEL, 8365 Melrose Avenue
- 14 Morphosis (1982)
Angeli Caffè, 7274 Melrose Avenue
- 15 Frank O. Gehry (1965)
Danziger Studio, 7001 Melrose Avenue

RESTAURANTS

zie pagina 312

- 16 Ammo. 1155 N Highland Avenue
- 17 AOC. 8022 W 3rd Street / Crescent Heights Boulevard
- 18 Balboa. 8462 W Sunset Boulevard
- 19 CineSpace. 6356 Hollywood Boulevard
- 20 Citizen Smith. 1602 N Cahuenga Boulevard
- 21 Falcon. 7213 Sunset Boulevard / Alta Vista Boulevard
- 22 Geisha House. 6633 Hollywood Boulevard
- 23 Music and Frank Grill. 6667 Hollywood Boulevard
- 24 Nacional. 1645 Wilcox Avenue
- 25 Republic Restaurant. 650 N. La Cienega Boulevard
- 26 Pig 'n Whistle. 6714 Hollywood Boulevard
- 27 Mondrian. 8440 Sunset Boulevard

ARCHITECT II Pierre Koenig

OPLEVERING II 1959-1960

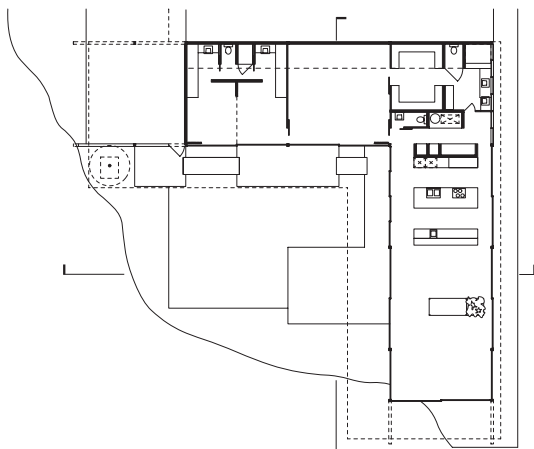
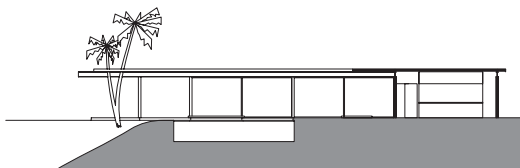
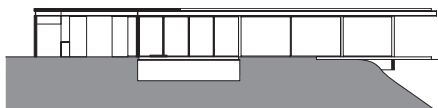
ADRES, WIJK II 1635 Woods Drive, Hollywood

Pierre Koenigs staal-en-glazen meesterwerk verschilt van de meer oostelijk gelegen broertjes, zoals het Johnson House en het Farnsworth House. Terwijl deze laatste zijn overladen met Europese theorie, is het Case Study House #22 ontspannen en informeel. Het kijkt niet dominant, maar als puur genot van het spektakel uit over Los Angeles - in Julius Shulmans foto lijkt de stad wel een tapijt van juwelen. Dit is grootse architectuur die het niet nodig vindt om aandacht naar zichzelf toe te trekken. Het lijkt te vertellen aan zijn bezoeker dat het leven belangrijker is. En in de jaren vijftig was het leven zalig voor middenklasse Angelinos zoals Buck en Carlotta Stahl. Toen werden bouwterreinen als deze niet erg gewaardeerd omdat het erg moeilijk was om te bebouwen: te smal, met onstabiele ondergrond en geen plaats voor een degelijke tuin. De Stahls hebben het terrein gekocht voor het uitzicht en bij de architect drongen ze erop aan dat geen stukje van het 270° panorama mocht worden gehinderd.

Koenig loste het probleem op door in het 214 m² (kleine) ontwerp de dienst ruimtes te groeperen langs de noordelijke gevel aan de weg, bekleed met donkergrijs geverfde staalplaten, en de met glas omgeven leefruimte te richten naar het panorama, waarvan de laatste travee is ondersteund door 3 meter uitkragende betonnen balken van 75 cm hoog. De beslissing om de leefruimte op de kop te plaatsen eerder dan in de lengte, zorgde ervoor dat zelfs met een circulatie langs de glaswand de twee slaapkamers van het uitzicht konden genieten. Het L-vormige plattegrond van 3 traveeën breed en 4 traveeën lang zorgde er eveneens voor dat de open ruimte in het geheel werd opgenomen, zodat er een perfecte semi-omwalling ontstond voor een patio en een zwembad waarvan het water op sommige plaatsen tot de glazen gevels reikt. De terrassen zijn gebouwd vooraleer Koenig het huis ontwierp en samen met de woning nemen zij nagenoeg de hele bebouwbare oppervlakte van het terrein in.

De ingang naar de woning is erg informeel. Vanaf de carport in het westen passeert de bezoeker de slaapkamers en het zwembad. De 'voordeur' is in de oksel van de L-vorm gesitueerd, maar is zo gelijkvormig met de grote, verdiepingshoge patiodeuren dat de toegang nauwelijks opvalt.

De keuken is een vrijstaande, containerachtige constructie in de grote leefruimte. De apparatuur bevindt zich langs de wand van de slaapkamer en de kasten zijn geprefabriceerd met een gelast aluminium werkblad, onderboorden en voorgezaagde houtplaten. Oorspronkelijk had het een verlicht plafond en schuifdeuren om het af te sluiten,





maar het werkt beter als een open keuken met bar. De schoorsteen die de eetkamer scheidt van de zitruimte is opnieuw een vrijstaande constructie.

De sleutel naar deze informele kwaliteit is de staalconstructie die in één dag werd opgebouwd met vijf werkmannen en een kraan. De 30 cm hoge I-profielen en 10 cm dikke H-profielen (nauwelijks dikker dan de kaders van de schuifdeuren) zijn er niet om te bewonderen, hoewel ze elegant genoeg zijn met verzorgd gelaste verbindingen. Ze staan in elk geval ver genoeg uit elkaar (6,7 meter) zodat de ruimte kan vloeien. De balken hebben grote uitkragingen en ook de stalen T-vormige dakbedekking van 12 cm dik steekt 2,7 m uit om de zuid- en westgevels in de schaduw te zetten. De ontwikkeling van de T-vormige dakbedekking is een belangrijke doorbraak volgens Koenig omdat het de kosten voor het overspannen van een grote ruimte aanzienlijk reduceert ten opzichte van hout. Toch luidde de betoverende Zuid-Californische leefwijze die door het huis werd tentoongespreid niet het grootschalige gebruik van staal in de woningbouw in.

Het Stahl House is bijna de belichaming van de glamour van Los Angeles geworden, niet in de laatste plaats door de prachtige foto's van dit huis bij nacht die Julius Shulman maakte. Ook zijn er in en rond het huis talloze reclamespots, modereportages en films gemaakt.

ARCHITECT II Rudolf Schindler

OPLEVERING II 1921-22

ADRES, WIJK II 835 North Kings Road, West Hollywood

In 1920, dus zes jaar voor de voltooiing van Lovell Beach House, werkte Rudolf Schindler in Californië aan het Hollyhock House van Frank Lloyd Wright. Het basisidee achter dit huis was dat het in navolging op het milde klimaat evenzeer 'binnen als buiten' diende te zijn. Het hart werd gevormd door een binnenplaats, en de grote slaapkamer leek nog het meest op een tent die boven de bomen uitstak.

Schindler werd ook beïnvloed door Irving Gill, die net als Wright uit Chicago afkomstig was. Onder invloed van de Spaanse missieposten in Californië ontwierp Gill verschillende blokvormige, asymmetrische huizen met platte daken en wit gekalkte gevels die van elke versiering waren ontdaan (zoals het Dodge House, 1915-16). Door Pevsner en anderen werden zijn huizen als proto-modernistisch beschouwd, maar het zijn eerder plaatselijke interpretaties van de principes uit de Arts-and-Crafts dan een onbedoelde voorloper van wat later zou volgen.

Al deze vroege invloeden, inclusief deze van het ongrijpbare Japan, zijn zichtbaar in Schindlers eerste en mooiste bouwwerk, een dubbel woonhuis dat hij in 1921-1922 voor zichzelf, zijn vrouw Pauline Gibling en hun vrienden Clyde en Marian Chase in West-Hollywood bouwde. Bovenal was het Kings Road House een experiment in gemeenschappelijk wonen waar dankzij het concept van delen de dominantie van het individu zou moeten verdwijnen. Elke persoon in dit 'huishouden' had zijn eigen studio waarin hij of zij zich kon terugtrekken en in beperkte mate onafhankelijk van de anderen kon wonen.





De inspiratie had hij opgedaan tijdens een kampeer- en ruitervakantie in de Yosemite Valley: de Schindlers wilden een huis dat als een tent openstond voor de natuur. In een brief aan de ouders van Pauline Schindler, die het huis grotendeels financierden, schreven ze dat was besloten elk stel een eigen vleugel te geven, “met grote kamers die aan één zijde in verbinding staan met de natuur - een echte Californische indeling. Op het dak komen twee ‘slaapmanden’ zodat er in openlucht kan worden geslapen.”

Een tiental jaar eerder op de markt gegooid door Irving Gill, bestaan ook de vloerplaat en de muren van het Schindler-Chase House uit ter plaatste gestort beton voor fundering en vloer en na verharding rechtgezette muren. De doorsnede van de muren verslankt om materiaal te besparen en de 7,5 cm brede spleet tussen de verschillende panelen zijn open gelaten voor ventilatie of zijn opgevuld met glas. Schindler zag een dergelijke constructie als een systeem waarbij alle voordelen van baksteen aanwezig zijn zonder de massa en ruimte-impact. Behalve deze omsluitende wanden, die de omtrek van het terrein inpakken om een in zichzelf gekeerde binnenplaats te vormen, is de huid van de woning zelf samengesteld uit fijn bewerkt grenen met minimale afmetingen. Deze kwetsbare architectuur in hout voegt een bijzondere ruimtelijkheid en charme toe aan Schindlers huiselijke architectuur en geeft het geheel een lichtgewicht, geweven gevoel dat de luchtigheid en flexibiliteit van Wright overstijgt.

De muren naar de tuin zijn voorzien van grote schuifdeuren. Daarboven bevinden zich de twee overkragende balken van het overhangende dak, verplaatsbare verlichting en verplaatsbare scheidingswanden. De verschillende niveaus van het dak, de slaapmanden en de nauwe verbinding tussen kamers, patio's en verdiepte tuinen leveren een



ingewikkelde, driedimensionale combinatie van huis en tuin op, die een voorbode was van de ontspannen Californische manier van leven die na de oorlog opkwam. Het meubilair was net zoals bij Wright voornamelijk ingebouwd. Schindler had een zwak voor L-vormige zitelementen met overdadig veel kussens.

Schindler ontwikkelde hierna een vormtaal die was gebaseerd op houten skeletten en stucwerk en ontwierp tot aan het begin van de jaren vijftig een hele reeks fraaie woonhuizen. Maar geen enkel daarvan, op Lovell Beach House na, was zo duidelijk van lijn en zo poëtisch als het Schindler-Chase House.

Reeds in 1925 verlaat het Chase-koppel hun vleugel van het Schindler-Chase house, waarna Richard Neutra, de jeugdvriend van Schindler uit Wenen, deze verlaten ruimtes betreft samen met zijn vrouw Dione. In 1927 houdt het huwelijk van Schindler echter niet meer stand en verlaten Pauline en zoon Mark het huis. Ook de gezamenlijke praktijk van Schindler en Neutra die startte in 1925 liep ten einde toen Neutra in 1928-1930 voor dokter Lovell het Lovell Health House bouwt en zo een goede klant van Schindler wegkaapte. Nadat de Neutra's verhuizen naar Silverlake, verhuurt Schindler de Chase-vleugel nog acht jaar lang tot zijn ex-echtgenote in de Chase-vleugel trekt (tot Schindlers dood in 1953).

BEVERLY HILLS I

--- STADSDEEL F ---

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



BEVERLY HILLS I

- 1 Frank Lloyd Wright
Anderton Court Shop (nu Tallerico), 328 North Rodeo Drive zie pagina 208
- 2 OMA-AMO
Prada Epicenter, 343 North Rodeo Drive zie pagina 209

TER INFORMATIE

- 3 Pierre Koenig
Case Study House #21 (Bailey House), 9038 Wonderland Park Avenue zie pagina 210
- 4 John Lautner (1971)
Familian House, 1011 Cove Way
- 5 Richard Meier & Partners (1996)
Museum of Television & Radio, 465 N Beverly Drive
- 6 Richard Meier & Partners (1995)
Gagosian Gallery, 456 N Camden Drive
- 7 Jerde Partnership (1990)
Medical Building, 436 N Bedford Drive
- 8 I. M. Pei / Pei Cobb Freed (1989)
Creative Artists Associates, S Santa Monica Boulevard / Wilshire Boulevard
- 9 Richard Keating / Skidmore Owings Merrill (1990)
ICM, 8942 Wilshire Boulevard
- 10 Arquitectonica (1990)
Bank of America Center, 8750 Wilshire Boulevard
- 11 William Pereira Associates (1972)
Great Western Bank, Wilshire Boulevard / La Cienega Boulevard

RESTAURANTS

- 12 Kate Mantilini. Morphosis (1987). 9101 Wilshire Boulevard zie pagina 312
- 13 Vodbox. 453 N Canon Drive

ARCHITECT || Frank Lloyd Wright

OPLEVERING || 1953-1954

ADRES, WIJK || 328 N. Rodeo Drive, Beverly Hills

In dit late werk van Frank Lloyd Wright is in het bijzonder het hellende vlak op te merken dat neerdaalt rond een geometrisch daklicht. Het lijkt op een hoekige miniatuurversie van het Guggenheim museum. Enkele nauw behuisede verkopers moeten zich tevreden stellen met Wrights vreemd experiment met ruimte en licht.



ARCHITECT II OMA

OPLEVERING II 2004

ADRES, WIJK II 343 North Rodeo Drive, Beverly Hills

De winkel op Rodeo Drive is een nieuwe constructie van drie verdiepingen en een kelderverdieping. Omwille van de locatie heeft het project veel gemeen met de Pradawinkel in New York. Zowel door de horizontaliteit als door de nood om twee verdiepingen met elkaar te verbinden, golft de verdiepingvloer naar de kelderverdieping toe. In Los Angeles vouwt dezelfde houten vloer om een symmetrische heuvel te creëren die een zwevende aluminium doos draagt. Het hoofdprogramma van de winkel is georganiseerd langs de omtrek van de winkel.

De gevel naar Rodeo Drive is letterlijk 'on'bestaand - zonder een klassieke etalage opent de gehele breedte van de winkel zich toch naar de straat en doet de publieke met de commerciële ruimte vervloeien. 's Nachts rijst een aluminium paneel uit de grond op om het gebouw hermetisch af te sluiten. De derde verdieping wordt gedomineerd door de 'scenarioruimte': een open verdiegingsplan dat wordt gebruikt voor veranderende opstellingen waarbij kleren op een andere manier worden aangeboden.

Een aantal experimentele materialen en ingrepen zijn toegepast zoals plasmaschermen in de kleedkamers die de bezoeker de mogelijkheid bieden een eigen 'pas'-geschiedenis op te bouwen, zichzelf meteen van twee kanten te kunnen bekijken en via een detectiesysteem voor kleren meer informatie aan te vragen over een beschikbare maat of over de rest van de collectie. De deuren bestaan uit LC-beglazing (Liquid Crystal) en veranderen dus van transparant naar translucënt bij het sluiten van de deur. Bij alle architecten bekend is de Prada-foam wand ontwikkeld met behulp van balonnen.



ARCHITECT II Pierre Koenig

OPLEVERING II 1958

ADRES, WIJK II 9306 Wonderland Park Avenue

Pierre Koenig gebruikte voor het eerst staal in 1950. Het begon als een buiten de opleiding vallend project tijdens zijn architectuurstudies aan de University of Southern California. Toen werkte hij 's nachts als ingenieur bij een vliegtuigbouwer en was erin geslaagd een klein en steil bouwterrein voor zichzelf en zijn familie te kopen op een heuvelflank. Hij voltooide zijn plannen en verstuurde ze voor aanbesteding. Zijn opleiding in staal begon pas ernstig toen de aanbestedingen binnenrolden; ze waren zo hoog dat hij belde naar staalbedrijven, ingenieurs en aannemers om uit te vissen waarom dat zo was. Op die manier vergaarde hij de praktische kennis om zijn eerste woning opnieuw te ontwerpen.

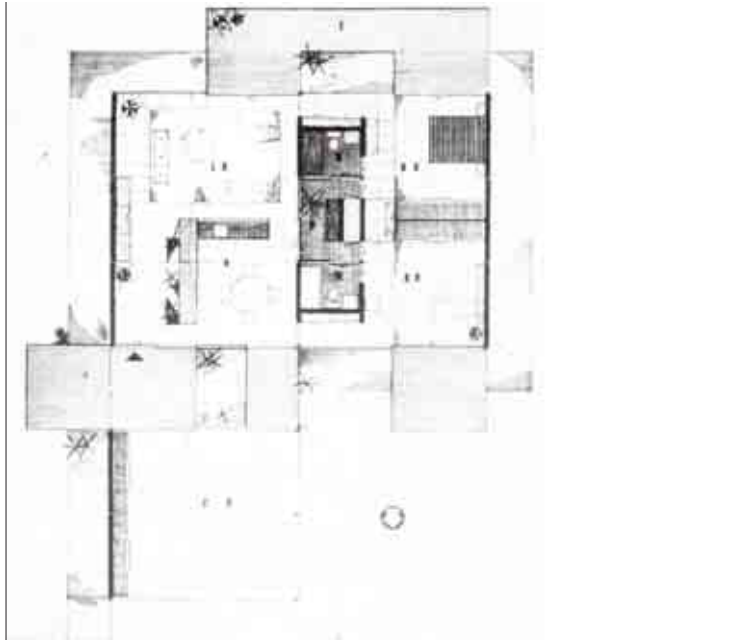
Vanaf dat moment was de dominante factor in Koenigs ontwerpen 'besparing': niet alleen op vlak van kosten, maar ook wat betreft materiaalgebruik. Hij vermeed hout want dit materiaal was volgens hem archaïsch en de esthetische component ervan was niet compatibel met staal. Het skelet, de muren, het dak en soms vloeren bestonden uit dit edele metalen bouw materiaal.





Uit zijn gevecht om zijn vocabularium en kosten te beperken, eerder dan een bewust streven naar stijl, is het belangrijkste kenmerk van zijn werk ontstaan: spartaanse eenvoud. John Entenza, de bezieler van het *Case Study Program* noemde het Case Study House #21 “een van de zuiverste en meest onbevleete ideeën in de ontwikkeling van de kleine hedendaagse woning.”

Koenigs afkeer van standaard modules was gebaseerd op economie, zijn ervaring leerde hem dat de grotere module kostenbesparend werkte. Nadien is deze praktijk gegroeid naar een esthetisch principe. Zoals Soriano, in wiens bureau hij talrijke maanden spendeerde en die hij mateloos bewonderde, is hij ongeduldig om met panelen te experimenteren en heeft hij geen absolute schoonheid als doel. Twintig jaar is nodig geweest om een generatie te overtuigen poëzie te vinden in Soriano's paviljoenen, maar het Case Study-programma heeft de erkenning van Koenig versneld. Hij behandelt zijn standaard industriële materialen met een ongebruikelijke spaarzaamheid om nobele perspectieven te bereiken. Zijn passionele zoektocht naar de potenties van staal wordt vergezeld door een inventiviteit in plattegrond en detaillering en een bijzonder gevoel voor proporties. Glazen wanden geven uit op het noorden en het zuiden, massieve muren begrenzen het oosten en het westen. Het basiselement van het ontwerp is een kern bestaande uit een bad en een patio, die dienst doet als de voornaamste scheiding tussen de leefruimte en de twee badkamers. Door de badkamers van de buitenwand los te koppelen en hen te verbinden aan een binnenplaats, konden de gordijngevels worden vereenvoudigd.



Het huis, volledig omsloten door watervlakken, introduceert een nieuw concept om water integraal deel te laten uitmaken van de constructie en van het landschap. Bakstenen terrassen die de wateroppervlakken overspannen, leiden naar de leefruimtes en de terrassen voegen andere lagen en een andere textuur toe aan het spel tussen water en constructie. Gedurende de warme maanden wordt het water hydraulisch van de vijvers naar de dakgoot gepompt om door de waterspuwers te spuiten en daarmee de woning af te koelen en het water van de vijvers van zuurstof te voorzien.

De woning is opgebouwd uit een opeenvolging van 3,5 m en 7 m brede traveeën van 2,7 m hoog; elk kader is samengesteld uit een 20 cm hoog I-profiel, een U-profiel onderaan en drie 10 cm breed geflenste kolommen. De kaders zijn op voorhand samengesteld in de werkplaats en in hun geheel naar het terrein gebracht. De twee buitenste traveeën voor de woning en de carport zijn vormvaste rechthoekige units. Een keer deze op het terrein werden geplaatst, dienden ze als referentie voor de andere traveeën. In elke 7 m brede travee tussen de kolommen zijn gordijngevels of stalen bekleding en schuifdeuren in glas geplaatst. Tussen de stalen bekleding van het exterieur en de gipskartonplaten aan de binnenkant zitten alle leidingen en schachten weggewerkt. Dezelfde staalbekleding is gebruikt voor het dak. Een voordeel van de in de werkplaats vervaardigde kaders is dat de schuifdeuren in situ konden worden gelast zonder rekening te moeten houden met een bepaalde tolerantie.



Koenig gelooft dat de enkelvoudige muur een utopie is die onmogelijk werkelijkheid zal kunnen worden zolang de archaïsche methodes van elektriciteit en loodgieterij niet veranderen. Een keer elektriciteit kan worden binnengebracht vanuit de grond en zware buizen voor loodgieterij eerder in de straat dan in de muren van een woning kunnen worden voorzien, is één dunne geprefabriceerde gevelplaat voldoende om alle mechanische uitrusting te huizen. Hij ziet een dergelijke toekomst echter met lede ogen tegemoet. De druk van de industrie is volgens hem zo zwaar dat de architect een gevangene is.

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



BEVERLY HILLS II**1 John Lautner****Goldstein-Sheats House, 10 104 Angelo View Drive****zie pagina 216**

ARCHITECT II John Lautner

OPLEVERING II 1963

ADRES, WIJK II 10 104 Angelo View Drive

Met een beperkt budget ontwierp Frank Lloyd Wrights leerling en beschermeling John Lautner dit verbluffende huis in 1963 voor Paul Sheats en echtgenote. Het grotachtige verblijf werd gekenmerkt door een enkelvoudig hellend dak in beton en lange glasopervlakken zonder raamprofielen.

De flamboyante miljardair en dolle Lakers fan James Goldstein kocht dit huis in 1989 aan als vierde eigenaar sinds 1972 en wilde het natuurelement water een meer prominente plaats laten innemen. Zonder de originele ontwerpfilosofie opzij te zetten en in samenwerking met Lautner tot zijn dood in 1994 - en later met zijn opvolger Duncan Nicholson - zijn de onzichtbare grenzen tussen binnen en buiten nog explicieter uitgewerkt. Een ander resultaat van de nauwe samenwerking is de toenadering die de bezoeker via een geïsoleerd pad en een visvijver met waterval naar de hoofdingang leidt.

Met veel liefde voor architectuur en respect voor het conceptuele uitgangspunt van Lautner, restaureerde en renoveerde Goldstein de woning, waarbij hij talrijke toe-





voegingen deed zoals op maat gemaakte asbakken, exotische tuinen tot zelfs het adembenemende Sky Space door James Turrell, ondergebracht in een eigen paviljoen op de hellingen onder de woning. Ook uitbreidingen volgens plannen van Lautner zijn momenteel in uitvoering, met o.m. tennisbaan, kantoor, gastenverblijf, filmzaal, nachtclub, buitenterras met keuken, bibliotheek en een gigantische kleerkast met een gemotoriseerd aandrijfsysteem voor Goldsteins steeds uitbreidende collectie couturekleding. Het geheel is een resultaat van heldhaftige experimenten en combinaties van natuurlijke materialen met modern design. Na het implementeren van de meest vooruitstrevende technologische snufjes op het vlak van architectuur en constructie, is dit verblijf na dertig jaar non-stop renovatie en bouw geëvolueerd tot een “woning met museum-kwaliteit” zoals Lautner het omschreef net voor zijn dood, of eerder - zoals in de wandelgangen wordt gezegd - tot een science fiction refuge voor James Bond. Als filmset was het Goldstein House immers te zien in o.a. *The Big Lebowski*, *Bandits*, *Charlie's Angels part II: Full Throttle* en een muziekvideo van Snoop Dogg.

Met een uitkragend terras inclusief zwembad als epicentrum aan de rand van een rotswand, biedt het James Goldstein House spectaculaire zichten op de Benedictine Canyon van Beverly Hills vanuit nagenoeg elke ruimte. De spie van het trapezoidale betondek wijst naar het schitterende stadslandschap van Century City, een stedenbouwkundige ontwikkeling waarvan wordt gezegd dat Goldstein hiermee zijn fortuin binnenhaalde als immobiliëmakelaar.



Om met de rauwe expressie van het exterieur samen te smelten, is het interieur opgebouwd uit natuurlijke materialen zoals hout, leder, beton, glas en staal. De woning bevat geen enkel geschilderd object en er zijn geen rechte hoeken in ruimtes of meubilair te bespeuren. Zelfs het bed van het 'master bedroom' past in het hoekige thema van het huis. De leefruimte is verlicht door honderden kleine daklichten gemaakt van ondersteboven geplaatste glazen die in het dak zijn gespietst.

Een groot daklicht opent zich boven de eettafel en in sommige ruimtes kunnen volledige glaspartijen elektronisch worden geopend. Zonneschermen voor de transparante wanden zitten verscholen in het plafond en zijn neer te laten met een tik op de schakelaar.

Binnen dezelfde strategie van revolteren tegen traditionele architecturale orde, is het meubilair permanent bevestigd in de betonnen vloer, maar kunnen muren en plafonds schuiven om een beweeglijk huis te maken rondom vaste gegevens.

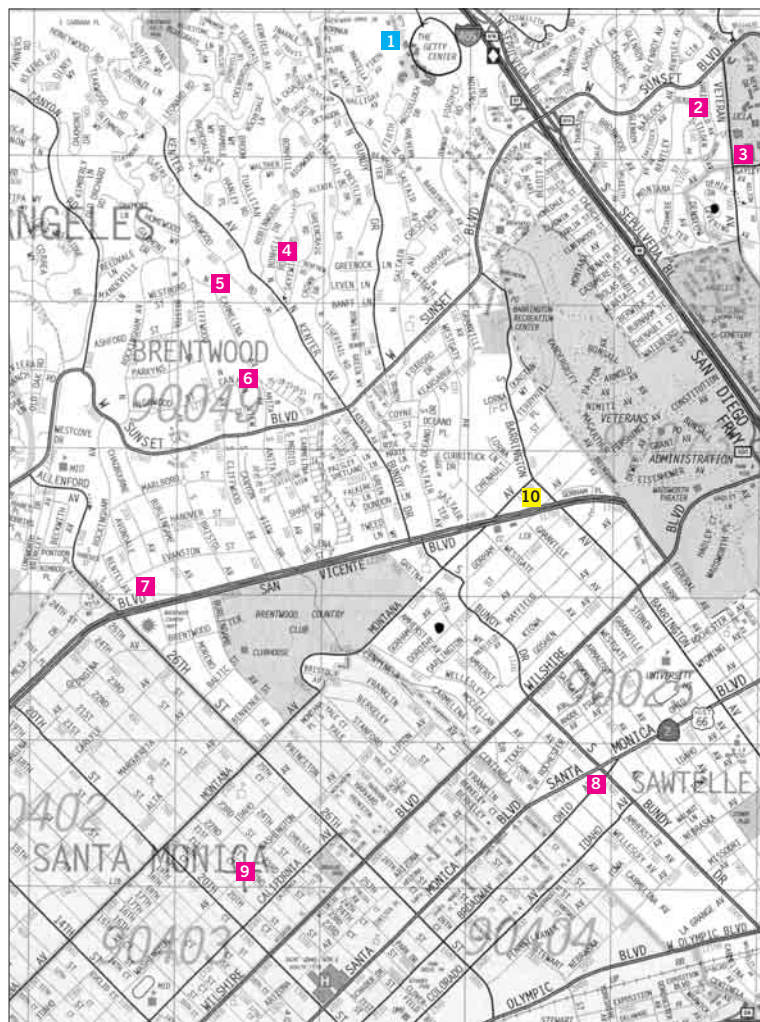


"The purpose of architecture is to improve human life. Create timeless, free, joyous spaces for all activities in life. The infinite variety of these spaces can be as varied as life itself and they must be as sensible as nature in deriving from a main idea and flowering into a beautiful entity."

John Lautner



- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



BRENTWOOD

- 1 Richard Meier & Partners

Getty Center, 1200 Getty Center Drive

zie pagina 222

TER INFORMATIE

- 2 Rudolf Schindler (1949)

Tischler House, 175 Greenfield Avenue

- 3 Franklin D. Israel Design Associates (1995)

Southern Regional Library Facility, UCLA Campus, 305 De Neve Drive

- 4 Frank Lloyd Wright (1940)

Sturges House, 449 Skyway Road

- 5 Frank O. Gehry & Associates (1990)

Schnabel House, 526 Carmelina Avenue

- 6 Ricardo Legorretta (1991)

Greenberg House, 223 Carmelina Avenue

- 7 Richard Neutra (1942)

Nesbitt House, 414 Avondale Avenue

- 8 A. Quincy Jones (1955)

Architect's Office, 12248 Santa Monica Boulevard

- 9 Frank O. Gehry (1978-1993)

Gehry House, 22nd St / Washington Ave (zie ook stadsdeel I: Santa Monica)

RESTAURANT

- 10 Katsuya, 11777 San Vicente Boulevard

zie pagina 312

ARCHITECT II Richard Meier & Partners

OPLEVERING II 1989-97

ADRES, WIJK II 1200 Getty Center Drive, Brentwood

Toen de Amerikaanse miljardair Paul Getty in 1976 op 83-jarige leeftijd overleed, liet hij bij testament 700 miljoen dollar in aandelen van zijn olieconcern na aan de trust die zijn museum in Malibu beheerde. Dit museum uit 1968, een kostbare replica van de Romeinse Villa dei Papiri in Herculaneum, bevatte een waardevolle collectie Europese schilderkunst en voorwerpen uit de klassieke Oudheid die meestal werd beschouwd als een uit de hand gelopen liefhebberij die startte in de jaren dertig.

In 1984 bekeek de kunstwereld de Paul Getty Trust echter reeds met andere ogen. De waarde van de aandelen was enorm opgelopen - tot 4,3 miljard dollar - waardoor de trust de rijkste kunststichting ter wereld was geworden. Volgens de bepalingen van het testament had de trust 40 miljoen dollar per jaar moeten besteden aan aankopen, waardoor het in staat zou zijn geweest de kunstcollectie uit de periode voor de 20ste eeuw weergaloos te vergroten. De rest van het jaarbudget van 225 miljoen dollar wordt verdeeld tussen een aantal instellingen, waaronder centra voor kunst conservering en -restauratie, voor kunsthistorische studies en voor de administratie van een internationaal beurzenstelsel, waarin vele miljoenen omgaan.





In 1984 besloot de trust alle activiteiten te concentreren op een terrein van 290 ha bovenop een heuvel in Brentwood, een deelgemeente van Los Angeles. De keuze voor de architect voor de nieuwbouw viel op Richard Meier uit New York, een prominent vertegenwoordiger van de 'witte architectuur', een late variant van de modernistische bouwwijze van De Stijl en Le Corbusier. Het project liep bepaald niet gesmeerd. Meier was de volgende veertien jaar niet alleen bezig met de zes gebouwen die tot het complex behoorden, maar werd ook geplaagd door slopende ruzies met het stadsbestuur van Los Angeles en naburige bewoners. Maar toen het Center in december 1997 tenslotte zijn deuren opende, werd het meteen bejubeld als een van de belangrijkste musea van de 20ste eeuw. Het had trouwens ook het meeste geld gekost: naar schatting meer dan 700 miljoen dollar (waarbij de grondwerken voor de locatie alleen al 115 miljoen dollar kostten).

Over de architectuur ervan hebben vele architecten opgemerkt dat die uit de jaren '80 komt, terwijl het gebouw pas rond de eeuwwisseling klaar was en daarom ver op de nieuwe ontwikkelingen achterloopt. Het 87.800 m² grote complex op 9,7 ha grond ligt als de moderne versie van een middeleeuws stadje op zijn heuveltop. Hoewel Meier er nadrukkelijk op wijst dat hij de aanblik van "een Italiaans bergdorpje" probeert te



224

benaderen, biedt het complex in aanbouw een vrij afstandelijke indruk. De gebouwen zijn niet wit, zoals gebruikelijk bij Meier, maar bekleed met licht geelbruine aluminium panelen en honingkleurig Italiaans travertijn voor de ringmuren; dit ten gevolge van een succesvolle actie van naburige huizenbezitters die vreesden dat puur wit een te verblindende indruk zou maken. Minstens zo imposant zijn de tuinen die door de landschapsarchitect Robin Irwin zijn aangelegd.

De 54 museumzalen zijn verdeeld over de zes gebouwen van het complex. De meeste wijken niet af van het type dat meestal voorkomt in grote musea: ze zijn groot en hoog en krijgen zenitaal licht. Ze bevatten een steeds kostbaarder wordende kunstcollectie, met werken van onder anderen Titiaan, Rubens, Rembrandt, Goya, Turner, Monet, Cézanne, Van Gogh en natuurlijk de niet te missen *Intrede van Christus in Brussel* door James Ensor. Hier en daar komt het daglicht binnen door ruiten van spiegelglas, die uitzicht bieden over zorgvuldig aangelegde tuinen, Los Angeles en de oceaan.



- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



PACIFIC PALISADES

- 1 Charles & Ray Eames
Eames House, 203 Chattaqua Boulevard zie pagina 228
- 2 Charles Eames & Eero Saarinen
Entenza House, 203 Chattaqua Boulevard zie pagina 232

TER INFORMATIE

- 3 H. H. Harris (1937)
Entenza House, 475 Mesa Road
- 4 Raymond Kappe (1967)
Kappe House, 715 Brooktree Road
- 5 Pierre Koenig (1995)
House, 444 Sycamore Road
- 6 Finn Kappe (1992)
Lederer House, 390 Vance Street
- 7 Richard Neutra (reconstructie)
Case Study House #20, 219 Chattaqua Boulevard
- 8 Kappe Architecture (1990)
Keeler House, 16525 Akron Street
- 9 Barbara Bestor met Norman Miller (1996)
Verrone House, 16906 Livorno Drive

ARCHITECT II Charles & Ray Eames

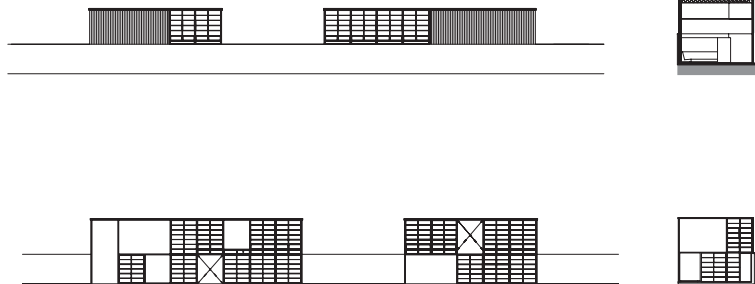
OPLEVERING II 1949

ADRES, WIJK II 203 Chhattauqua Boulevard

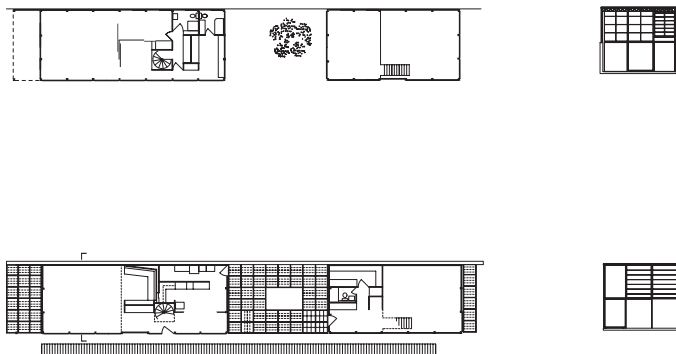
Het ontwerp voor de woning was reeds ver gevorderd toen Charles Eames een tentoonstelling in New York bezocht over het werk van Mies van der Rohe en ontdekte dat hij onbewust een ontwerp van Mies had geïmiteerd voor een huis in de vorm van een glazen brug. Na zijn terugkeer naar Santa Monica, besliste hij samen met Ray om het brugontwerp te schrappen en het hele project opnieuw uit te denken. Terwijl het Miesachtige ontwerp assertief en monumentaal was, de contouren van het terrein penetrerend, toonde de nieuwe schets een zachtaardiger, misschien meer vrouwelijke creatie die zich nestelt achter een reeks eucalyptusbomen en langs een berm.

Het ontwerp was echter niet conventioneel. Het gebruik van staal, glas en gekleurde invulpanelen leek natuurlijk, maar niemand had eerder deze materialen op een dergelijke manier toegepast. Twee eenvoudige dozen van twee verdiepingen - voor de woning en voor het ontwerp bureau - zijn van elkaar gescheiden door een kleine binnenplaats. Er zijn dubbelhoge ruimtes op de koppen van de volumes, zodat een alternerend ritme ontstaat waarbij de binnenplaats als derde dubbelhoge ruimte is ingezet.

De volledige compositie is vervlochten dankzij een doorlopende verdiepingshoge betonwand die de gebouwen integreert in de heuvel. De rest van de constructie bestaat uit staal: een skelet dat is ingevuld met standaard stalen ramen en verschillende soorten lichtgewicht panelen.







In de handen van een andere ontwerper zou dit uitgangspunt dogmatisch tot het uiterste zijn gedreven, maar Eames vormde het om tot een omvattend compromis. Massieve en transparante panelen zijn bijvoorbeeld niet volgens een abstracte manier geordend, maar wel volgens de lichtinval. En hoewel de goedkope, industriële materialen zoals tralieliggers en metalen dakbedekking domineren en zichtbaar zijn gelaten, is er ook een overvloed aan 'warme' materialen zoals de vloer van houtblokken in het atelier en de grote wand in de leefruimte.

Het Eames-huis is zo bekend dat er zich vele mythes rond hebben verzameld: dat het nieuwe ontwerp op een intelligente manier het staal hergebruikte dat was besteld voor het oorspronkelijke ontwerp; dat de woning veel goedkoper is dan een houten constructie; dat het slechts enkele dagen kostte om het op te trekken... Maar geen van deze beweringen is waar. Het meest gehoorde sprookje is dat het huis is samengesteld uit standaard onderdelen die rechtstreeks uit een catalogus zijn besteld. Dit is toch gedeeltelijk correct: de ramen bijvoorbeeld hebben grotendeels standaard afmetingen met units van 1 meter. Maar toch is het natuurlijk de inspiratie en de conceptuele ideeën die tellen, dus blijft het Eames House een inspiratie voor elke ontwerper die is geïnteresseerd in de mogelijkheden van prefabricatie en systeembouw.



ARCHITECT II Charles Eames & Eero Saarinen

OPLEVERING II 1949

ADRES, WIJK II 201 Chattaqua Boulevard

De industriële ontwerper Eames en architect Saarinen hadden eerder samengewerkt aan de Cranbrook Academy of Art en in 1940 hadden ze beiden de eerste twee prijzen in de wacht gesleept in een meubelwedstrijd van het Museum of Modern Art. Eames had gestudeerd bij Eliel Saarinen, de vader van Eero, en samen onderzochten ze verschillende technieken om van gebogen multiplex meubilair te maken.

Entenza leefde voor de oorlog in een woning ontworpen door Harwell Hamilton Harris, maar zijn groeiende professionele activiteiten bracht een stijgend aantal gasten met zich mee. Entenza's grootste vereisten voor zijn nieuwe woning waren dan ook een grotere ontvangst- en werkruimte. De leefruimte was ontworpen volgens het principe van een "elastische plek", zoals Entenza het zelf verwoordde.

Het terrein waarop de woningen van Entenza, Eames en de Case Study Houses van Rodney Walker en Neutra zijn opgetrokken, is een weide met eucalyptusbomen aan de rand van Santa Monica Bay. Terwijl de grond bedoeld was voor gemeenschappelijk gebruik, is elke woning toch zo georiënteerd dat het complete privacy kan genieten.

Het huis van Entenza incorporeert de weide in de leefruimtes en heeft direct contact met het maaiveld. De bedoeling was om zoveel mogelijk ruimte te vatten in een eenvoudig kader. Ronde stalen kolommen in het hart van de woning fungeren als windverbanden en een groot deel van de krachten wordt afgeleid langs de buitenschil van de constructie. In tegenstelling tot het Eames House dat de constructie blootlegt, was het de bedoeling van het Entenza House om structuur als het ware te elimineren, om zo anoniem mogelijk te zijn. De nieuwe eigenaar heeft echter ontelbare jammerlijke veranderingen aangebracht, waardoor nu nauwelijks iets van de oorspronkelijk indeling en gevelafwerking is te ontwaren.

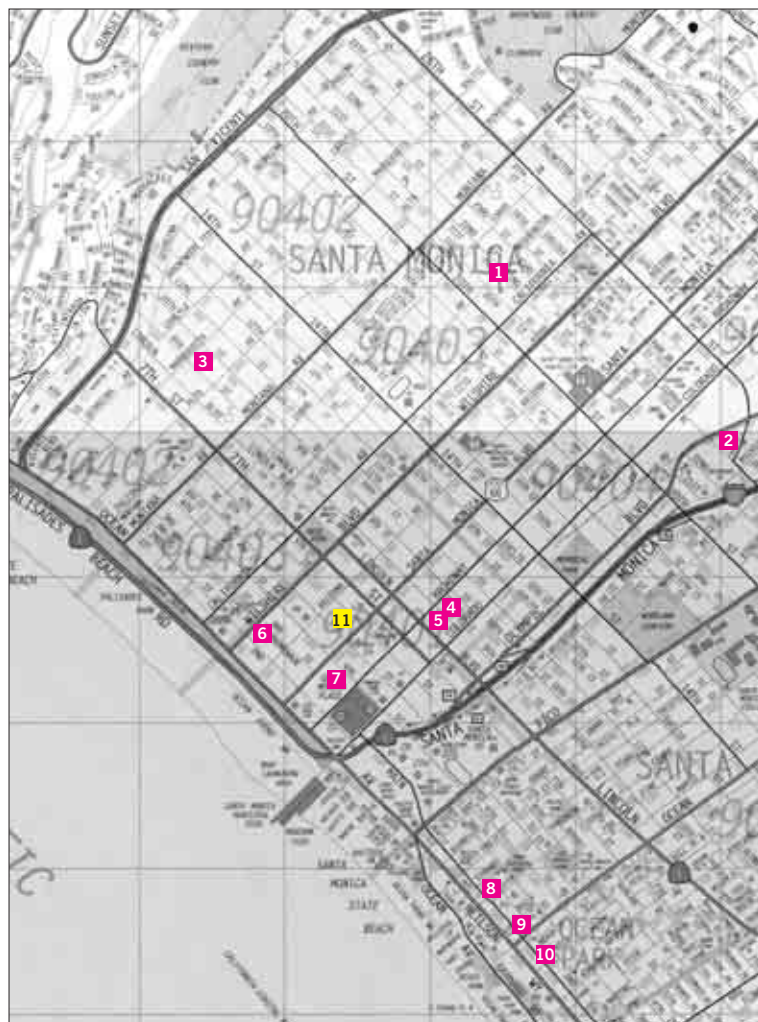




SANTA MONICA

--- STADSDEEL J ---

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



STADSDEEL J

234

LOS ANGELES

SANTA MONICA

TER INFORMATIE

- 1 Frank O. Gehry (1978-1993)
Gehry House, 22nd Street / Washington Ave (zie ook stadsdeel G: Brentwood) zie pagina xx
- 2 Pugh & Scarpa (1999-2000)
Bergamont Station Artists' Lofts en Click 3XLA, 2415 Michigan Avenue
- 3 Raymond Kappe (1978)
Freedman House, 533 9th Street
- 4 Daly Genik (1996)
Windmill Lane Productions, 1158 10th Street / Colorado Avenue
- 5 David Lawrence Gray (1999)
Office building, 1548 9th Street
- 6 Morphosis (1984)
Hennessey & Ingalls (grootste architectuurboekenwinkel van LA), 1254 3rd Street
- 7 Pugh & Scarpa (1998)
Reactor Films, 1330 4th Street
- 8 Irving Gill (1919)
Horatio West Court, 140 Hollister Ave
- 9 Frank O. Gehry & Associates (1989)
Edgemar, 2435 Main Street
- 10 Eames Gallery, 2665 Main Street

RESTAURANT

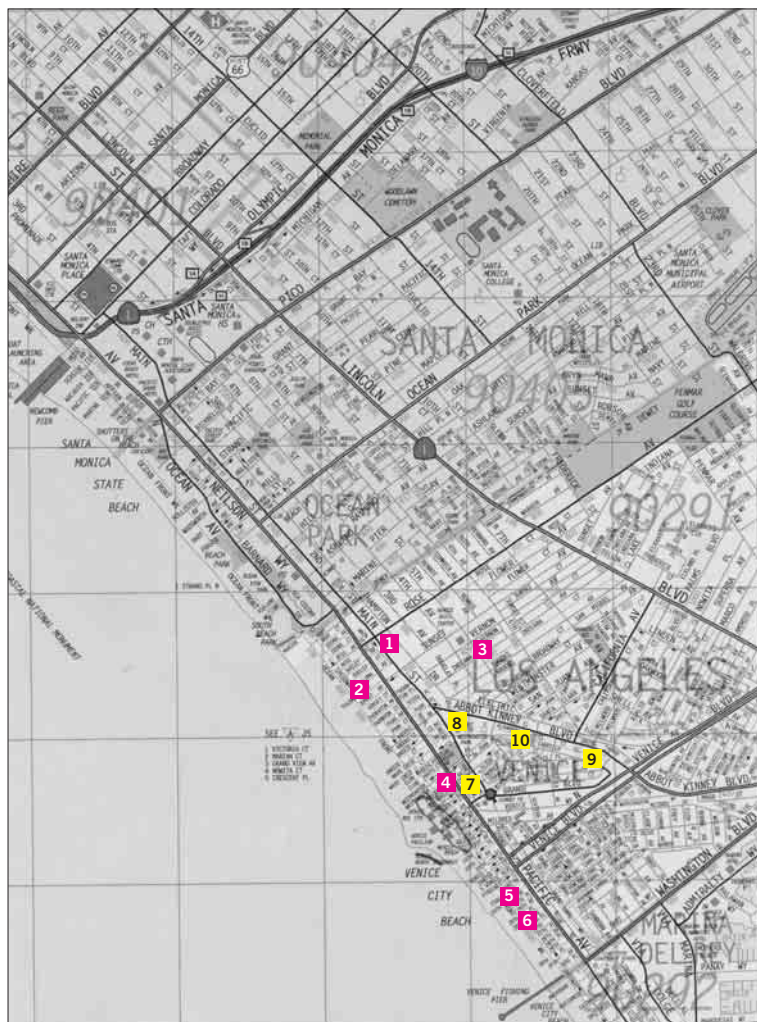
zie pagina 312

- 11 Pacific Dining Car, 1310 W Sixth Street

VENICE

--- STADSDEEL K ---

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



STADSDEEL J

236

LOS ANGELES

VENICE

TER INFORMATIE

- 1 Frank O. Gehry Associates (1984-1991)
Chiat/Day building, 340 Main Street
- 2 Arata Isozaki (1989)
Bjornson House, Speedway / Paloma Avenue
- 3 Frank O. Gehry Associates (1981)
Studio/Houses, 322 Indiana Avenue
- 4 Frank O. Gehry Associates (1980)
Spiller House, 39 Horizon Avenue
- 5 Antoine Predock (1990)
Beach House, 2315 Ocean Front Walk
- 6 Frank O. Gehry Associates (1984)
Norton House, 2509 Ocean Front Walk

zie pagina 238

RESTAURANTS

- 7 72 Market Street (Morphosis (1984)). 72 Market Street
- 8 Axe. 1009 Abbott Kinney Boulevard
- 9 The Brig. 1515 Abbott Kinney Boulevard
- 10 The Otheroom. 1201 Abbott Kinney Boulevard

zie pagina 312

ARCHITECT II Frank O. Gehry & Associates

OPLEVERING II 1984-1991

ADRES, WIJK II 340 Main Street, Santa Monica

Achter een gedurfde gevel met gebogen witte terrassen, een koperen bos en een monumentale verrekijker door Claes Oldenburg en Coosje van Bruggen van ongeveer 12 m hoog, bevinden zich open en zenitaal verlichte kantoren en vergaderzalen over drie verdiepingen. Het zijn de West Coast Corporate Headquarters van het internationale advertentiebureau Chiat/Day.

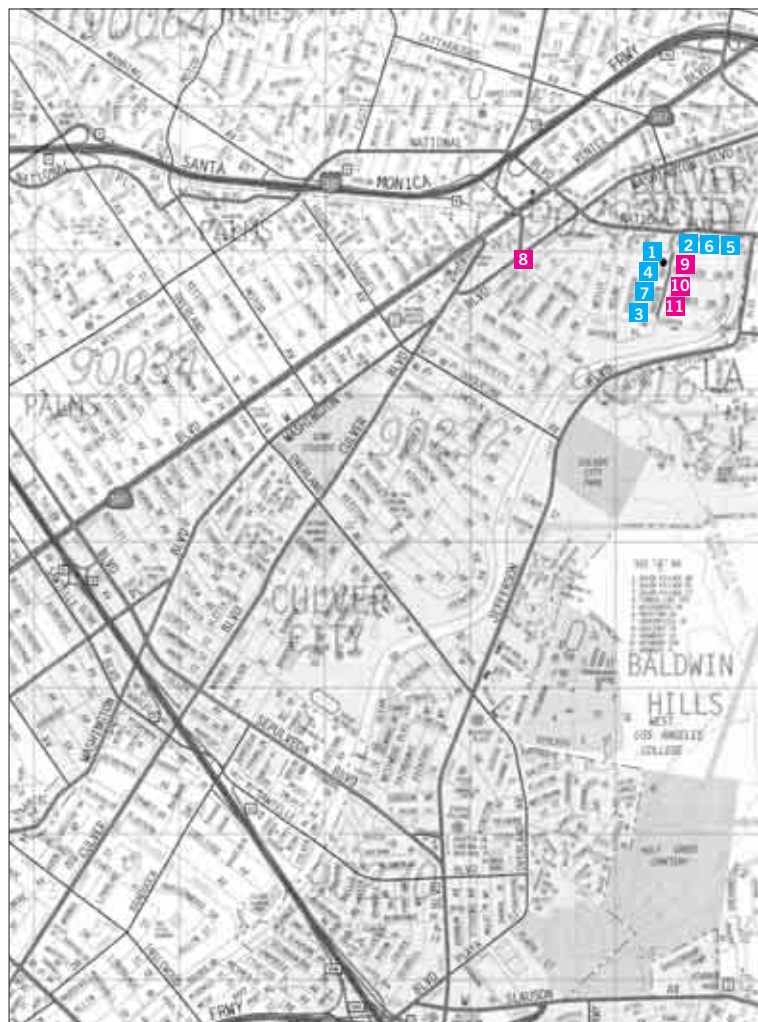
Het gebouw rust op een parking van drie niveaus met een ingang tussen de twee kijkhulzen van de verrekijker. De verrekijker zelf herbergt vergaderzalen die worden verlicht door de oculi. Zowel aan de verrekijker als in het koperen bos zorgen architectonische ingrepen voor zonwering.

Door de opgelegde maximale hoogte van 9 m, moest de verdiepingshoogte strak worden gehouden. Dit had eveneens invloed op de constructieve oplossing en vereiste een nauwe samenwerking tussen mechanisch en elektrisch raadgevende ingenieurs.

Het gebouw gebruikt de volledige oppervlakte van het terrein omwille van de hoogtebeperking van de Coastal Commission in combinatie met de densiteit die de klant wenste te bereiken. In de zuidgevel zit een lang daklicht dat het volledige gebouw tot de eerste verdieping penetreert.



- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



CULVER CITY

(slechts bij benadering aangegeven op kaart)

- | | | |
|---|---|----------------|
| 1 | Eric Owen Moss
Pittard-Sullivan of 3535 Hayden Avenue | zie pagina 242 |
| 2 | Eric Owen Moss
National Boulevard Complex, 8522 National Boulevard | zie pagina 243 |
| 3 | Eric Owen Moss
Slash & Backslash, 3532 Hayden Avenue | zie pagina 244 |
| 4 | Eric Owen Moss
Stealth, 3530 Hayden Avenue | zie pagina 245 |
| 5 | Eric Owen Moss
Beehive, 8520 National Boulevard | zie pagina 246 |
| 6 | Eric Owen Moss
The Box, 8520 National Boulevard | zie pagina 247 |
| 7 | Eric Owen Moss
The Umbrella, 3542 Hayden Avenue | zie pagina 248 |

TER INFORMATIE

- | | |
|----|---|
| 8 | Eric Owen Moss (1988-1990)
Gary Group, 9046 Lindblade Street |
| 9 | Eric Owen Moss (1994)
Entertainment Asylum, 3520 Hayden Avenue |
| 10 | Eric Owen Moss (1999)
The Cloud, 3524 Hayden Avenue |
| 11 | Eric Owen Moss (2000)
Pterodactyl & Parking Garage, 3540 Hayden Avenue |

ARCHITECT || Eric Owen Moss

OPLEVERING || 1996

ADRES, WIJK || 3535 Hayden Avenue, Culver City

Het ontwerp weerspiegelt de noodzaak om een uniforme werkomgeving te creëren, terwijl de privacy tussen de verschillende werkgroepen binnen de organisatie moet behouden blijven. Het gebouw integreert houten spanten die zijn hergebruikt uit een bestaand industrieel gebouw. De opzet van het ontwerp was om een 'natuurlijk' beveiligingssysteem te bereiken door lagen van private en publieke zones te schakelen. Uitkragingen en zonneschermen leggen de zuidgevel in de schaduw zodat het energieverbruik kan worden ingeperkt.



ARCHITECT || Eric Owen Moss

OPLEVERING || 1986-1990

ADRES, WIJK || 8522 National Boulevard, Culver City

Op een belangrijk kruispunt in Culver City, schakelen zich vijf opslagplaatsen aan elkaar. Oud en nieuw zijn met elkaar verweven in deze inventieve herinrichting van een fabrieks-gebouw, dat conferentieruimtes en op maat gemaakte kantoren voor acht avontuurlijke bedrijven huist. De verwaarloosde warenhuizen, alle met verschillende constructies gebouwd tussen 1920 en 1940, zijn verenigd door een nieuwe ingang en een publiek toegankelijke hal om licht te brengen naar de binnenruimtes.

De originele constructie is gebruikt om een organisatieschema te genereren dat de publieke zone scheidt van de private door het gebruik van een L-vormige gang. Alle kantoorruimtes creëren de gelegenheid voor de eigenaar om de ruimtes te verhuren.



ARCHITECT || Eric Owen Moss

OPLEVERING || 1998

ADRES, WIJK || 3532 Hayden Avenue, Culver City

De twee kantoorgebouwen maakten oorspronkelijk deel uit van een ononderbroken weefsel van met houtskelet bedekte opslagplaatsen die sporadisch in de buurt verzeen sinds de jaren veertig. De ontwerpstrategie omvatte een 'Haussmanisering' van de oorspronkelijke agglomeratie gebouwen. Een groot deel van de oude constructies is afgebroken waardoor plaats vrijkwam voor een parkeergarage bestaande uit een vier verdiepingen hoge staalconstructie.

De zijkanten van de twee warenhuizen zijn eenvoudigweg met bepleistering en grote ramen ingevuld. Beide zuidgevels zijn echter volledig beglaasd. De richting van de snede legt de oorspronkelijke houtconstructie op een ongewone manier bloot. Waar het nieuw gesneden dak constructief gezien niet meer voldeed, zijn een reeks nieuwe, stalen kolommen toegevoegd aan de gevel. Een nieuw staalkader is ingevoegd om de zijdelingse krachten en de mezzanines op te vangen.

De interieurs van de gebouwen zijn beide groot, open, flexibel en zenitaal verlicht.



ARCHITECT || Eric Owen Moss

OPLEVERING || 2000

ADRES, WIJK || 8530 Hayden Avenue, Culver City

De gedurfde, geometrische vorm en zichtbare overgang in doorsnede van een vierkant naar een driehoek, behaagde het reclamebedrijf dat dit kantoorgebouw inpalmt. Het project positioneert zich als een 'poort' naar de campus-achtige groep projecten en landschappen van Eric Owen Moss.

Drie bestaande warenhuizen in een oud industrieel gebied van Culver City, zijn omgevormd tot kantoren die een nieuw type huurders zou moeten aantrekken dat minder is geïnteresseerd in de gebruikelijke vereisten voor een commerciële ruimte, zoals de locatie in downtown of een conservatief gebouwtype, maar meer in de technische infrastructuur van een gebouw en een stimulerende werkomgeving. Het warenhuis dat het dichtst bij de straat ligt, is afgebroken omwille van de chemisch vervuilde grond door de vorige huurder. De bouwput is heringericht als een groot openluchttheater met tuin voor 600 personen.

De Stealth biedt een waaier aan ruimtes en het essentiële achterliggende idee is om niet slechts één vorm te creëren, maar een veranderende doorsnede over de lengte van het gebouw. De bruggen en mezzanines buiten halen hun voordeel uit het klimaat van Zuid-Californië.



ARCHITECT || Eric Owen Moss

OPLEVERING || 2000

ADRES, WIJK || 8520 National Boulevard, Culver City

De Beehive is een nieuw kantoorgebouw en conferentiecentrum dat zich ent op een bestaand weefsel van warenhuizen. Een voormalig, twee verdiepingen tellend houten gebouw werd weggehaald en een nieuwe en evenhoge constructie is ontworpen volgens dezelfde omtrek. Het terrein ligt ingesloten tussen bestaande gebouwen, waarbij slechts 10 m gevelbreedte vrij bleef langs een drukke straat. Het project is een oefening in het maken van een publiek imago dat in staat is om zijn aanwezigheid te communiceren.

De huurder, Medschool.com, vereiste dat het gros van het gebouw flexibel was met een programma van openwerkruimtes met enkele private kantoren. Door de oriëntatie wordt natuurlijk licht binnengebracht via een daklicht in het hart van het gebouw.

De vorm van de Beehive vloeit voort uit de programmatorische vereisten en de beperkingen van het terrein. De variërende vorm antwoordt op de verschillende interne functies en het gebaar zich aan een bestaande groep gebouwen vast te hechten. De constructie bestaat in essentie slechts uit vier kolommen die horizontaal zijn ingepakt door stalen buizen met een interval van 1,2 m waardoor een draagconstructie voor de gevelbekleding is ontstaan. Indien niets anders aan dit basisidee zou zijn toegevoegd, zou de uiteindelijke vorm een cilinder zijn geweest. De vier kolommen zijn echter zo gemanipuleerd en in verschillende richtingen geheld om een grotere vloeroppervlakte te bereiken voor de vergaderzaal op de tweede verdieping.



ARCHITECT II Eric Owen Moss

OPLEVERING II 1994

ADRES, WIJK II 8520 National Boulevard, Culver City

The Box is geen nieuw gebouw, maar een kleine, rechthoekige aanbouw bij een oud fabrieksgebouw, bestaande uit houten steunen, een centrale pijler en een in de lengterichting geplaatst daklicht. Oorspronkelijk was het ontwerp bedoeld als een private eet- en ontmoetingsplaats voor een restaurant. De klant veranderde dan het programma om de opkomende technische industrie aan te trekken die de omgeving volop aan het ontwikkelen was. The Box, gesitueerd op het dak van de kantoren, huist uiteindelijk een cilindrische receptieruimte op de benedenverdieping die door het dak van de bestaande verdiepingshoge houten schuur snijdt, en een zaal voor vergaderingen en conferenties op de bovenste verdieping. Het project is een identificeerbaar architectuurelement langs een toen relatief non-descriptieve boulevard.

Ondanks hun spectaculaire karakter zijn de gebouwen van Eric Moss moeilijk te begrijpen wanneer men ze niet bezoekt, en ondanks hun buitensporige aspecten zijn ze van erg weinig materialen gebouwd en uniform afgewerkt. Hun kracht ontleen ze aan hun plasticiteit, hun vloeiende vormen en hun impliciete beweging. Ze zitten vol spelingen, puzzels en ruimtelijke raadseltjes. Moss bouwt geen ruimtes, hij stelt sensaties voor en experimenteert met opeenvolgingen van beelden die moeten worden verwerkt in de geest van de bezoeker die ze ondergaat. De vormen van zijn architectuur zijn onwaarschijnlijk omdat het gokjes en geometrische avonturen zijn.



ARCHITECT || Eric Owen Moss

OPLEVERING || 2000

ADRES, WIJK || 3542 Hayden Avenue, Culver City

The Umbrella is oorspronkelijk ontworpen als een balkon voor buitenoptredens voor *The Green Umbrella*, een experimentele reeks concerten door het Los Angeles Philharmonic Orchestra. De fundamentele ontwerpintentie bestond erin een overdekte ruimte te creëren voor een beperkt aantal muzikanten die zouden optreden op het balkon voor een publiek op het gelijkvloers. Het interieur kan een waaier aan verschillende schikkingen voor optredens verzorgen - van sextetten en octetten tot 30 à 40 koppige orkesten.

Het Los Angeles Filharmonisch orkest verliet het project bij de voltooiing van de Disney Concert Hall in downtown LA. Het gebouw is nu het hoofdkantoor van een groot internet- en grafisch vormgevingsbedrijf. Het programma is grondig herzien voor de nieuwe eigenaar. Gezien de organisatiestructuur van het bedrijf, huist het interieur een brede waaier van open productieruimtes, private kantoren, vergaderzalen, tentoonstellingsruimtes, keukens en atypische grote studio's met hoge plafonds voor het bewerken van films.

Het vervaardigen van het gelamineerde glas vereiste het inhuren van een speciale onderaannemer, California Glass Bending, om met de architecten en ingenieurs te werken gedurende het ontwerpproces. Het is de eerste keer dat een dergelijke vorm van glasproductie en installatie gebeurde. De resultaten zijn wereldwijd gepubliceerd en erkend als een uniek en succesvol experiment in glaskunst en -constructie.





- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



STADSDEEL M



251

LOS ANGELES

WATTS

1 Simon Rodia

Watts Towers, 1765 E 107th Street

zie pagina 252

ARCHITECT II Simon Rodia

OPLEVERING II 1921-1954

ADRES, WIJK II 1765 E. 107th Street

De Watts Towers - ook gekend onder de naam *Nuestro Pueblo*, "onze stad"- zijn in een periode van 33 jaar gebouwd door de Italiaanse immigrant en arbeider Simon Rodia in zijn vrije tijd. De zeventien volkse constructies, waarvan twee een hoogte van meer dan 30 m bereiken, bestaan uit staal, beton en glas en bleven onbeschadigd tijdens de Watts rellen.

De wapeningen van de sculpturen bestaan uit stalen pijpen en staven, ingewikkeld door staaldraad en bekleed met mortel. De primaire constructies zijn vervolgens ingelegd met stukken porcelein, tegels en glas. Ze zijn gedecoreerd met gevonden voorwerpen zoals bedkaders, flessen, keramische tegels en zeeschelpen. Rodia bouwde ze zonder enig bijzonder gereedschap of vooropgesteld plan en werkte uitsluitend met handgereedschap en de uitrusting van een glazenwasser. Kinderen uit de buurt brachten stukjes gebroken glas mee voor Rodia in de hoop dat ze zouden worden toegevoegd aan het project, maar het merendeel van Rodia's materiaal bestond uit geschonden stukken van de Malibu Pottery, waar hij vele jaren heeft gewerkt. Andere voorwerpen kwamen van de Pacific Electric Railway tussen Watts en Wilmington. Rodia wandelde deze 32 km lange weg vaak op zoek naar materialen voor zijn levenswerk.

De geruchten gingen dat de torens antennes waren om te communiceren met de vijandelijke Japanse troepen, of dat ze begraven schatten bevatten. Dit veroorzaakte logischerwijs vandalisme en uitsluiting. In 1955 gaf hij het eigendom weg en vertrok naar Martinez, moe van de mishandelingen.

Rodia's hut binnen de omwalling vatte brand waarna de stad LA de constructie veroordeelde en beval het te slopen. De acteur Nicholas King en de filmregisseur William Cartwright bezochten het terrein in 1959, aanschouwden de verwaarlozing en besloten het te kopen om te onderhouden. Wanneer deze verandering van eigenaar bij de stad ter ore kwam, besloot ze de verwoesting zelf uit te voeren. De torens waren intussen echter al beroemd en er was grote tegenstand van over de hele wereld. King, Cartwright en een curator van het *Los Angeles County Museum of Art*, samen met architecten, kunstenaars en activisten uit de gemeenschap vormden het *Committee for Simon Rodia's Towers in Watts*. Het Committee onderhandelde met de stad voor een stabiliteitstest van de torens. Hiervoor werden stalen kabels vastgemaakt aan elke toren en een kraan oefende laterale druk uit. De kraan slaagde er niet in de torens naar beneden te halen of zelfs maar te doen hellen en de test werd beëindigd met



het officiële besluit dat de kraan een mechanisch defect vertoonde. Het Committee onderhield de torens onafhankelijk tot 1975 wanneer het terrein aan de stad werd gedoneerd, die het op zijn beurt schonk aan de Staat California in 1978. Het huidige *Simon Rodia State Historical Park* wordt nu geleid door de City of Los Angeles Cultural Affairs Department. De torens zijn een van de negen volkse kunstwerken die op de *National Register of Historic Places* is opgenomen en één van de slechts vier *National Historic Landmarks* in Los Angeles.

De torens ondervonden weinig schade in de Northridge aardbeving van 1994, maar werden toch hersteld en later heropend voor het publiek in 2001.



DEEL 03

SAN DIEGO

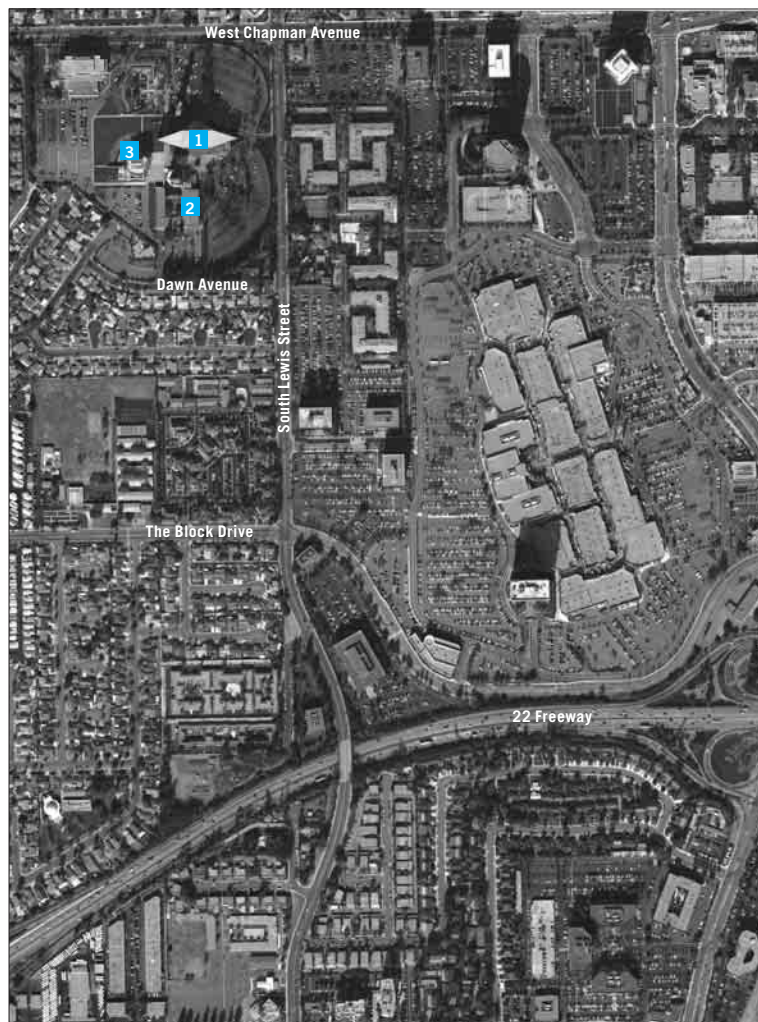


OVERZICHT STADSDELEN SAN DIEGO



A	Stadsdeel A	
	Garden Grove	zie pagina 258
B	Stadsdeel B	
	Newport Beach	zie pagina 264
C	Stadsdeel C	
	La Jolla	zie pagina 268

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



**GARDEN GROVE****1 Philip Johnson en John Burgee**

Garden Grove Crystal Cathedral, 12141 Lewis Street

zie pagina 260

2 Richard Neutra

Drive-In Church, 12141 Lewis Street

zie pagina 261

3 Richard Meier

Visitors Center, 12141 Lewis Street

zie pagina 262

ARCHITECT II Philip Johnson en John Burgee

OPLEVERING II 1979-90

ADRES, WIJK II 12141 Lewis Street, Downtown LA

De campus van de Crystal Cathedral is een Christelijk religieus centrum dat in 1980 werd gesticht door Robert H. Schuller en zijn echtgenoot. Het is opgedragen aan het credo: "Zoek een nood en vul het, zoek een wonde en genees het." De kerk is gekend voor de wereldbekende architectuur van Philip Johnson, meer in het bijzonder omwille van de 10.000 vensters van getemperd gekleurde beglazing, die op zijn plaats worden gehouden door een kantachtig skelet van witte stalen vakwerken. De kristalvormige bidruimte met glazen toren diende voor een televisiepredikant die de drive-in eucharistiedienst promootte. De 52 klokken-tellende toren van het Crystal Cathedral is pas een goed decennium na de opening van de kathedraal zelf, in 1990, voltooid. De toren is gemaakt uit roestvrijstalen prisma's.

De 1,5 miljoen dollar die televangelist Robert Schuller nodig had voor de bouw van dit glazen paleis is in één enkele eucharistiedienst opgehaald.



ARCHITECT || Richard Neutra

OPLEVERING || 1961

ADRES, WIJK || 12141 Lewis Street

Het eerste gebouw op het terrein was de Drive-in Church uit 1961. De preekstoel heeft glazen wanden die zich kunnen openen naar een openlucht amfitheater voor 600 auto's. Individuele luisterapparatuur maakte het mogelijk de diensten bij te wonen. De zestien eenzijdige stalen balken vormen een "visuele fuga", zoals de architect het zelf omschreef. Het gebouw won de *Architectural Award of Excellence* van de American Institute of Steel Construction.

De 13 m hoge Tower of Hope met glazen kapel op de top, is ontworpen door Richard en zijn zoon Dion Neutra en voltooid in 1968.



ARCHITECT || Richard Meier

OPLEVERING || 2002

ADRES, WIJK || 12141 Lewis Street

Het gebouw van Richard Meier bevindt zich tussen de Crystal Cathedral aan de noordzijde en de Tower of Hope aan de zuidzijde. Het gebouw huisvest een waaier aan voorzieningen die voordien op de campus waren verspreid, zoals een auditorium met zitplaatsen voor ongeveer 300 personen, een café met gelegenheid om buiten te eten, een lobby, een boekenwinkel, een ticketverkoop op het gelijkvloers, tentoonstellingsruimtes op de tweede en derde verdieping en een bibliotheek en kantoorruimte op de vierde verdieping. Het vijfde niveau is een open terras dat buitenactiviteiten kan verwelkomen.



----- STADSDEEL A -----



263

----- SAN DIEGO -----

NEWPORT BEACH

--- STADSDEEL B ---

- opgenomen in excursieprogramma
- ter informatie
- restaurant



NEWPORT BEACH

1 Rudolf Schindler

Lovell Beach House, 1242 W. Ocean Front

zie pagina 266

ARCHITECT II Rudolf Schindler

OPLEVERING II 1926

ADRES, WIJK II 1242 W. Ocean Front, Newport Beach

Rudolf Schindler was 26 jaar oud en een ervaren architect wanneer hij in 1914 zijn geboorteland Oostenrijk verlaat om aan de slag te gaan in Chicago. Opgeleid door Otto Wagner en Adolf Loos was het zijn droom en ambitie te werken voor Frank Lloyd Wright, wiens Wasmuth-portfolio van 1910 een grote inspiratie was voor alle vooruitstrevende architecten en architectuurstudenten. In 1918 stuurde Wright hem naar Los Angeles om de bouw van het Barnsdall-Hollyhock House te superviseren. Na de voltooiing bleef Schindler in Los Angeles en startte er zijn eigen architectuurpraktijk.

Deze voorgeschiedenis staft de vreemde positie die Schindler inneemt in de geschiedenis van het Modernisme. Ondanks zijn uitstekende achtergrond, is hij buitenspel gezet op fysisch en op architecturaal vlak. Wanneer Henry Russell Hitchcock en Philip Johnson hun befaamde tentoonstelling *International Style* opzetten in New York in 1932, werd hij over het hoofd gezien. Pas in de zestiger jaren werd zijn werk door architectuurhistorici erkend als voorloper.

Het Lovell Beach House is hét gebouw waarop Schindlers hernieuwde reputatie is gebaseerd. Het is geen verrassing dat het invloeden van Loos en Wright vertoont. "Space Architecture" was de term die hij gebruikte om zijn principes samen te vatten, wat klinkt als Loos' *Raumplan*. Voor Schindler was het ruimte, eerder dan constructie of functie die de nieuwe architectuur karakteriseerde. Het is daarom opmerkelijk en zeer a-typisch voor Schindlers oeuvre dat het meest bijzondere kenmerk van deze woning de primaire structuur is van vijf portaalspanten in gewapend beton. Maar deze zijn abstract en ruimtelijk eerder dan tectonisch. Vloeren en daken van hout overspannen de ruimte tussen de betonnen kaders. De omsluitende, secundaire elementen zijn uitgevoerd in glas en lichtgewicht metaal en buitenruimtes hebben evenveel belang als binnenruimtes.

Behalve de garage en een douchecel is het gelijkvloers volledig open, bijna een uitbreiding van het strand en bedoeld als speelruimte voor de kinderen (en volwassenen). Op de tweede verdieping biedt een galerij zicht op de twee verdiepingen hoge leefruimte van de eerste verdieping en toegang tot de slaapkamers aan de noordkant. Elke slaapkamer opent zich naar een met een houten luifel overdekte slaapruijmt buiten. Sommige critici hebben opgemerkt dat Schindler geen talent was in het ontwerpen van trappenhuizen en het Lovell Beach house lijkt dit te bevestigen. Twee trappen, de ene erg steil, de andere lui, stijgen in tegengestelde richting op vanaf



de plint aan de noordzijde die de hoofdingang markeert. De luie trap leidt naar het uitkragende terras met zicht op het water terwijl deze onderweg een van de dragende structuren doorbreekt en daarbij de indruk laat de stabiliteit van het geheel in gevaar te brengen.

Zonder twijfel is dit een inventief en gewaagd ontwerp dat in alle opzichten inspeelt op de context en een aanzet vormt om op een gezonde manier te genieten van het klimaat van California. Schindlers klant, Philip M. Lovell, was een gezondheidsgoeroe en draagt de eer twee Modernistische iconen te hebben gebouwd. Het Lovell Health House aan Silverlake is echter van de hand van Richard Neutra (zie Los Angeles stadsdeel C).

 opgenomen in excursieprogramma ter informatie restaurant



LA JOLLA

1 Louis I. Kahn

Salk Institute for Biological Studies, 10010 North Torrey Pines Road

zie pagina 270

ARCHITECT II Louis I. Kahn

OPLEVERING II 1959-1965

ADRES, WIJK II 10010 North Torrey Pines Road, La Jolla

Jonas Salk, uitvinder van het poliovaccin, gaf in 1959 Louis Kahn de opdracht een instituut te ontwerpen “waar men Picasso zou kunnen ontvangen”. Kahn, zelf kunstenaar voordat hij architect was, creëerde een van de architecturale meesterwerken uit de tweede helft van de 20ste eeuw: het centrale waterkanaal in het zonreflecterende witte binnenplein uitkijkend over een diepblauwe zee is een beeld dat in het geheugen van elk architect staat gegrift.

De intellecten van beide vooraanstaande personen vloeiden samen in dit ontwerp waar de moderne schizofrenie die het verstand van de geest had afgescheiden, teniet wordt gedaan. Kahn vertaalde Salks omschrijving van de strikte en de menselijke wetenschappen in het meetbare en het onmeetbare, een vocabularium dat duidelijk overeenkwam met zijn concept van *design* en *vorm*. De holistische visie van Salk lag daarom helemaal in de lijn van Kahns eigen architecturale queeste om deze gegevens uit te drukken in licht en stilte.

Hoewel de vorm eigenlijk een herhaling is van de standaard organisatie van het Richards Building van Kahn, introduceert het Salk Instituut toch enkele nieuwe elementen in Kahns oeuvre. Het gebouw antwoordt niet alleen op de basisvereisten van het programma, maar heeft als doel ook te beantwoorden aan het hele menselijke zijn. Het volume vertegenwoordigt zowel het lichaam als de geest, de gemeenschap en het verstand. De trappenhuizen dienen het lichaam, de laboratoriumruimtes dienen het verstand. De passages en trappen zijn ontmoetingsplaatsen die de gemeenschap dienen. De binnenplaats en de studeerruimtes in de torens, die de onderzoekers toelaat hun werk of de zee te contempleren, dienen de geest.

De gebruikte materialen zijn beton en teak voor het exterieur; roestvrij staal, beton en teak voor het interieur. Het roodachtige beton van de buitenwanden is vervaardigd met dezelfde componenten als in de Romeinse Pozzolana architectuur, een van Kahns favoriete architectuurperiodes. De detaillering van het teak multiplex vereiste dat het hout moest worden gezandstraald en afgewerkt met polyurethaanharlagen. Kahn integreerde de constructie-eigenschappen met de karakteristieken van het ontwerp. Hij liet de stalen wapeningen - ontworpen met bijzondere aandacht voor de tussenafstanden - uit het betonnen oppervlak steken om ze nadien te snijden en aan te vullen met een loden plug om de corrosie van het staal tegen te gaan. Daardoor bezitten de betonnen volumes een zekere ontwerpqualiteit ten opzichte van enkel een constructieve identiteit.



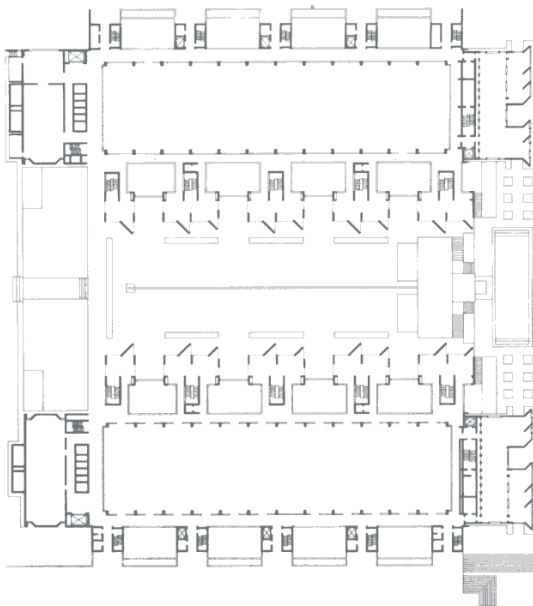
STADSDEEL C



SAN DIEGO



271



De laboratoria hebben verplaatsbare wanden en “pipe laboratories” - zoals Kahn ze noemde - in het plafond om ook leidingen te verwijderen en opnieuw te installeren zonder de laboratoriumruimtes te hinderen.

Net zoals het exterieur het interieur moet dienen, moet ook de fundering het gebouw zelf dienen. Het gebouw moest voldoen aan de stricte voorwaarden voor weerstand aan aardbevingen. Kahns raadgevend ingenieur constructie legde in een vierhonderd pagina's tellend verslag uit dat het systeem van (Belgische!) vierendeelliggers de nodige flexibiliteit zou bieden voor laterale seismische krachten. De bovenste stalen onderdelen zijn gecoat met metaal om de binding met het beton te verhinderen.

De belendende dienstruimtes en bezoekersparking waren van minder belang en zijn daarom ook rond de binnenste, meer belangrijke gebouwen gesitueerd rond de betonnen binnenplaats. Zoals voorgesteld door Luis Barragán laat de vorm van deze binnenplaats zonder bomen en bloemen toe om dienst te doen als een horizontale gevel naar de hemel. Het waterkanaal van oost naar west ligt in hetzelfde vlak met het vloeroppervlak en eindigt in een fontein.

Dit erg beperkte materialenpalet van beton, roestvrij staal, water, glas en multiplex was Kahns uitdrukking van een eenvoudige benadering voor een gecompliceerde omgeving voor de wetenschappers. Voor Kahn was ontwerp het ‘hoe’ en vorm het ‘wat’.



The background of the entire image is a dark, muted green. Overlaid on this background are the silhouettes of several tall palm trees, their trunks and fronds extending upwards. The trees are positioned on the right side of the frame, with their fronds reaching towards the top. The overall mood is serene and tropical.

NAWERK

BIOGRAFIEËN
RESTAURANTS
FILMS
PRAKTISCH



AULENTI, Gae(tana)*(Palazzolo della Stella bij Udine 1927)*

Aulenti studeerde in 1954 af als architect aan de Politecnico van Milaan. Sinds 1956 leidt ze daar haar eigen bureau. Zowel in de vormgeving van producten, tentoonstellingen en decors als in haar architectuur wijdt ze zich aan het thema van de encenering. In haar verbouwingen van musea, zoals het Musée d'Orsay in Parijs (1980-1986) en het Museo Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona (1987-1995), verraden de in de projecten ingevoegde elementen een welbepaalde invloed van het rationalisme.

BOTTA, Mario*(Mendrisio, Ticino 1943)*

Van 1958 tot 1961 opleiding als technisch tekenaar, van 1964 tot 1969 studie aan het Istituto Universitario di Architettura in Venetië en sinds 1996 docent aan de door hem opgerichte Accademia di Architettura in Mendrisio. Botta werkte in de jaren zestig samen met Le Corbusier en Louis I. Kahn en vestigde zich in 1969 als architect in Lugano. Zijn allereerste werk, de pastorie in Genestretta, ontstond in 1961-1963, dus nog voor zijn architectuurstudie, en bevat al kiemen van zijn latere werk: aandacht voor topografische omstandigheden, een voorliefde voor elementaire architectonische types, een streven naar geometrische ordening en een duidelijk zichtbare ambachtelijkheid. In zijn school in Morbio Inferiore (1972-1977) komen deze grondbeginselen tot een poëtische synthese. Een rechte, drie verdiepingen hoge schijf van ongepleisterd beton, bestaande uit additief samengevoegde, licht variërende elementen, doorsnijdt het landschap als een ordenend element, maar neemt er tegelijk visuele impulsen uit op. Botta's voorliefde voor uitgekende vorm-experimenten vond aanvankelijk haar neerslag in een reeks eengezinswoningen, waaronder het huis in Riva San Vitale (1972-1973), een toren op een vierkante plattegrond tegen de steile berghelling, die de verhouding tussen bebouwing en landschap problematiseert. In het hoofdkantoor van de Staatsbank in Fribourg (1977-1981) en dat van de Banca del Gottardo in Lugano (1982-1988) onderzocht Botta de invoeging van zijn architectuur in een stedelijke context. De bouw van het Maison de la Culture André Maraux in Chambéry (1984-1987) en van het Maison du Livre,

de l'Image et du Son in Villeurbanne (1984-1988) betekende een nieuwe fase in het werk van de architect uit Ticino, gekenmerkt door een gedurfde aanpak van grote publieke opdrachten. Een hoogtepunt is de kathedraal van Evry bij Parijs (1988-1995): het massieve gesloten bouwlichaam in de vorm van een gedrongen, schuin afgesneden cilinder is een verdere ontwikkeling van de vorm die Botta al in 1986 voor de veel kleinere kerk in Mogno had bedacht, maar pas in de jaren 1992-1995 uitvoerde. Boven het altaar welft de wand als een materiële emanatie omlaag. Samen met de suggestieve lichtinval van boven verleent die de kathedraal een passende sacrale sfeer. In een volledig nieuwe samenhang zijn analoge vormelementen en belichtingsstrategieën te vinden in het Museum of Contemporary Art in San Francisco (1989-1995), dat in een stadsvernieuwingsgebied de eigen stedelijke aanwezigheid even krachtig als eigenzinnig poneert. Met de kapel op de top van de Monte Tamaro in Ticino (1990-1995), een archetypisch, maar ook elegant gearticuleerd gebouw waarvoor de schilder Enzo Cucchi fresco's en schilderijen maakte, realiseerde Botta een fijnzinnig meesterwerk en bevestigde hij zijn speciale rol binnen de School van Ticino. Recenter bouwde hij het Museum Tinguely in Basel (1993-1996), het kantoor van de Bank Bruxelles Lambert in Genève (1993-1996), het museum voor hedendaagse kunst in Trento e Rovereto (1995-1999) en de nieuwe concertzaal in Luxemburg Kirchberg (prijsvraag 1955-1997). In Nederland realiseerde Botta een wooncomplex binnen het plan van Jo Coenen voor het Céramique-terrein in Maastricht (1992-2000).

EAMES, Ray geb. Kaiser

(Sacramento, Californië 1912 - Los Angeles 1988)

Eames bezocht van 1933 tot 1939 de school van Hans Hofmann in New York. Ze was medeoprichtster van de American Abstract Artists. In 1940 begon ze haar studie aan de Cranbrook Academy of Arts en in 1941 trouwde ze met Charles Eames.

EAMES, Charles

(St. Louis, Missouri 1907-1978)

Van 1925 tot 1928 studeerde Eames architectuur aan de Washington University in St. Louis. Van 1930 tot 1933 had hij het architectenbureau Gray & Eames, van 1934

tot 1938 het bureau Eames & Walsh. In 1941 trouwde hij met Ray Kaiser en begon hij met haar een eigen bureau. Al in de eerste jaren van hun samenwerking hielden Charles en Ray Eames zich intensief bezig met het materiaal multiplex, zoals hun ontwerp van de Lounge Chair (1946) bewijst. Naast meubels ontwierpen ze tijdschriftomslagen en kinderspeelgoed, ontwikkelden ze tentoonstellingsconcepten en richtten ze zich op de film. Met de Case Study Houses 8 en 9 (1945-1949), waarvan de laatste in samenwerking met Eero Saarinen is ontworpen, begaven ze zich op het pad van de architectuur. Daaruit ontwikkelde zich in aangepaste vorm hun eigen huis, het Eames House in Pacific Palisades, Californië (1949): een staalskeletbouw uit geprefabriceerde elementen, met fijn gelede en subtiel vormgegeven gevels; een optisch licht en goed geproportioneerd ontwerp. Andere huizen zijn het Billy Wilkder House (1950) en het Max De Pree House (1954). In 1956 ontwierpen ze de beroemde Lounge Chair and Ottoman en in 1958 de Aluminium Furniture Group. In latere jaren wijdden ze zich vooral aan de film en de inrichting van tentoonstellingen. Na de dood van Charles zette Ray Eames het bureau voort en ontwierp ze onder meer de Eames Teak and Leather Sofa (1984).

ELLWOOD, Craig geb. John Burke

(Clarendon, Texas 1922 - Pergine Valdarno Toscane 1992)

Craig Ellwood kwam uit de aannemerswereld en bewaamde zich tussen 1949 en 1954 tot bouwkundig ingenieur door middel van een deeltijdse studie bouwkunde aan de University of California in Los Angeles. Van 1948 tot 1976 had hij daar een eigen bureau. Zijn gebouwen zijn uiterst bekwaam opgezette staalskeletconstructies die met uiteenlopende materialen zijn ingevuld, zoals natuursteen, hout, kunststof en glas. De Case Study Houses 16-18 in Los Angeles (1951-1958) zijn hiervan goede voorbeelden. Andere ontwerpen als het Rosen House in Los Angeles (1961) onderscheiden zich eveneens door een elegante en gedisciplineerde vormgeving, zowel in de constructie als in de ruimtelijke structuur: ze evenaren zonder meer de kwaliteit van zijn voorbeeld, Ludwig Mies van der Rohe. Van 1976 tot zijn dood werkte Ellwood alleen nog als schilder, hoofdzakelijk in Toscane.

FOSTER, Norman*(Manchester 1935)*

Na zijn studie aan de Manchester University in Groot-Brittannië en de Yale University in de VS ging Foster eerst een samenwerking aan met Su en Richard Rogers en Wendy Cheeseman, zijn eerste vrouw. In 1967 richtte hij met Cheeseman het bureau Foster Associates op en realiseerde hij zijn eerste ondubbelzinnige hightechgebouw, de passagiersterminal van Fred Olsen Lines in Millwall, Londen. In de daaropvolgende vier jaar bouwde hij een reeks vrijstaande kantoorgebouwen en fabriekshallen in lichte materialen, met als hoogtepunt het exemplarische, drie verdiepingen hoge kantoor van de verzekeringsmaatschappij Willis, Faber & Dumas in Ipswich (1975). Het gebouw, dat een constructie heeft van cassettes van gewapend beton en bekleed is met een gefaceteteerde 'halsband' van getint vlakglas, vertegenwoordigde een volledig nieuw gebouwtype. Met een kantoortuin als bedrijfsruimte, een centraal atrium met roltrappen, een restaurant op het dak en een zwembad op de begane grond bood het een compleet nieuwe oplossing voor een klein kantoorgebouw. Op deze prestatie volgde een serie uitzonderlijke gebouwen, waaronder het Sainsbury Centre for the Visual Arts in Norwich (1974-1978), het cultuurcentrum in Nîmes (1984-1992), dat op een gevoelige manier is afgestemd op het belendende Romeinse Maison Carrée, en tenslotte de gewaagde Hong Kong and Shanghai Bank in Hong Kong (1979-1985), die door de innovatieve bouwtechnologie tot de spectaculairste wolkenkrabbers van de twintigste eeuw behoort. Foster Associates bekroonde deze krachttour met een al even indrukwekkend ontwerp voor een Millennium Tower in Tokio (1991) en de uitgevoerde telecommunicatietoren in Barcelona (1988-1992). Het experimentele bureau is sterk beïnvloed door prominente architecten als Richard Buckminster Fuller, Konrad Wachsmann, Charles Eames en Skidmore, Owings & Merrill, en heeft zich vooral onderscheiden door de uitvoering van projecten die een nieuwe dimensie toevoegden aan de ingenieursbouw. Dit heeft het bureau er overigens niet van weerhouden af en toe bescheiden, kleinschalige gebouwen te ontwerpen van buitengewone elegantie en raffinement, zoals de Sackler Gallery van de Royal Academy of Arts in Londen (1985-1992). Als opmerkelijke recente gebouwen in Duitsland verdienen vermelding de ecologisch verantwoorde kantoortoren van de Commerzbank in Frankfurt am Main (1991-1997) en de verbouwing van de Rijksdag in Berlijn met de spectaculaire glazen koepel (1993-1999).

GEHRY, Frank Owen*(Toronto 1929)*

Gehry studeerde aan de University of Southern California in Los Angeles en aan de Harvard University in Cambridge, Massachusetts. Vanaf 1953 werkt hij onder meer bij Victor Gruen, Hideo Sasaki en William Pereira. In 1962 vestigde hij zich als zelfstandig architect in Los Angeles. Het oeuvre van Gehry, dat aanvankelijk sterk geografisch gebonden was, maar met een relatief laat ingezette, levendige bouwactiviteit een wereldwijde vlucht heeft genomen, is theoretisch noch stilistisch in een duidelijke stroming onder te brengen. Na een reeks binnenhuisontwerpen en winkels bouwde Gehry in het begin van de jaren zeventig een toenemend aantal eengezinswoningen, waarin steeds vaker een ontbinding van de tektonische conventies zichtbaar werd. Gehry's experimenten in gebouwen als het Davis House in Malibu, Californië (1970-1972), de De Menil Residence in New York (1978-1979) en de Spiller Residence in Venice, Californië (1978-1979) vonden een synthese in zijn eigen woning in Santa Monica, Californië (1977-1979, 1988). Dit huis, dat in feite een verbouwde oude woning is, doorbreekt de traditionele tektonische structuren en ruimtegrenzen om ze, overdekt met toegevoegde sloopmaterialen, antithetisch te herstructureren, waarmee het een gebouwd manifest werd van het deconstructivisme. Dat Gehry ook grootschalige projecten kon aanpakken, liet hij zien in het winkel- en garagecomplex Santa Monica Place in Santa Monica (1973-1980). Zijn vriendschap met de beeldhouwers Richard Serra en Claes Oldenburg leidde in de jaren tachtig tot een serie steeds sculpturalere projecten, die Gehry meteen een hausse aan opdrachten bezorgde. Hij realiseerde een reeks figurale composities en plastische decomposities, die begon met het California Aerospace Museum in Los Angeles (1982-1984), en via het Fishdance Restaurant in het Japanse Kobe (1986-1987) en het Winton Guest House in Wayzata, Minnesota (1983-1987), naar het Main Street Project in Venice, Californië (1986-1991) leidde, waarvan de opvallende portiek een buitenproportionele verrekijker voorstelt naar een schets van Oldenburg. De werken uit de jaren negentig, zoals het American Center in Parijs (1988-1993), het hoofdkantoor van Vitra in Birsfelden bij Basel (1990-1994), het Energie-Forum-Innovation-Gebäude in Bad Oeynhausen (1992-1995), het kantoorgebouw voor Nationale-Nederlanden in Praag (1992-1997) en de Goldsteinwijk voor sociale woningbouw in Frankfurt am Main (1996), zijn steeds plastischer wordende,

met behulp van computers gegenereerde, irrationele gebouwen, waarin de objectieve functionele eisen duidelijk ondergeschikt zijn gemaakt aan de subjectieve indruk en beleving van ruimtes, vormen en kleuren. Gehry's talrijke musea vervullen in deze context een sleutelfunctie, zoals het Vitra Design Museum in Weil am Rhein (1987-1989), het Frederick R. Weisman Art Museum in Minneapolis, Minnesota (1990-1993) en bovenal het Guggenheim Museum in het Spaanse Bilbao (1991-1997).

GRAVES, Michaël

(Indianapolis 1934)

Graves voltooide in 1958 zijn studie aan de University of Cincinnati, Ohio, en studeerde vervolgens nog een jaar aan de Harvard University in Cambridge, Massachusetts. In 1960 won hij de Prix de Rome en in 1964 begon hij zijn eigen bureau in Princeton, New Jersey. In de laatste dertig jaar van Graves' vruchtbare activiteit kunnen twee perioden worden onderscheiden: een relatief korte puristische fase die in 1974 eindigde met de bouw van Claghorn House in Princeton, en daaropvolgend een aanvankelijk door Leon Krier beïnvloede classicistische fase, waarin zijn architectuur de theatrale trekken kreeg waaraan hij tot op de dag van vandaag met overtuiging vasthoudt. Zijn meesterlijke neo-Corbusierhuizen Hanselmann (1967-1970) en Snyderman (1971-1972) behoren tot de eerste fase. Hierop volgde een aantal grootschalige encenseringen, van het vijftien verdiepingen hoge Portland Building in Portland, Oregon (1980) tot buitenproportionele bouwwerken als het 28 verdiepingen tellende Humana Building in Louisville, Kentucky (1982). Schijnbaar in contrast met zijn al even ontzagwekkende hotels Dolphin en Swan in Disneyworld, Florida (1987), bereikte Graves zijn beste resultaten in kleinschalige projecten in pittoreske decors, zoals de bibliotheek van San Juan Capistrano, Californië (1984) en het wijnhuis Clos Pegase in de Napa Valley in Californië (1984). Naast zijn productieve loopbaan als architect was Graves ook werkzaam als industrieel ontwerper.

GREENE, Charles Sumner

(Brighton, Ohio 1868 - Carmel, Californië 1957)

Charles Sumner Greene bezocht met zijn broer Henry Mather Greene de Manual Training High School aan Washington University in St. Louis, Missouri, en het

Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, Massachusetts. Zijn eerste ervaring als architect deed hij op bij verschillende bureaus in Boston. In 1984 vertrok hij naar Pasadena, waar hij een bureau begon met zijn broer, een samenwerking die tot 1922 duurde. Daarna trok Greene zich terug in Carmel om zich te wijden aan zijn persoonlijke interesses kunst en filosofie.

GREENE, Henry Mather

(Brighton, Ohio 1870 -Pasadena, Californië 1954)

Henry Mather Greene werd samen met zijn broer Charles Sumner Greene opgeleid aan de Manual Training School aan Washinton University in St.Louis, Missouri, en het Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, Massachusetts. Hij werkte een paar jaar in Boston en begon daarna met zijn broer een bureau in Pasadena. Nadat deze zich in 1922 terugtrok, bleef Henry Mather Greene werkzaam in Pasadena als zelfstandig architect. Tijdens hun opleiding waren de gebroeders Greene geïnteresseerd geraakt in de kunstnijverheid en de ideeën van de Arts-and-Crafts-beweging. Op zoek naar een eigen architectonische vorm onderzochten ze in de beginjaren uiteenlopende thema's: ze werden gefascineerd door de oosterse architectuur en bestudeerden publicaties over de Zwitserse chaletstijl, maar ook over Italiaanse villa's en tuinen. In de loop van hun carrière ontwikkelden ze een oorspronkelijk, eigenzinnig architectonisch vocabulaire waarmee ze de grondslag legden voor de California Bungalow Style. Kenmerkend voor hun huizen is de uitgelezen combinatie van materialen, de kunstzinnige details in de interieurafwerking, de structureel geraffineerde houtconstructies en gevoelvolle invoeging in het landschap. Het Blacker House (1907) en het Gamble House (1908-1909) behoren door de wederzijdse doordringing van binnen- en buitenruimte, ver overstekende daken, vlakke puntgevels en warme materialen (hout, met shingels beklede muren, baksteen, kleurige glas-in-loodramen) tot de hoogtenpunten van hun omvangrijke oeuvre.

HERZOG, Jacques

(Basel 1950)

Na zijn studie aan de Eidgenössische Technische Hochschule van Zürich, richtte Herzog in 1978 met Pierre de Meuron in Basel het bureau Herzog & de Meuron op. Partners zijn Harry Gugger (sinds 1991) en Christine Binswanger (sinds 1994). De

bijzonder veelsoortige ontwerpen van Herzog & de Meuron genieten grote internationale belangstelling, vooral het pakhuis Ricola in Laufen (1986-1987), het seinhuis Auf dem Wolf in Basel (1988, 1994-2000), het huis voor de Sammlung Goetz bij München (1989-1992) en de verbouwing van een elektriciteitscentrale voor de Tate Gallery in Londen (1994-2000). Het architectonische thema wordt telkens uit de bouwopgave ontwikkeld en met buitengewoon veel conceptuele scherpzinnigheid uitgewerkt. Speciale aandacht krijgt de omhulling van het gebouw. Aan ogenschijnlijk vertrouwde materialen en constructietechnieken worden verrassende kwaliteiten en effecten onthuld (fotostudio Frei, Weil am Rhein, 1981-1982; woonhuis Schützenmattstrasse, Basel, 1992-1993; fabrieks- en opslaggebouw Ricola, Mulhouse, 1992), waarin geavanceerde technologie en traditionele methodes gelijkwaardig worden toegepast. Met zeefdruktechnieken worden nieuwe verschijningsvormen van glas en beton onderzocht (woonhuis en kantoor SUVA in Basel, 1988-1993; sportcomplex Pfaffenholz, St. Louis, 1989-1993; gebouwen voor de technische universiteit Eberswalde, 1994-1997). Het bureau werkt regelmatig met beeldende kunstenaars (Rémy Zaugg, Helmut Federle en anderen).

ISOZAKI, Arata

(*Otiat, Kyushu 1931*)

Isozaki studeerde bij Kenzo Tange aan de universiteit van Tokio en werkte bij diens bureau tot hij in 1963 zijn eigen bureau oprichtte in Tokio. In de tien jaar dat hij samenwerkte met Tange, tijdens diens creatiefste periode, hield Isozaki zich actief bezig met de ontwerpen voor het administratieve centrum van de prefectuur van Kagawa in Takamatsu (1955-1958), het stadhuis van Imabari (1957-1960) en het stedenbouwkundig plan voor Tokio (1960). Ook daarna deed Tange een beroep op zijn diensten, onder meer voor het wederopbouwplan voor Skopje in Joegoslavië (1963-1966) en de Festival Plaza op de Expo '70 in Osaka (1966-1970). In de jaren zestig werd Isozaki met de beweging van het metabolisme geïdentificeerd, ondanks dat hij iedere verplichting aan de principes daarvan afwees. In de jaren zeventig schoof Isozaki verder op in de richting van het historisme, wat een herneming van motieven uit de architectuur van Giulio Romano, Andrea Palladio, Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux en Karl Friedrich Schinkel te zien gaf. Ongeveer vanaf 1960,



tijdens zijn eerste maniëristische periode, werd Isozaki's architectuur gekenmerkt door een overdreven nadruk op horizontale elementen van gewapend beton, vergelijkbaar met de stijl van Tange, maar duidelijk conceptueler georiënteerd en grootschaliger van opzet. De Festival Plaza op de Expo '70 in Osaka kondigde een nieuwe, al even maniëristische fase aan. Daarin richtte Isozaki zich sterk op Europese en Amerikaanse voorbeelden en werd zijn werk getypeerd door uiterst abstracte composities, waarin additieve constructies in de vorm van kubussen of gekromde halve cilinders werden toegepast. Deze nieuwe taal voedde zich met zijn vastberadenheid te breken met de rationalistische principes van de moderne architectuur om ze te vervangen door een synthetische esthetiek, die geen beroep doet op de dogma's van het orthodoxe modernisme. Zijn architectuur benadrukte de fragmentatie, de dissonantie, de vervreemding van het skelet, en bestond uit composities die waren gebaseerd op een heterogene samenstelling van elementen, gecombineerd met extensief gebruik van metaforen. Tot de opvallendste kubusachtige composities behoren het museum voor moderne kunst van de prefectuur Gunma in Takasaki (1971-1974), het stedelijk kunstmuseum in Kitakyushu (1972-1974) en het kantoorgebouw Shukosha in Fukuoka (1974-1975). Opmerkelijke voorbeelden van het halfcilindrische gewelf zijn het clubhuis van de Fujimi Country Club in Oita (1972-1974) en de centrale bibliotheek in Kitakyushu (1973-1974). Isozaki's historiserende tendens werd in de jaren tachtig sterker en nam strengere vormen aan in ontwerpen als het Tsukuba Centre Building (1979-1982) en de kunsttoren in Mito, Ibaragi (1986-1990). Terwijl Isozaki verschillende westerse motieven assimileerde, legde hij een virtuoze beheersing van de technologie aan de dag. Dit werd zijn leidraad voor het ontwerp van de sporthal Sant Jordi (1983-1992) voor de Olympische Spelen in Barcelona en voor deze in Palafolls (1987-1990). In het Museum of Contemporary Arts in Los Angeles (1981-1986) keerde Isozaki terug naar de rust van het hoofdkanthoek van de Fukuoka Mutual Bank in Fukuoka (1968-1971), zij het met een vleugje Hollywood-design. In de jaren negentig deed zich een verschuiving voor naar een synthese van zijn vroegere stijlrichtingen, onder meer in de kubusachtige nieuwe bibliotheek van de prefectuur van Oita (1991-1994), waarin hij gewelfvormen van Sir John Soane heeft overgenomen, en in het museum voor hedendaagse kunst in Nagi (1991-1994). Vanaf de jaren zestig heeft Isozaki bemiddeld tussen Japan en de ideeën uit het Westen, zowel door zijn invloedrijke geschriften als door het voorbeeld van zijn bouwwerken.

JOHNSON, Philip*(Cleveland, Ohio 1906-2004)*

Johnson studeerde van 1923 tot 1930 geschiedenis en filosofie aan de Harvard University in Cambridge, Massachusetts. Van 1930 tot 1934 was hij de eerste directeur van de architectuurafdeling van het Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Daarna keerde hij terug naar de Harvard University voor een architectuurstudie bij Walter Gropius en Marcel Breuer (1940-1943). Van 1942 tot 1945 leidde hij een eigen bureau in Cambridge, Massachusetts. Van 1946 tot 1954 was hij opnieuw directeur van de architectuurafdeling van het MoMA. Vanaf 1946 werkte hij als architect in New York (samenwerkingsverbanden onder andere met Richard Foster, John Burgee, Alan Ritchie en David Fiore). Geïnspireerd door een artikel van de architectuurhistoricus Henry-Russell Hitchcock (1927), werd Johnson in de jaren dertig een krachtig pleitbezorger van de avant-gardistische Europese architectuur in de Verenigde Staten. Als eerste haalde hij Ludwig Mies van der Rohe (die in 1930 Johnsons appartement in New York inrichtte) en Le Corbusier naar Amerika. Met Hitchcock schreef hij het invloedrijke boek *The International Style* (1932). Het begeleidde de tentoonstelling *Modern Architecture: International Exhibition* in het MoMA, waarin het modernisme, los van het ideologische en maatschappelijke fundament, als een formeel afgebakende stijlrichting werd gedefinieerd (International Style). In de jaren veertig begon Johnson zijn loopbaan als architect en werd hij een representant van het rationalisme. Zijn eerste werk, zijn eigen huis in Cambridge, Massachusetts, ontstond in 1942 (met S. Clements Horsley). Van 1947 tot 1949 bouwde hij eveneens voor zichzelf, het Glass House in New Canaan, Connecticut. Ondanks de onmiskenbare invloed van Mies van der Rohes Farnsworth House in Plano, Illinois (1945-1950), is het elegante glazen prisma een uitgesproken onafhankelijk werk; het streven van Mies van der Rohe om de constructieve structuur in het bouwwerk uit te drukken, heeft plaatsgemaakt voor een formalistisch-decoratieve behandeling van de dragende delen, zonder de perfectie van de details aan te tasten. Hierna volgde een reeks bescheiden en smaakvolle gebouwen, waaronder het Hodgson House in New Canaan, het Oneto House in Irvington, New York (beide in 1951, met Landis Gores), en de geraffineerd ingerichte Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden van het MoMA (1953, gerenoveerd in 1964). De Kneses Tifereth Israel Synagogue in Port Chester, New York (1954-1956)

markeerde de radicale verbreding van het formele spectrum van Johnsons architectuur en was de opmaat tot een reeks steeds meer gewaagde experimenten die zich met een hedonistische nonchalance binnen een even geraffineerd als lichtzinnig historisme bewegen. Hiertoe behoren de Roofless Church in New Harmony, Indiana (1960), de Sheldon Mermorial Art Gallery van de University of Nebraska in Lincoln (1961-1963, met Hazen & Robinson) en het tot de traditie van de Ecole des Beaux-Arts behorende New York State Theater (1960-1964, met Richard Foster), deel van het Lincoln Center for the Performing Arts in New York van Wallace K. Harrison en Max Abramovitz. Dat Johnson bovendien met Mies van der Rohe kon samenwerken aan het puristische Seagram Building in New York (1954-1958) is symptomatisch voor zijn esthetische ontvankelijkheid. Deze ontvankelijkheid uitte zich ook in zijn andere werk. Zo ontstonden de Kline Biology Tower van Yale University in New Haven, Connecticut (1962-1966, met Richard Foster), een zware, monumentale toren die met zijn historiserende statigheid doet denken aan het werk van Louis I. Kahn, en het IDS (Investors Diversified Services) Center in Minneapolis (1968-1972, met Burgee en anderen). Dit was een van de eerste wolkenkrabbers waarin een hotel en kantoren zijn ondergebracht, met een weidse openbare lobby, een type dat door John Portman op een nog grotere schaal zou worden gerealiseerd. Het complex Pennzoil Place in Houston (1972-1976), een kantorencentrum van twee schuin aangesneden, donker spiegelende glazen torens met een reusachtig openbaar atrium, eveneens van glas, als verbindingsruimte; en de Crystal Cathedral in Garden Grove bij Los Angeles (1977-1980), een immense glazen ruimte met fantasmagorische lichteffecten. In de jaren tachtig bereikten Johnsons frivoliteit en hang naar het spectaculaire een hoogtepunt. Voorbeelden zijn het neogotisch geënceneerde PPG (Pittsburgh Plate Glass) Company Headquarters Building in Pittsburgh (1979-1984), het AT&T (American Telephone and Telegraph Company) Building in New York (1979-1984), tegenwoordig Sony Building, met zijn eigenzinnige vermenging van stijlelementen uit gotiek, renaissance, classicisme en art deco, en de School of Architecture van de University of Houston (1983-1985); een historisch hachelijke poging om het onuitgevoerde onderwijshuis (1770) van Claude-Nicolas Ledoux na te bouwen. Deze drie werken, ontworpen met Burgee, werden meteen iconen van het posmodernisme. Maar ook van deze beweging kreeg Johnson al gauw genoeg: in 1988 organiseerde hij met Mark Wigley de tentoonstelling *Deconstructivist*

Architecture in het MoMA. Met het Gate House (1993-1995) sloot hij zich bij deze nieuwe stroming aan. Bijna een halve eeuw eerder was hij zijn experimenten begonnen met het Glass House, en dit buitenhuis bij New Canaan was allengs tot een privé-openluchtmuseum geworden; het Gate House luidde het voorlopige einde in van zijn architectonische experimenten. Johnson had en heeft nog altijd een ongeëvenaard grote invloed op de Amerikaanse architectuur. Met hetzelfde elan waarmee hij in de jaren dertig en veertig voor de doorbraak zorgde van het rationalisme in de Verenigde Staten, werd hij later de voorman van het postmodernisme en de spiritus rector van het architectonische deconstructivisme. Zijn talrijke epigonen ontberen echter zijn trefzekere esthetiek en zijn gecultiveerd-cynisch raffinement. Wat zij overnemen, zijn de lege hulzen van zijn vormen, waarmee de architectuur aanlokkelijk wordt gemaakt voor sensatiezoekende opdrachtgevers en voor een hunkerend publiek.

KAHN, Louis I(sadore)

(Eiland Osel, Estland 1901 - New York 1974)

Kahn studeerde van 1920 tot 1924 aan de University of Pennsylvania, Philadelphia, in de traditie van de Ecole des Beaux-Arts. Na zijn werk bij verschillende bureaus (onder meer bij de academisch georiënteerde architect Paul Philippe Cret) en een aantal lange reizen door Europa, opende Kahn in 1937 zijn eigen bureau in Philadelphia. In 1941 vormde hij een maatschap met George Howe, een van de pioniers van het rationalisme in de Verenigde Staten. Het partnerschap werd in 1942 uitgebreid met Oscar Stonorow, die na het uittreden van Howe (1943) tot 1948 met Kahn samenwerkte. Kahn doceerde onder meer aan de Yale University in New Haven, Connecticut, het Massachusetts Institute of Technology in Cambridge en de University of Pennsylvania. Met Howe en Stonorow realiseerde Kahn tussen 1941 en 1943 de veelbesproken wijk Carver Court Housing in Coatsville, Pennsylvania. In de late jaren veertig raakte hij onder de invloed van Frederick Kiesler en vooral van Richard Buckminster Fuller. Deze invloed vond zijn neerslag in de verschillende, op het geodetische principe berustende ontwerpen voor het City Tower Municipal Building in Philadelphia (1952-1957), gerealiseerd met Anne Tyng, een volgeling van Fuller. Deze experimenten met fantasmagorische megastructuren leidden tot het ontwerp voor het Midtown City Center Forum in Philadelphia (1956-1957), dat aansloot bij de vroege, op

Le Corbusiers Ville Radieuse geïnspireerde ideeën voor een Rational City (1939). Daarin heeft de geometrisch-technologische euforie plaatsgemaakt voor een zware historiserende monumentaliteit. Van 1951 tot 1953 realiseerde Kahn met Douglas Orr de uitbreiding van de Yale Art Gallery in New Haven. In een tijd waarin een groot deel van de spraakmakende Amerikaanse architecten zich had overgegeven aan de elegante, technische perfectie die door Ludwig Mies van der Rohe was geïntroduceerd, legde Kahn, die eveneens uitging van de esthetiek van deze Duitse voorman van het rationalisme, een even gedurfde als krachtige ruigheid aan de dag. Hij kleepte de architectuur van het 'beinahe nichts' in een expressieve, tastbare monumentaliteit en schiep daarmee een van de belangrijkste gebouwen van het brutalisme. Maar de Yale Art Gallery was meer dan dat: de streng geometrische plattegrond, de eenvoudige, prismatische bouwmassa, de zichtbare skeletconstructie, de sobere baksteengevels en de plafonds van betonnen tetraëders getuigden al vroeg van Kahns diepgaande belangstelling voor het elementaire en archetypische in de architectuur. Deze belangstelling zou zijn gehele verdere werk beheersen. Kahns voorliefde voor de dwingende regelmaat van de Beaux-Arts-typologie kwam duidelijk tot uitdrukking in het badhuis van het Jewish Community Center in Trenton, New Jersey (1954-1959): op een kruisvormige plattegrond verheffen zich vijf vierkante ruimtes, die alle, behalve de middelste, zijn overkapt met daken in de vorm van een afgeknotte piramide. In de context van het heroplevende academisme van de jaren vijftig is het badhuis een embleem van klassieke eenvoud en rationele strengheid. Wat in New Haven en Trenton voor het eerst werd uitgedrukt, bereikte een synthese en een hoogtepunt in het Alfred Newton Richards Medical Research Building van de University of Pennsylvania in Philadelphia (1957-1960). De drie laboratoriumblokken, waaraan tussen 1961 en 1964 twee blokken van het Biology Building werden toegevoegd, zijn door verbindingdelen gekoppeld aan een ontsluitingsblok en worden 'bediend' door aangebouwde torens waarin de trappenhuizen en klimaatinstallaties zijn ondergebracht. Op deze manier blijven de laboratoria, vierkanten in de plattegrond, volledig onaangetast en vrij. De agressief oprijzende torens zijn axiaal gerangschikt naast de eveneens axiaal aaneengevoegde laboratoriumblokken. Maar terwijl de torens geheel gesloten zijn, zijn de laboratoria grotendeels verglaasd. Rationalistische, futuristische en middeleeuws-romantische elementen zijn versmolten tot een eigenzinnige poëtische architectuurtaal.

In dit gebouw had Kahn alle leidmotieven van zijn architectuuropvatting tot spreken gebracht: de voorliefde voor elementaire geometrische vormen en vormcomposities; de soms tot formalisme neigende accentuering van de functie en de constructie in het ontwerp; het van Frank Lloyd Wrights Larkin Building in Buffalo, New York (1902-1906) overgenomen hiërarchische en niet zelden dramatisch geësceneerde onderscheid tussen 'dienende' en 'bediende' ruimtes; de monumentalisering van secundaire elementen, karakteristiek voor het brutalisme; de grondige bewerking van het geëenszins van mythische connotaties vrije dualisme van 'stilte en licht'; en ten slotte het teruggrijpen op het verleden, nu eens abstract, dan weer (vooral in zijn latere werk) expliciet. In 1959-1965 realiseerde Kahn de Laboratory Buildings van het Jonas Salk Institute in La Jolla, Californië, waar de 'dienende' tussenverdiepingen onder elke laboratoriumlaag (waarin zowel de vierendeeldraagconstructie als de technische installaties zijn ondergebracht) een veel vrijere en functionelere organisatie van de werkruimtes toelaten dan in het Medical Research Building. In het (niet gerealiseerde) ontmoetingscentrum ontwikkelde Kahn voor het eerst het 'huis-in-het-huis'-principe dat hij al in 1959 schetsmatig had aangeduid (ontwerp voor het Amerikaanse consulaat in Luanda, Angola) en dat later voor Oswald Mathias Ungers een centraal motief zou worden. Tussen 1959 en 1967 werden de Unitarian Church en het schoolgebouw in Rochester, New York gerealiseerd, die zich presenteren als een vanuit de vorm gezien beheerst en elegant complex. In 1960-1965 ontstonden de additief geconcipeerde Erdman Hall Dormitories van het Bryn Mawr College in Bryn Mawr Pennsylvania. Tot Kahns laatste belangrijke werken in de Verenigde Staten behoort het virtuoos gearticuleerde en belichte Kimbell Art Museum in Fort Worth, Texas (1966-1972, met Preston M. Gerne and Associates). De Derde Wereld bood Kahn tenslotte de gelegenheid zijn stedenbouwkundige en architectonische ideeën integraal en grootschalig te realiseren. In 1962 begon hij aan het ontwerp voor het regeringscentrum Sher-e-Bangla Nagar in Dhaka, Bangladesh, dat tussen 1973 en 1976, dus hoofdzakelijk na Kahns dood, werd gerealiseerd. Net als in het Indian Institute of Management in Ahmedabad, India 1962-1974, met Balakrishna Doshi en Anant Raje) laten de vestingachtige, gesloten gebouwen een veelheid aan geometrisch-decoratieve types zien, die doen denken aan antieke Romeinse voorbeelden. In de centraalbouw van de Assembly Hall wordt het 'huis-in-het-huis'-principe virtuoos gedemonstreerd. De enorme, handgego-

ten muren van gewapend beton, waarin spaarzaam decoratieve stroken travertijn zijn ingelegd en overwegend ronde, rechthoekige en driehoekige openingen zijn uitgesneden, zijn een vernieuwende herinterpretatie van traditionele bouwvormen. De vormen-taal roept een abstract historisme op, dat met monumentale plechtigheid het - ten diepste Amerikaanse - verlangen naar geschiedenis wil vervullen. Kahn is het boegbeeld van een belangrijke omslag in de westerse architectonische cultuur, waarin de late International Style van na de oorlog via het brutalisme werd afgelost door een nieuw formalisme, waarvan de meest extreme uitingen enerzijds het postmodernisme en anderzijds de rationele architectuur zijn. Steunend op een soms uitgesproken cryptische en van metafysica doortrokken architectuurfilosofie hebben zowel Kahns ontwerpen als zijn gerealiseerde werken een diepgaande invloed uitgeoefend op de architecten van de nieuwe generatie. Zijn acribische zoektocht naar de absolute architectonische vorm, naar 'dat wat het gebouw wil zijn', was voor hem allereerst een geestelijke en zelfs mystieke daad; het is niet toevallig dat zijn meest geslaagde werken vooral religieuze en symbolische gebouwen zijn. Door zijn creatieve benadering van het verleden, dat voor hem zowel een ruggensteun als een impuls tot vernieuwing was, anticipeerde Kahn op een van de centrale problemen van de architectuur van de jaren zeventig en tachtig en effende zo de weg voor zulke uiteenlopende persoonlijkheden als Aldo Rossi, James Stirling en Mario Botta.

KOOLHAAS, Rem

(Rotterdam 1944)

Na een korte carrière als journalist en scenarioschrijver doorliep Koolhaas tussen 1968 en 1972 een architectuurstudie aan de Architectural Association in Londen. In 1975 richtte hij met Madelon Vriesendorp en Elia en Zoe Zenghelis in New York en Londen het bureau OMA (Office for Metropolitan Architecture) op. Al in 1972 hadden zij met het polemische ontwerp *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture* een provocerend, ironisch commentaar geleverd op de functionalistische stad, in navolging van Archizoom en Superstudio. Onder de titel *Delirious New York* publiceerde Koolhaas in 1978 een reeks soortgelijke, suggestief vormgeven, hypothetische ontwerpen, ingebed in een subjectief vertelde geschiedenis van de grootstedelijke architectuur. Vooral het begrip 'culture of congestion' dat hij hierin introduceerde zou

een leidend thema worden, en niet alleen in Koolhaas' eigen werk. In 1984 verlegde hij zijn werkplek van Londen naar Rotterdam, waar hij een radicale kracht werd in de Europese architectuurscène. In 1978 nam hij met Elia Zenghelis en Zaha Hadid deel aan de prijsvraag voor de uitbreiding van het Tweede-Kamergebouw in Den Haag. Er volgden meer prijsvraagontwerpen en opdrachten, waaronder het ontwerp voor het Parc de La Vilette in Parijs (1982-1983), het Nederlands Danstheater in Den Haag (1981-1987) en de Kunsthal in Rotterdam (1987-1992), gebouwen die beïnvloed zijn door de ontwerpen van de Russische constructivist Ivan Leonidov. De Kunsthal is een oefening in scheve geometrie; de hellende gangen culmineren in de aflopende vloer van de lezingenzaal. De opvallendste ontwerpen in Koolhaas' spectaculaire loopbaan zijn de prijsvraagbijdrage voor de Grande Bibliothèque in Parijs en het voorstel voor een haventerminal in Zeebrugge (beide 1989). Zijn meest poëtische gebouw is de Villa Dall'Ava in Saint-Cloud bij Parijs (1984-1990), met een zwembad op het dak; zijn grootste openbare gebouw is het Congresgebouw in Lille (1991-1994), dat hij realiseerde als onderdeel van zijn stadsuitbreidingsproject Euralille, samen met kantoorgebouwen boven het nieuw gebouwde TGV-station (1988-1995).

LEGORRETA, Ricardo

(Mexico-Stad 1931)

Tijdens zijn architectuurstudie aan de universiteit van Mexico-Stad (1948-1952) werkte Legorreta als tekenaar bij het bureau van José Villagrán García, waaraan hij later als projectleider en van 1955 tot 1960 als partner verbonden bleef. In 1961 opende hij in Mexico-Stad een eigen bureau, in 1985 volgde een tweede bureau in Los Angeles. Al sinds zijn vroegste werk wordt hij geïnspireerd door Louis I. Kahn en vooral door Luis Barragán, wiens uitgangspunten hij tot op de dag van vandaag consequent voortzet en voor iedere opdracht onafhankelijk en nieuw interpreteert. Hij maakte naam met het Hotel Camino Real in Mexico-Stad (1967-1968, Mexico). De opvallende kleurstelling is slechts één van zijn architectonische uitdrukkingsmiddelen; andere zijn de kwaliteit van het materiaal en het effect van grondelementen als afsluiting en opening, positief- en negatiefvorm, licht en schaduw die op een uiterst abstracte manier worden uitgewerkt. Niet alleen hotels en woonhuizen, maar ook bedrijfsgebouwen (gebouw voor Renault in Durango 1982-1984) en openbare gebouwen (Marco-museum

voor hedendaagse kunst in Paloma, 1991) herleidt Legorreta tot de traditionele Mexicaanse herenboerderij. De architectuur van de Mexicaanse volkstraditie wordt door hem opgevat als een plaats van rust, maar ook als sociale ruimte.

LIBESKIND, Daniel

(Lodz, Polen 1946)

Libeskind emigreerde in 1960 naar de Verenigde Staten en werd in 1965 Amerikaans staatsburger. Van 1965 tot 1970 studeerde hij architectuur aan de Cooper Union School in New York, van 1970 tot 1972 geschiedenis en architectuurtheorie aan de University of Essex in Groot-Brittannië. Van 1975 tot 1977 doceerde hij aan de Architectural Association in Londen. Van 1978 tot 1985 was hij decaan van de architectuurafdeling van de Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills, Michigan. Sinds 1994 is hij hoofdleraar aan de University of California in Los Angeles. Hij heeft bureaus in Berlijn en Santa Monica, Californië. Libeskind is een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het deconstructivisme. Zijn architectuur ontstaat uit een intellectueel concept dat verwantschap vertoont met het Franse structuralisme en poststructuralisme. Zijn belangrijkste gerealiseerde project is het Joods Museum (1989-1998), een uitbreiding van het Berlin Museum. Zelf noemde hij het gebouw "Between the Lines", aangezien het formele basisconcept berust op de dialoog tussen twee lijnen, waarvan de ene zowel recht als fragmentarisch is, terwijl de andere oneindig kronkelt. Het gebouw heeft de vorm van een bliksemschicht, symbool van de gebroken davidster en een verwijzing naar een vroege installatie van Libeskind, *Line of Fire* (1988). Beide lijnen scheppen een onderbroken opeenvolging van lege ruimtes, voids, waarin volgens Libeskind "het niet-zichtbare zich manifesteert als leegte, als het onzichtbare". Deze ruimtes van de herinnering moeten de bezoekers in het centrum van Berlijn confronteren met hun verdrongen geschiedenis. Libeskind heeft meer projecten in Duitsland uitgevoerd, waaronder een kantorencomplex in Wiesbaden (1993), een prijsvraagontwerp voor de herinrichting van het SS-terrein naast het concentratiekamp Sachsehausen bij Oranienburg (1993) en het Felix Nussbaum Museum In Osnabrück (1995). Niet-uitgevoerde stedenbouwkundige projecten van hem zijn het ontwerp voor de Potsdamer Platz uit 1991 en dat voor de Alexanderplatz uit 1993 in Berlijn.

MAKI, Fumihiko*(Tokio, 1928)*

Na zijn studie aan de universiteit van Tokio tot 1952 (onder meer bij Kenzo Tange) verbleef Maki een tijd in de Verenigde Staten, waar hij werkte bij Skidmore, Owings & Merrill en Josep Lluís Sert en doceerde aan de Washington University en de Harvard University in Cambridge, Massachusetts. Medio jaren zestig keerde hij terug naar Japan. Maki is een van de grondleggers van het metabolisme, maar geldt wel als de minst dogmatische. Hij ontwikkelde zich tot de gevoeligste architect van Japans snel veranderde sociaal-culturele klimaat na het 'tijdperk van de pneumatische luchthalen'. Zijn beroemdste vroege werken zijn de Hillside Terrace Apartments in Tokio (fase I, 1969; II, 1973; III, 1977; IV, 1985; V, 1987; VI, 1990). Met de campus van de Rishsho-universiteit in Kumugaya (1967-1968) vertegenwoordigen ze een in Japan vrijwel onbekend streven een leefgemeenschap te ontwerpen op basis van zowel esthetische als functionele eisen. Maki concentreerde zich op schoolgebouwen, collectieve woongebouwen, bedrijfsgebouwen en openbare instellingen. Het belangrijkste zijn het kunstmuseum Iwasaki in de prefectuur Kagoshima (1978-1979), het gasthuis YKK in de prefectuur Toyama (1982), de stadssporthal in Fujisawa, prefectuur Kanagawa (1984), het Metropolitan Gymnasium in Tokio (1984-1990), het nationale museum voor moderne kunst in Kyoto (1986), de uitbreiding van het Iwasaki-museum (1987), het Tepia Building in Tokio (1989), de internationale concertzaal in Kirishima, prefectuur Chiba (1989, tweede bouwphase 1997). Maki's ontwerpen voor het onderwijs omvatten uitvoerige verbouwingen en nieuwbouw op de Mita-campus van de Keio-universiteit in Tokio, het masterplan voor een nieuwe Shonan-campus in Fujisawa (1992) en het Graduate Research Center in de prefectuur Kanagawa (1994).

MEIER, Richard*(Newark, New Jersey 1934)*

Meier studeerde aan de Cornell University in Ithaca, New York. Aansluitend werkte hij onder meer bij de New Yorkse vestiging van Skidmore, Owings & Merrill en bij Marcel Breuer. Sinds 1963 heeft hij een eigen bureau in New York. Meiers eerste gebouwen waren eengezinswoningen, waaronder het Meier House in Essex Fells, New

Jersey (1963-1965), het Smith House in Darien, Connecticut (1965-1967) en het Douglas House in Harbor Springs, Michigan (1971-1973). Zijn eerste gerealiseerde grote opdrachten waren eveneens woningen, waaronder het wooncomplex Twin Park Northeast in de Bronx in New York (1969-1974). Meier werd in brede kring bekend door de tentoonstelling (1969) en het boek (1972) over de *New York Five*, waartoe ook Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey en John Hejduk behoorden. Hij was toen al de productiefste architect van de vijf, en het feit dat zijn gebouwen gewoonlijk wit zijn, is mogelijk de belangrijkste reden waarom men de *New York Five* ook wel de 'Whites' noemde. Het Atheneum in New Harmony, Indiana (1975-1979), dat als cultureel middelpunt van de wijk de stichtingsidealen van deze sociaal-utopische gemeenschap nieuw leven moest inblazen, was de eerste van een reeks grote publieke opdrachten. Hierna volgden het Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main (1979-1985), het High Museum of Art in Atlanta, Georgia (1980-1983), het stadhuis met centrale bibliotheek in Den Haag (1986-1993), en het museum voor hedendaagse kunst in Barcelona (1987-1995). In deze gebouwen combineerde Meier op een vrije manier zijn aan Le Corbusier ontleende repertoire van geometrische grondvormen, wat een oriëntatie op elke specifieke stedelijke context mogelijk maakt. De vaak complexe binnenruimtes zijn evenwel niet van specifiek lokale typologieën afgeleid, maar volgen de vrije geometrische ruimtelijke composities van de avant-gardebewegingen uit de jaren twintig. Meier weet zijn uniforme idioom in te zetten voor elke bouwopgave. Hoogtepunt in Meiers werk zijn de culturele gebouwen van het Getty Center in Los Angeles (1985-1997). Meier heeft ernaar gestreefd de fysieke uitstraling van de Atheense Acropolis te verbinden met de complexe compositie van de Villa Hadriana, maar vanwege de informele vormtaal mist het toch de monumentaliteit van zijn illustere voorgangers.

MEURON, Pierre de

(Basel 1950)

Na zijn studie aan de Eidgenössische Technische Hochschule van Zürich richtte de Meuron in 1978 met Jacques Herzog in Basel het bureau Herzog & de Meuron op.

MONEO, Rafael*(Tudela, Spanje 1937)*

Na de voltooiing van zijn studie aan de Escuela de Arquitectura van Madrid (1961), werkte Moneo een jaar bij Jørn Utzon. Zijn eigen loopbaan begon met de Diestre-fabriek in Zaragoza (1965-1967) en de uitbreiding van de Plaza de Toros van Pamplona (1966-1967). Met het Bankinter-gebouw in Madrid (1973-1976, met Ramon Bescos) introduceerde hij een methodiek die hij zou blijven toepassen: de opwaardering van de stedelijke context en de accentuering en nauwkeurige uitwerking van de omheinende elementen, bij het Bankinter-gebouw bijvoorbeeld een kolossale muur met zorgvuldig geproportioneerde openingen. Het stadhuis van Logrono (1973-1981) opent zich zozeer naar de stad dat het er bijna mee samensmelt. Het ontwerp van het nationale museum van Romeinse kunst in Mérida (1980-1986) is gebaseerd op verwijzingen naar de archeologische vondsten op die plek. Een reeks indrukwekkende, parallel geplaatste bakstenen muren herinnert aan de Romeinse architectuur, maar die associatie wordt verstoord door het schrille contrast tussen overkapping en muur. De uitbreiding van het station Atocha (1984-1992) in Madrid wordt door een hoge toren en een ronde 'tempel' georiënteerd op de stad. De toren creëert de verbinding binnen het complex; het ronde gebouw is belast met de organisatie van de ingangen naar de nieuwe perrons, en onderstreept de aanwezigheid van de stad. De baksteen, door Moneo veelvuldig gebruikt, maakt het stationscomplex tot een eenheid en lokt reacties en tegenspraken uit tussen een vermeende authenticiteit van de architectuur en het tijdperk van snelheid en techniek. Iets soortgelijks vindt plaats in de luchthaven San Pablo in Sevilla (1987-1991). De Manzana Diagonal in Barcelona (1988-1993, met Manuel de Solà-Morales), een gebouw met een lengte van meer dan driehonderd meter, vormt een samenhangend geheel, waarbij de stapeling in verschillende hoogtes dynamiek verleent aan de enorme massa. Dit ontwerp is tevens een manifest van de architect: nu de postmoderne architectuur is uitgeput en de hightecharchitectuur tot een bedenkelijk exhibitionisme is vervallen, moet het bouwen voor de stad ernstig worden genomen en de idee dat een gebouw een container is, worden doorbroken. Door zijn onderwijs aan de Escuela de Arquitectura van Barcelona (1970-1980) en van Madrid (1980-1985), en aan de Harvard University in Cambridge, Massachusetts (vanaf 1985) is Moneo's ontwerpbenadering wijdverbreid geraakt.

MORPHOSIS

Architectengemeenschap in Santa Monica, Californië, in 1971 opgericht door Thomas Mayne (1944, Connecticut), van 1976 tot 1992 in partnerschap met Michael Rotondi (1949, Los Angeles). Morphosis behoort tot de belangrijkste vertegenwoordigers van een nieuwe architectengeneratie in Los Angeles. Op een deconstructivistische manier proberen zij de gewoontes van het bouwen en de conventies van waarnemingspatronen te doorbreken. Daarvoor ontwrichten zij het paradigma van het gebouw, de gesloten doos, en wagen zij zich nieuwsgierig in een vormenspel waarvan de uitkomst niet vaststaat. Hun indrukwekkende tekeningen en modellen proberen zij om te zetten in eengezinswoningen, zoals de Crawford Residence in Montecito, Californië (1990), restaurants, zoals het Kate Mantillini Restaurant in Los Angeles (1986-1987), openbare gebouwen, zoals het Los Angeles Arts Park Performing Arts Pavilion (1989), en stedenbouwkundige projecten als het ontwerp voor de Potsdamer Platz in Berlijn (1990). Tot de meer recente werken, waarvoor Thom Mayne als enige verantwoordelijk was, behoren het Blades House in Santa Barbara, Californië (1992-1996), de Sun Tower in Seoul (1995-1997) en Mack Residence in Santa Monica (1996-1998).

NERVI, Pierre Luigi

(Sondrio, Lombardije 1891 - Rome 1979)

Nervi voltooide in 1913 zijn ingenieursstudie aan de universiteit van Bologna en werkte tot 1923 in Bologna bij de Società per Costruzioni Cementizie. In 1923 vestigde hij zich als architect in Rome, waar hij van 1947 tot 1961 aan de universiteit doceerde. Nervi behoort met Eugène Freyssinet en Robert Maillart tot de invloedrijkste vertegenwoordigers van een ingenieursthetiek, waarvan de treffend eenvoudige oplossingen op een schijnbaar natuurlijke manier voortvloeiden uit statische verhoudingen en functionele eisen. Nervi's constructies, waarvan het Giovanni Berta-stadion in Florence (1929-1932) de eerste was, werden daardoor al snel voorbeelden van het rationalisme, dat zocht naar een hechte samenhang tussen vorm, functie en constructie. Anders dan veel architecten en ingenieurs die zich op hem beriepen, zocht hij een balans tussen de expressieve, constructieve en plastische eigenschappen van gewapend beton, het bouw materiaal dat zijn voorkeur genoot. Dit betekent tevens dat zijn detailoplossingen vaak eerder esthetisch dan constructief zijn gemotiveerd. Door hun ornamentele

kwaliteit krijgen zijn bouwwerken de visuele kracht en schijnbare vanzelfsprekendheid van natuurlijke vormen. Voor de lichte constructies van vliegtuighangars paste hij een ribbenconstructie toe van elkaar schuin kruisende balken, die in Orvieto (1935-1938) met een gesloten en in Orbetello (1939-1942) met een doorboorde wand werd uitgevoerd (beide zijn in de Tweede Wereldoorlog verwoest). Om de lichtheid en spanwijdte van de daken te vergroten, hing hiervoor het ijzercement, een zeer dun te verwerken variant van gewapend beton, waarmee hij zelfs experimenteerde in de scheepsbouw. In de 75 meter brede, vrij zwevende hoofdzaal van de jaarbeurs in Turijn (1947-1949) vormen geprefabriceerde golvende elementen met geïntegreerde bovenlichten een licht welvend dak. De halfcirkelvormige afsluiting van de zaal bestaat daarentegen uit geprefabriceerde romboïde cassette-elementen, waarvan de ribben van onderaf gezien een net van gewelfraten vormen. Het constructiesysteem van de apsis in combinatie met de dynamisch uiteen geplaatste kolommen bracht Nervi tot een sierlijk hoogtepunt in het ronde Palazzetto dello Sport in de wijk EUR in Rome (1958-1959, met Marcello Piacentini), maar ook tot de waaiervormige pauselijke audiëntiezaal in het Vaticaan (1966-1971). De tegenhanger van de vrij zwevende zaal realiseerde Nervi in het Palazzo del Lavoro in Turijn (1960-1961, met Antonio Nervi). Vier maal vier enorme betonnen kolommen dragen op straalsgewijs geplaatste stalen balken elk een vierkant dakelement van veertig bij veertig meter. De verglaasde tussenruimtes vormen bovenlichtstroken. Nervi stelde zijn kennis ook in dienst van architectonische projecten die door anderen waren ontworpen, zoals het hoofdkantoor van de Unesco in Parijs (1953-1958, met Marcel Breuer, Bernhard Zehruss en Antonio Nervi) en de Pirelli-toren in Milaan (1955-1959, met Gio Ponti en anderen).

OMA (Office for Metropolitan Architecture)

Architectenbureau, in 1975 opgericht door Rem Koolhaas, Madelin Vriesendorp en Elia en Zoe Zenghelis en gevestigd in New York en Londen.

PIANO, Renzo

(Genua, 1937)

Piano studeerde aan de universiteit van Florence en de Politecnico van Milaan, waar hij in 1964 zijn diploma bahaalde. Hij werkte bij Louis I. Kahn in Philadelphia en

bij Z.S. Makowsky in Londen. Van 1971 tot 1977 had hij een bureau samen met Richard Rogers, en van 1977 tot 1993 met de ingenieur Peter Rice; sindsdien werkt hij met verschillende architecten onder de naam Renzo Piano Building Workshop. Piano realiseerde zijn eerste eigen werken halverwege de jaren zestig. Hij richtte zich van meet af aan op een technologisch getinte architectuur, die werd gekenmerkt door gebruiksvriendelijkheid en esthetische kwaliteit. Een vroeg voorbeeld is het geprefabriceerde huis in Garonne bij Alessandria (1969). Met Rogers (en het ingenieursbureau Ove Arup and Partners) realiseerde hij het Centre National d'Art & de Culture Georges Pompidou (1971-1977), een 'cultuurmachine' van zes verdiepingen, die zelfbewust in het historische centrum van Parijs is ingevoegd. Dankzij de in het zicht gelaten, 48 meter lange, stalen balken zijn de ruimtes, die door een glazen huid worden omgeven, volledig vrij van dragende elementen en flexibel in te delen. De stalen draagconstructie, de leidingen van de installaties - geschilderd in primaire kleuren - en de verticale ontsluitingselementen bepalen het uiterlijk van het gebouw. De romantisch-technische esthetiek sluit zowel aan bij de visioenen van Antonio Sant'Elia als bij de getekende dromen van het Sovjet-Russische constructivisme en, vooral, bij de tableaux van Archigram. Dit spectaculaire debuut werd gevolgd door experimenten op uiteenlopend gebied; de woonwijk Corcino bij Perugia met een voorbeeldige toepassing van een gedeeltelijk geïndustrialiseerd zelfbouwsysteem (1978-1982), het mobiele stadsuitbreidingslaboratorium in Otranto (1979), het demontabele tentoonstellingspaviljoen voor IBM (1982-1984) en de muziekzaal in de vorm van een schip voor de opvoering van Luigi Nono's opera Prometeo (1983-1984, opgesteld in Venetië en Milaan). Het museum voor de kunstcollectie van John en Dominique de Menil in Houston, Texas (1981-1986) is een tegenhanger van het Centre Pompidou: geen opwindende tentoonstellingsmachine, maar een rustig, ingetogen bouwwerk, waarvan de volumes zich over één of twee verdiepingen op een natuurlijke manier naar de omgeving voegen en waarvan de eenvoudige ruimtes tot een ontspannen omgang leiden tussen kunst en bezoeker. Het elegante lamellendak van wit geschilderd ijzercement, waardoor een beheerste, natuurlijke zaalbelichting mogelijk is, vormt een bescheiden technisch-sculpturaal accent. Tussen 1985 en 1996 realiseerde Piano de restauratie en verbouwing van de voormalige Ligotto Fiat-fabriek in Turijn. Hierna bouwde hij het voetbalstadion in San Nicola in Bari (1987-1990) en het appartementencomplex in de

rue de Meaux in Parijs (1988-1991). Naar aanleiding van de internationale Columbus-tentoonstelling verzorgde Piano de herinrichting van de haven van Genua (1988-1992). Tussen 1988 en 1994 bouwde hij op een ruim vier kilometer lang kunstmatig eiland in de baai van Osaka de passagiersterminal van de internationale luchthaven Kansai onder een langgerekt, golvend dak van roestvrijstalen platen. Het museum voor de Fondation Beyeler in Basel (1990-1997) is een virtueuze voortzetting van het onderzoek dat hij in Houston begon. Met andere architecten, onder wie Arata Isozaki, Hans Kollhoff, Rafael Moneo en Richard Rogers, verzorgde Piano de herinrichting van de Potsdamer Platz in Berlijn (1992-2000). Zijn masterplan voorzag in een verregaand traditionele, functioneel gevarieerde stadswijk, doorvlochten met natuurlijke elementen. Van de overige projecten zijn vermeldenswaard het cultureel centrum Jean-Marie Tjibaou in Nouméa in Nieuw Caledonië (1994-1998), het Auditorium in Rome (1994-2000) en een kantoortoren in Sydney (1996-2000).

SAARINEN, Eero

(Kirkkonummi, Finland 1910 - Ann Arbor, Michigan 1961)

Eero, de zoon van Eliel Saarinen, emigreerde in 1923 met zijn ouders naar de Verenigde Staten. Hij studeerde beeldhouwkunst aan de Académie de la Grande Chaumière in Parijs (1929-1930) en architectuur aan Yale University in New Haven, Connecticut (1930-1934). Na een aantal reizen door Europa trad hij in 1937 in dienst bij het bureau van zijn vader in Ann Arbor, waarvan hij vanaf 1941 (tot 1947 samen met J. Robert Swanson) partner was. Vanaf 1950 had hij in Birmingham, Alabama, onder de naam Eero Saarinen and Associates een eigen bureau. Eero Saarinens eerste werken ontstonden rond 1938 in samenwerking met zijn vader. In 1948 baarde hij opzien met zijn prijsvraagontwerp voor het Jefferson National Expansion Memorial bij St. Louis. De elegante, 192 meter hoge paraboolboog, die direct teruggaat op het (onuitgevoerde) ontwerp van Adalberto Libera voor de Esposizione Universale di Roma (E42, later EUR) van 1942, werd in 1963 als Gateway Arch gerealiseerd. Met zijn vader en het architectenbureau Smith, Hinchman and Gryllis bouwde Eero het General Motors Technical Center in Warren, Michigan (1948-1956), een harmonisch rond een kunstmatig meer geordende groep rechthoekige gebouwen van glas en staal, die herinnert aan Mies van der Rohes ontwerp van het Illinois Institute of Technology

in Chicago. Toch was dit geometrische en technologische purisme slechts een fase in Eero Saarinen's ontwikkeling, een opmaat tot een even maniëristisch als van experimenteerdrijf doortrokken eclecticisme. Net als Philip Johnson en Paul Rudolph koos hij voor een verwarrend stijlpluralisme, waarvan de rijkdom aan unieke plastische vormen te herleiden is tot zijn oude liefde voor de beeldhouwkunst. Tussen 1953 en 1955 ontstonden zowel de sculpturale betonschaal van het Kresge Auditorium als de romantische baksteencilinder van de kapel van het Massachusetts Institute of Technology in Cambridge. Met de architectengroep Yorke Rosenberd and Mardell bouwde Saarinen de academische, monumentale Amerikaanse ambassade in Londen (1955-1960). Hierna realiseerde hij de organisch gewelfde overkapping van de David S. Ingalls Hockey Rink van Yale University in New Haven, Connecticut (1956-1958), de uiterst sculpturale, symbolisch-allegorische Trans World Airlines Terminal op Idlewild Airport in New York (1956-1962, tegenwoordig John F. Kennedy International Airport), het expressief technische John Deere and Company Administration Center in Moline, Illinois (1957-1963), en tenslotte het sierlijke en expressieve Terminal Building van Dulles International Airport bij Washington (1958-1963). Het aanhoudende zoeken naar nieuwe vormen, niet gehinderd door ideologische of theoretische overtuigingen, leverde een serie hoogst subjectieve, veelal dramatisch geësceneerde en niet zelden technisch virtuoze scheppingen op, waarvan de heterogeniteit elke poging tot categoriseren weerstaat. Dit geldt evenzeer voor Saarinen's industriële vormgeving. Zijn aanhoudende geflirt met het ongewone en opzienbarende maakte geen school, maar toch bracht Saarinen's bureau opmerkelijke architecten voort als Cesar Pelli, John Dinkeloo en Kevin Roche.

SAARINEN, Eero

(Rantasalmi, Finland 1918 - Bloomfield Hills, Michigan 1980)

Saarinen studeerde schilderkunst aan de universiteit van Helsinki (1893-1897) en tegelijkertijd architectuur aan het Polytekniska Institut van dezelfde stad. Van 1896 tot 1923 werkte hij als zelfstandig architect in Helsinki, eerst in een samenwerkingsverband met Herman Gesellius en Armas Lindgren (1896-1905) en daarna tot 1907 alleen met Gesellius. In 1923 emigreerde hij naar de Verenigde Staten. Van 1923 tot 1924 had hij een eigen bureau in Evanston, Illinois, en vanaf 1924 in Ann Arbor, Michigan

(vanaf 1937 met zijn zoon Eero Saarinen en van 1941 tot 1947 tevens met J. Roberts Swanson). Vanaf 1924 doceerde hij aan de universiteit van Michigan in Ann Arbor, waarvan hij tevens directeur (1925-1932) en president (1932-1950) was. Vanaf 1948 was hij ook directeur van het Graduate Department of Architecture and City Planning van het Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills. Eliel Saarinen verkeerde rond 1900 in de kring van jonge Finse kunstenaars rond de componist Jean Sibelius, de schilder Axel Gallén-Kallella en de architecten Gesellius, Lindgren en, enigszins los daarvan, Lars Sonck. Zijn vroege werk behoort tot de nationaal-romantische stijl die zich in Finland, onder de invloed van de Gothic Revival, de Arts and Crafts en de neoromantiek van Henry Hobson Richardson, als een 'patriottische' reactie afzette tegen het 'imperialistische' classicisme. Het Finse paviljoen op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1900 (prijsvraagontwerp 1898) dat Saarinen samen met Gesellius en Lindgren bouwde, werd in die stijl uitgevoerd en verder verrijkt met exotische motieven. Deze architectuurtaal werd in het verzekeringsgebouw Pohjola (1899-1901) geconsolideerd. De atelierwoning Hvitträsk in Kirkkonummi bij Helsinki (1902-1903, met Gesellius en Lindgren) was een voortzetting van de nationaal-romantische traditie, vooral in het exterieur, en bevatte verwijzingen naar de Jugendstil; van binnen was het een ambachtelijk hoogkwalitatieve herinterpretatie van het atelierhuis van Gallén-Kallella in Ruovesi (1894-1895). Met dit gebouw vond de Finse architectuur aansluiting bij de eerdere experimenten in de woningbouwvernieuwing van Arts-and-Crafts-architecten als Philip Webb en Richard Norman Shaw en tijdgenoten als Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh en Frank Lloyd Wright - overigens zonder van haar nationale bijzonderheden af te zien. Gesellius, Lindgren en Saarinen hadden Hvitträsk niet alleen gezamenlijk gebouwd, ze woonden en werkten er ook. Deze romantische idylle eindigde abrupt toen Saarinen in 1904 met zijn eigen ontwerp de eerste prijs won in de prijsvraag voor het centraal station van Helsinki. Het ontwerp onderging ettelijke wijzigingen en werd pas tussen 1910 en 1919 uitgevoerd. De elegant gelede, gemetselde bouwmassa, de functionele indeling, het even gevoelige als expressieve materiaalgebruik in de bescheiden detaillering markeerden niet alleen de overgang van een romantische naar een meer rationele benadering, waarmee het gebouw zich losmaakte van Engelse en Amerikaanse voorbeelden en zich richtte op Duitse architectuur als die van Hermann Billing, maar werd bovendien zelf een model voor de spoorwegarchitectuur. Zo zou het bijvoorbeeld van doorslaggevende invloed

zijn op het ontwerp van Paul Bonatz en Eugen Scholer voor het centraal station van Stuttgart (1914-1928). Het stedenbouwkundig plan dat Saarinen opstelde voor Munkkiniemi-Haaga bij Helsinki (1910-1915) kenmerkt zich door een evenwicht tussen stedelijke dichtheid en groen, tussen hiërarchisering van de openbare ruimte en 'organische decentralisatie' van de functies 'Saarinen'. Zijn betrokkenheid bij de stedelijke problematiek, altijd gezien in nauwe samenhang met de architectuur, zou blijvend zijn (ontwerpen voor Canberra, 1912; Tallinn, 1913; Groot-Helsinki, 1917-1918). In de Verenigde Staten werd Saarinen bekend met zijn van historie doortrokken, maar allerm minst historistische ontwerp van de Chicago Tribune Tower (1922). In de internationale prijsvraag die wereldwijd de aandacht trok, won hij de tweede prijs, en zijn nieuwe wolkenkrabberesthetiek vond onmiddellijk brede navolging. De uitwerking van het ontwerp voor het Chicago Lake Front werd in 1923 gepubliceerd in *The American Architect*. Toen George Booth en Ellen Scripps Booth de Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills stichtten, werd Saarinen aangetrokken als architect van het hele complex. Hij bouwde de Cranbrook School for Boys (1926-1930), de Cranbrook Academy of Art (1926-1941), de Kingswood School for Girls (1929-1930), het Institute of Science (1931-1933), het museum en de bibliotheek (1940-1943). Hij werkte daarbij samen met zijn vrouw, de beeldhouwster en textielkunstenares Louise (Loja) Gesellius en met de Zweedse beeldhouwer Carl Milles. Op die manier verenigde hij kunstnijverheid en architectuur met hetzelfde soevereine enthousiasme als Wright had gedaan in zijn prairiehuizen. In Cranbrook kwam er echter een nieuw element bij: de overkoepelende stedenbouwkundige aanpak. Op deze manier is een van de meest harmonische complexen van de architectuur van de twintigste eeuw ontstaan. Het formele idioom ontwikkelde zich daarbij van een romantisch en pittoresk eclecticisme tot een majestueuze rationaliteit vol historische verwijzingen. In zijn werk heeft Saarinen zijn romantische wortels nooit verloochend. Sporen daarvan zijn zichtbaar in de werken die hij na 1937 realiseerde met zijn zoon Eero. Vooruitstrevend, zonder zich te willen aansluiten bij het radicalisme van de avant-garde, werd Saarinen een van de belangrijkste pleitbezorgers van het positivistische erfgoed van de negentiende eeuw, dat hij op eigen kracht in de twintigste eeuw tot bloei bracht. Hij had aantoonbare invloed op zijn zoon, en de door hem geleide Cranbrook Academy of Art bracht vooraanstaande figuren voort als Charles Eames, Florence Knoll en Harry Weese.

SCHINDLER, Rudolph Michael*(Wenen 1887- Los Angeles 1953)*

Schindler volgde een opleiding tot ingenieur aan de Technische Hochschule van Wenen. Daarnaast studeerde hij bij Otto Wagner aan de Akademie der bildenden Künste (tot 1913) en bezocht hij de Bauschule van Adolf Loos. Het revolutionaire klimaat in de kunst en de architectuur van die tijd had een blijvende invloed op de jonge Schindler, zowel de nieuwe ruimteconceptie in de schilderkunst van kubisme, als de nieuwe staal-constructiesystemen van de Chicago School waar Wagner mee vertrouwd was. Het door Wasmuth uitgegeven boek over Frank Lloyd Wright uit 1910 stimuleerde Schindlers belangstelling voor de Amerikaanse architectuur. In 1914 vertrok hij naar Chicago, waar hij eerst als tekenaar werkte op het bureau van Ottenheimer, Stern and Raichert. In 1917 trad hij in dienst bij Wright, die hij in 1918 volgde naar Taliesin. In 1920 ging hij naar Los Angeles om er de leiding van Wright over de nemen bij de uitvoering van het Barnsdall-complex. Daar maakte hij voor het eerst kennis met de architectuur van Irving Gill, die toen al experimenteerde met gewapend beton. In 1921-1922 bouwde Schindler zijn eigen woonhuis in Los Angeles. Het dubbele huis aan King's Road in West Hollywood brengt Schindlers levensfilosofie en architectuurbenadering op voorbeeldige wijze tot uitdrukking. In zijn woonconcept *a cooperative dwelling for two young couples* werden twee gelijkwaardige woonzones, elk in een L-vormige vleugel, op een compacte manier geordend en verbonden door een gemeenschappelijke ruimte, de keuken. Beide vleugels omvatten een prépatio die met een houten uitbouw tot een 'buitenwoonkamer' is gemaakt en de leefruimte uitbreidt tot in het ontworpen tuinlandschap. Het platte dak boven de woonzones is toegankelijk en voorzien van een houten opbouw, zodat er 'sleeping baskets' ontstaan voor hete zomernachten. Het economisch en bouwtechnisch efficiënte constructiesysteem met ter plekke gegoten betonplaten als dragende muurelementen (slab-tilt system) en het filigreïn-houten, vlakke dak sluit aan bij het heldere ontwerp. In tegenstelling tot de betonconstructies van Gill blijven bij Schindler alle materialen en oppervlakken, zowel binnen als buiten, onbehandeld en ruw. Enkele jaren later betrok de architect Richard Neutra de andere helft van het huis. Gezamenlijk maakten ze een ontwerp voor de prijsvraag voor het Volkenbondpaleis in Genève (1927). Een ander belangrijk woonhuis is het Lovell Beach House in Newport Beach (1925-1926). Als voorstander van een gezonde, moderne

leefwijze was dr. Philip Lovell voor Schindler de ideale opdrachtgever. Voor de draagstructuur koos Schindler een betonskeletconstructie, waarin hij lichte houten delen invoegde. De krachtige thematisering van de constructie en de sculpturale aanpak van de vormgeving van de ruimte over verschillende niveaus, geënt op het Raumplan van Adolf Loos, zijn vergelijkbaar met soortgelijke initiatieven van de constructivisten en de leden van De Stijl in de Europese avant-garde.

WRIGHT, Frank Lloyd

(Richland Center, Wisconsin 1867 - Phoenix Arizona 1959)

Wright studeerde techniek aan de University of Wisconsin in Madison (1885-1887) en werkte tegelijkertijd bij de architect Allen D. Conover. Aansluitend deed hij korte tijd ervaring op in het atelier van Josep Lyman Silsbee, die hem vertrouwd maakte met de principes van de tradionalistische Noordamerikaanse Shingle Style. In 1888 trad Wright in dienst van het bureau van Louis Sullivan en Dankmar Adler, waar hij een belangrijke rol speelde in het ontwerp van woonhuizen (Charnley House, Chicago, 1891-1892). Hij ontleende veel elementen aan de leer van Sullivan, die hij met 'geliefde meester' aansprak. Zo nam hij de naïeve filosofie van de Amerikaanse Pilgrim Fathers, het ultra-individualisme van de schrijver Henry David Thoreau en het naturalisme van Thomas Jefferson over. De overige theoretische inspiratie putte hij uit de publicaties van John Ruskin (Arts and Crafts) en Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Zijn architectonische voorbeelden waren de bouwmeesters van de oostkust, zoals Henry Hobson Richardson, Bruce Price, Charles Follen McKim, William Rutherford Mead en Stanford White. Daarnaast waren er nog drie belangrijke invloeden: de fascinatie voor de poëzie van het aan en in elkaar schuiven van vormen, iets wat hij leerde van de kinderspelen uit Fröbels pedagogie; de fascinatie voor de articulatie van de open plattegrond en ambachtelijke perfectie, overgeleverd door de Shingle Style; en tenslotte de exotische charme van de traditionele Japanse architectuur, zoals de reconstructie van de Ho-o-dentempel als Japans paviljoen op de *World's Columbian Exposition* van 1893 in Chicago. Als natuurliefhebber had Wright een hekel aan de grote stad. Hij bouwde zijn eigen huis (1889-1890) in Oak Park, een chique, groene buitenwijk van Chicago. Daar, in de kringen van filantropen en progressieven, vond hij ook zijn eerste opdrachtgevers; voor hen verheerlijkte hij de vrijstaande eengezinswo-

ning als de kiemcel van een nieuwe, individualistische democratie van de happy few. Na aarzelende pogingen om aansluiting te vinden bij de stijl van de Ecole des Beaux-Arts (ontwerp voor de Milwaukee Library, 1893), koos hij definitief voor een antiklassieke en anti-Europese benadering en volgde hij het 'organische' ideaal, dat het teken was van een authentieke, Amerikaanse culturele stroming (organische architectuur). In 1893 verliet hij Adler en Sullivan en ging hij een samenwerkingsverband met Cecil Corwin aan. Drie jaar later vestigde hij zich als zelfstandig architect in Chicago, en vier jaar daarna betrok hij zijn atelier in een aanbouw van zijn huis in Oak Park. In River Forest, Illinois realiseerde Wright het Winslow House (1893-1894) met een axiaal-symmetrische gevel aan de straatzijde en een vrij gecomponeerde gevel aan de tuinzijde. Naast classicistische residuen en verwijzingen naar Sullivan, tekenden zich terloops de typische kenmerken van Wrights vroege stijl af, zoals het ver uitkragende dak, de uitgesproken horizontaliteit en de asymmetrische ontbinding van het bouwlichaam. Dit werk vormde de inleiding tot de reeks Prairie Houses, waarvan de definitieve vormtotaal in 1900 werd gepresenteerd met twee ontwerpen in het *Ladies' Home Journal* ('A home in a Prairie Town' en 'A Small House with Lots of Room in It'): een autonome typologie van het vrijstaande huis in het groen, dat met zijn voorname eenvoud, de afwijzing van louter representatieve ruimtes en de vrije geleiding van volumes aansluit bij de traditie van het Amerikaanse boerenhuis (en het Engelse landhuis uit de tweede helft van de 19de eeuw). Voor de uitwerking van dit elegante Gesamtkunstwerk omringde Wright zich geleidelijk met een team van getalenteerde bouwkundigen, tuinarchitecten, meubelmakers, glasschilders, textiel- en mozaïekontwerpers en beeldhouwers. Willits House in Highland Park, Illinois (1902-1903) is emblematisch voor de Prairie Houses. De plattegrond is kruisvormig en de haard vormt het geometrische en ceremoniële middelpunt van het huis. De vertrekken zijn afzonderlijk vormgegeven, maar gaan vrij in elkaar over. De asymmetrische vleugels van het huis reiken tot in het omringende park, waarvan de gazons tot aan de buitenmuren doorlopen, en verbinden huis en natuur langs ideële assen. Deze verbinding wordt onderstreept door het ver overstekende, flauw hellende schilddak, de benadrukte horizontale gevelelementen en de toepassing van natuurlijke, aan de omgeving aangepaste materialen. In het Martin House in Buffalo, New York (1902-1904) introduceerde Wright een voorstadium van het horizontale strokenraam. Hij past het nadien

toe als een ononderbroken vormelement in het Tomek House in Riverside, Illinois (1906-1907). Eveneens in Riverside ontstond het Coonley House (1906-1908), een complexe compositie waarin de plafonds de lichte helling van het dak volgen. Hoogtepunt en afsluiting van de Prairie Houses was het Robie House in Chicago (1908-1910). Omdat het gebouw niet in de vrije natuur ligt, maar in de stad (hoewel het destijds een grote tuin had), strekt de elegant gearticuleerde plattegrond zich parallel aan de straat uit. Het effect van het ontwerp zit hem vooral in de wisselwerking tussen de axiaal opgezette kern van het huis met een bay window aan elke gevel en de aangebouwde zijvleugel die de symmetrie doorbreekt. In de periode van de Prairie Houses realiseerde Wright het Larkin Company Administration Building in Buffalo, New York (1902-1906, in 1950 afgebroken). Het contact met de buitenwereld, dat kennelijk alleen in de natuur het nastreven waard was, werd in de stad prijsgegeven: het kantoorgebouw was consequent naar binnen georiënteerd. Tussen vier galerijverdiepingen bevond zich een centrale ruimte, die licht ontving door een glazen dak. Van buiten deed het zich slechts voor als een puristisch, monumentaal blok. In vier uitspringende en volledig gesloten hoektorens bevonden zich de trappenhuizen. In de muren waren de ventilatiekanalen voor de aan- en afvoer van lucht verwerkt; het Larkin Building was een van de eerste kantoorgebouwen met klimaatbeheersing. Van 1905 tot 1908 ontstond de Unity Temple in Oak Park, Illinois, een zware, expressieve en monumentale constructie van gewapend beton. Als symbool van de goddelijke eenheid bezit de tempel een gecentreerd plattegrond en vier identieke gevels. Wrights bedoeling om de integratie van het individu in de gemeenschap grafisch weer te geven, wordt binnenin gevisualiseerd door het doorlopende raster van de draagconstructie, het glazen casetteplafond, de slanke houtconstructies en de hangende kloklampen. In 1909 beseftte Wright dat de droom van een democratie van onafhankelijke individuen niet realiseerbaar was in de burgerlijke middelmatigheid van de voorsteden. Hij verliet zijn vrouw en zes kinderen en reisde met Mamah Bortwick Cheney, zijn nieuwe levensgezellin, naar Europa, waar hij zich hoofdzakelijk ophield in Fiesole. In 1910 werd in Berlijn een tentoonstelling van zijn werk gehouden. De uitgever Ernst Wasmuth bracht in 1910 en 1911 twee portfolio's uit: *Ausgeführte Bauten* en *Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Ze zouden een diepgaande invloed uitoefenen op de Europese architectonische cultuur. Die invloed valt zelfs vast te stellen bij vooraanstaande figuren als Walter

Gropius, wiens modelfabriek op de Werkbund-tentoonstelling van 1914 in Keulen duidelijk is geïnspireerd door het Park Inn Hotel in Mason City, Iowa (1909-1910), en bij Ludwig Mies van der Rohe, wiens ontwerp voor een landhuis in baksteen uit 1924 doet denken aan een versoberd Prairie House. Teruggekeerd in de Verenigde Staten stichtte Wright in 1911 de gemeenschap van Spring Green in de verlatenheid van Wisconsin, om daar “van voren af aan opnieuw te beginnen”. Hij begon met de bouw van zijn eigen huis en atelier, dat de naam van de bard van de druïden kreeg: Taliesin (of “stralende blik”). Vervolgens realiseerde hij in Chicago de Midway Gardens (1913-1914), een serie getrapte terrassen, georiënteerd op een muziekpaviljoen en aan de andere kant begrensd door een restaurant omgeven door een galerij en een wintertuincomplex. Het overdadig vormgegeven recreatiecentrum getuigde van een haast expressionistische zoektocht naar de uitdrukkingsmogelijkheden van vormen en materialen en liep met zijn abstracte decoraties vooruit op de art deco. In 1929 werd het afgebroken. In 1914 kwam Mamah Cheney om bij een brand in Taliesin. Geschokt en geïsoleerd wijdde Wright zich volledig aan de heropbouw van zijn huis. De financiële problemen waarmee dat gepaard ging, kon hij overbruggen dankzij de bouw van het Imperial Hotel in Tokio (met Antonin Raymond, 1912-1923, in 1968 afgebroken). Door zijn technisch raffinement en de aardbevingsbestendige draagconstructie (het werk van ingenieur Paul Mueller) trok het veel aandacht. Wrights verblijf in Japan, dat met onderbrekingen zes jaar duurde, en zijn persoonlijke crisis veroorzaakten een definitieve ommekeer in Wrights architectuur. Deze wending is meteen al zichtbaar in het Barnsdall House (Hollyhock House) in Los Angeles (1916-1921). Hierin zette hij het basisconcept van het Prairie House op zijn kop: massieve, gesloten volumes met een zwaar, plat dak en decoraties ontleend aan de Mayacultuur, zijn compact rond een binnenhof geordend. Het vestingachtige, introverte complex streeft naar een breuk met zijn omgeving en domineert het landschap. Volgens dezelfde compositieprincipes ontstond Millard House (la Miniatura 1920-1923) in Pasadena, Californië. Voor het eerst werd daarin het textiele block toegepast, een door Wright ontwikkelde techniek van massieve en geperforeerde, geprefabriceerde betonblokken, waardoor elk onderscheid in de behandeling van binnenruimte en buitenvlakken wordt opgeheven. Het heeft een maaswerk van ornamenten waarlangs de vegetatie zich omhoog kan slingeren. Het gebouw krijgt het symbolische aura van een archeologische vondst, een kunstma-

tige ruïne uit een verdwenen cultuur. In 1925 en 1927 brandde Taliesin een tweede en een derde maal af. Wright bouwde het onversaagd weer op en verzamelde een mystiek aandoende sekte van leerlingen om zich heen, die een streng geritualiseerd leven rond hun 'meester' leidden. In 1928 trok hij het Ocotillo Desert Camp bij Chandler in Arizona op - een provisorische nederzetting van waaruit hij de bouw van het vakantiedorp San Marcos in the Desert (1928-1929) coördineerde; het bleef als gevolg van de economische wereldcrisis onvoltooid. De omheinde agglomeratie van bizarre vormen, met in het midden een vuurplaats waar de adepten zich verzamelden om eerbiedig naar de woorden van de 'profeet' te luisteren, lijkt een voorloper te zijn van de Amerikaanse hippiecommunes van de jaren zestig. Wrights meesterwerk, een creatieve synthese tussen organische architectuur, kubistische en rationalistische invloeden, is het Kaufmann House (Fallingwater) bij Mill Run in Pennsylvania (1934-1937). Het luxe bouwwerk is aan en over een beek gebouwd, precies op de plek van een waterval; het huis is toegankelijk via een brug. Net als in de Prairie Houses is het hart van het organisme de haard, die op een rots rust en evenals alle andere verticale dragende elementen met natuursteen is bekleed. Op deze rechtopstaande schijven staan horizontale vlakken van onbehandeld rozerood geschilderd beton die op verschillende hoogtes een kruis vormen. Ze steken uit, de omringende natuur in, en overwelden bijna het smalle, dichtbegroeide dal. Zo ontstaat een levendig, complex spel van ruimtelijke doordringingen, dat de constructieve mogelijkheden van gewapend beton radicaal benut. De dialectiek van binnenruimte en landschap lost op door subtiele overgangen in een unieke romantische poëzie. Was Fallingwater Wrights ideale oplossing voor een leven in de natuur, het kantoorgebouw van het chemieconcern S.C. Johnson & Son in Racine, Wisconsin (1936-1939), dat kort daarna werd gerealiseerd, belichaamt zijn concrete voorstelling van het werken in de stad. Opnieuw - net als alle stedelijke ontwerpen van Wright - is het een in zichzelf gekeerd, gesloten gebouw: de ruimtes hebben geen ramen en krijgen licht door bovenlichten en stroken van hooggeplaatste glazen buizen. De geometrie van de bouwlichamen is gebaseerd op de cirkel. De rode klinkers en het rode zandsteen versterken het introverte karakter. De hoge, ruime kantooral wordt geleed door vrijstaande, paddestoelvormige kolommen van gewapend beton, die op een scharnier rusten en bovenaan overgaan in cirkelvormige platen. Boven het levendig gearticuleerde kantorencomplex verheft zich de

laboratoriumtoren, die later werd toegevoegd (1943-1950). In 1937-1938 ontstond Taliesin West, Wrights winterverblijf in de woestijn van Paradise Valley bij Scottsdale, Arizona. Met ter plekke gevonden kalksteen en hout is binnen de schuine hoeken van de geometrische compositie, die in het Ocotillo Desert Camp al was uitgetest, een kunstmatig stuk natuur geschapen. De massieve funderingsmuren, de zichtbare houtconstructies en de tentachtige overkappingen verbinden omgeving en huis evenzeer als interieur en exterieur, en zorgen zelfs bij de grootste hitte voor acceptabele binnentemperaturen. Met het Wiley House in Minneapolis (1932-1934) was Wright intussen aan een reeks Usonian Houses begonnen: kleine, vrijstaande huizen voor de 'ware Usonians' (Amerikanen), vaak met buitenmuren van overnaadse planken en platte daken van houtlatten in kruisvormige lagen: goedkoop, maar verrassend en veelzijdig en fantasievol van vorm. Sinds de Prairie Houses was de tijd veranderd. Wright hield weliswaar vast aan zijn twee grondprincipes: "voor elk individu een individuele stijl" en "voor elke plek een passend idioom", maar hij verruilde de kruisgewijze verdeling van de ruimtes rond de haard voor een vrijere en vooral efficiëntere plattegrond. Hij verving de traditionele gesloten keukens door werkzones, die aansluiten op de woonvertrekken en veelal verlicht worden door bovenlichten, en nam alle ruimtes, inclusief de slaapkamer, op in het continuüm van het huis. De Usonian Houses evolueerden van een eenvoudig rechthoekig plattegrond via een veelvoud aan verfijnde geometrische structuren tot een overmatige wanorde van verbindende, doordringende en ontbindende vormen; voor Wright was het een proefstation voor zijn vormexperimenten. Tot de belangrijkste Usonian Houses behoren Jacobs Houses in Madison, Wisconsin (1936-1937) en Sturges House in Brentwood Heights, Californië (1939-1940). Al in 1924-1925 was in zijn werk het motief van de spiraal opgedoken, en wel in het ontwerp van het Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium op Sugarloaf Mountain, Maryland, een architectonisch pelgrimsoord voor gemotoriseerde natuuraanbidders. Het thema werd decennia later gerealiseerd in het Solomon R. Guggenheim Museum in New York (1943-1946, 1956-1959). In het witte, spiraalvormige en naar boven licht uitdijende hoofdgebouw wordt de bezoeker met een lift naar boven gebracht en vervolgens uitgenodigd de licht hellende winding naar beneden te volgen langs de schilderijen aan de buitenwand. De schijnbaar immateriële galerijgang van wit geschilderd beton kijkt uit op een binnenhof die overwelfd wordt door een

glazen koepel. Tussen 1952 en 1956 realiseerde Wright de H.C. Price Company Tower in Bartlesville, Oklahoma. De kantoor- en woontoren van negentien verdiepingen grijpt terug op eerdere en ambitieuze hoogbouwontwerpen (National Life Insurance Company Building in Chicago, 1924-1925; St Mark's-in-the-Bouwerie Towers, New York, 1927-1934); daarin streefde hij naar een herdefiniëring van de vorm van de wolkenkrabber. De open plattegronden worden gestapeld en opgehangen aan een centrale kern. De geveldelen zijn geprefabriceerd en de koperen borstweringen met reliëfdecoraties zijn door een chemische behandeling van een groen patina voorzien. Naast verschillende projecten, waarin de ouder wordende Wright zijn toenemend enthousiasme voor extravagantie en exotiek uitleefde en daarbij de grens van de kitsch overschreed (Annunciation Greek Orthodox Church in Wauwatos, Winsconsin 1955-1961; Marin County Civic Center in San Rafael, Californië, 1957-1962, met Aaron G. Green), ontstond de Synagoge Beth Sholom in Elkins Park, Pennsylvania (1953-1959). Op een plattegrond in de vorm van een tot een zeshoek verdubbelde driehoek verheft zich een grote scherpgekannte 'tent' van staal, glas en kunststof, die doet denken aan de wigwam van de indianen. Ondanks zijn tomeloze individualisme beperkte Wright zich in zijn oeuvre niet tot afzonderlijke architectonische objecten, maar richtte hij zich ook op stedenbouwkundig visioenen. Toen hij in 1909 Amerika ontvluchtte had hij zowel ervaring met de misère van een overbevolkte, kapitalistische metropool als Chicago ("waar men alles verkoopt, en vooral zichzelf"), als met de desolaatheid van de geïsoleerde en kunstmatige natuursurrogaten van de voorsteden. Het alternatief dat hij daarvoor zocht, leidde tot zijn ontwerp van Broadacre City (1934-1935), dat teruggaat op het Plan for City Residential Land Development, Chicago (1913-1916) en in 1958 definitief vorm kreeg als Living City. Ebenezer Howards tuinstadsgedachte is hierin gemuteerd tot een naïeve vooruitgangsutopie die zowel in de ideeën van Jean-Jacques Rousseau als in het vroege anarchisme wortelt; daarbij krijgt ze een regionale schaal. Een gebied van vier vierkante mijl (ruim 1000 ha) word geurbaniseerd, waarbij elk gezin minstens 4000 m² land krijgt toebedeeld. De nederzetting, ontsloten door een kwadratisch stratenraster, wordt bebouwd met een aantal grote, vrijstaande woningen, al naargelang de behoefte en de financiële mogelijkheden. Ook hoogbouw is toegestaan. Woningen en landbouwbedrijven zijn verregaand geïntegreerd. De industriegebieden liggen in zones aan de rand, direct aan het spoor en de snelweg. Daar bevindt zich ook

de markt, een soor voorloper van het Shopping Center. Living City, dat Wright opzette als een persoonlijke utopie, geheel los van de grote sociale en stedenbouwkundige problemen van de Verenigde Staten in het New Dealtijdperk, is de stedelijke uitdrukking van zijn verlangen naar een liberale en egalitaire maatschappij waarin iedereen beschikt over een stuk grond, een eigen huis en een auto. Dit oord van vrede en sociale eendracht gaat samen met een grote mobiliteit: de auto wordt zowel instrument als symbool van de individuele vrijheid en bepaalt de structuur van de nederzetting. Hoewel Wright heilig geloofde in deze hersenschim van een 'landschapsstad' die zich vrij over het land uitbreidt, verdiepte hij zich ook in de tegengestelde conceptie van dichte woonconcentraties te midden van uitgestrekte, ongerepte groenzones. Hierdoor kwam hij in 1956 tot de utopie van een 'Mile high Illinois' voor Chicago. Gestimuleerd door de eerste sucsessen in de opwekking van kernenergie ontwierp hij een slank oprijzende, in functioneel en architectonisch opzicht gedifferentieerd gelede wolkenkrabber van één mijl hoog voor 130.000 bewoners. De 528 verdiepingen, die door 56 nucleair aangedreven liften en talloze roltrappen moest worden ontsloten, zouden tot in de wolken reiken. Over een periode van meer dan zeventig jaar heeft Frank Lloyd Wright een schier onoverzienbare variëteit aan architectonische vormen en ontwerpen voorgebracht. Zijn onvoorstelbare vermogen tot zelfvernieuwing heeft echter niets te maken met een wankelmoedig eclecticisme: precies zoals de geduldige herhalingen van Mies van der Rohe de Europese mythe van de Verlichting belichamen, bezweren de rusteloze veranderingen van de vormen van Wright de Amerikaanse mythe van de pionier, die steeds weer het nieuwe moet veroveren om zichzelf te hervinden in veranderde verhoudingen. Ook in zijn architectuur-idiom was Wright te zee een individualist om, los van zijn directe epigonen, school te maken. Zijn ideeën vormden desondanks een bron van inspiratie voor een grote diversiteit aan architectuurstromingen (van expressionisme tot rationalisme), groepen (van de Amsterdamse School tot De Stijl) en architecten. En dat te meer omdat hij naast zijn intense bouwactiviteit even actief was als publicist: hij gaf vele lezingen, zette in talloze boeken, net zo zelfverzekerd als empathisch, zijn visie op bouwkunst en maatschappij uiteen en publiceerde het grootste deel van zijn werken.

Uit: Vittorio M. Lampugnani, Lexicon van de architectuur van de twintigste eeuw, Uitg. SUN, Amsterdam, 2006, 576 pag., ISBN 978 9058751140.

SAN FRANCISCO

Asia de Cuba

in Clift Hotel, 495 Geary Street / Taylor, Theater District (zie p. 42-43)

Chinees-Cubaanse keuken op familiale wijze geserveerd als enorme porties en aan tafel gebracht van zodra een gerecht klaar is. Door de legendarische grenen bar met hoge met zijde beklede gordijnwanden en gelakte stoelen kon dit interieur zijn samengesteld door een Cubaanse opiumdame. De prijzen weerspiegelen de exclusiviteit.

Bix

56 Gold Street / Montgomery, Jackson Square (zie p. 42-43)

Dit restaurant zit verscholen in een klein achteraf-straatje en heeft de glamour van de jaren '40 ingewerkt in het interieur. De bar zit vol kantoormensen na de werkuren, terwijl jazzliefhebbers later komen aangewaaid om de ouderwetse gerechten te proeven.

Boulevard

1 Mission Street / Steuart, SoMa (zie p. 42-43)

De houten gevel die de brand van 1906 heeft doorstaan, verbergt een indrukwekkende ruimte met Art Nouveau-interieur waar een Amerikaanse keuken wordt geserveerd.

Café Divine

1600 Stockton Street / Washinton Square, North Beach (zie p. 70-71)

Minimalistisch ingerichte Italiaanse eettent met bistro-geïnspireerd decor.

Le Colonial

20 Cosmo Place / Taylor, Union Square (zie p. 42-43)

Frans-Vietnamese eettent met een eetkamer uit de jaren twintig. Het inventieve, eclectische eten verschijnt in enorme porties.



Frisson

244 Jackson Street / Front, Jackson Square (zie p. 42-43)

Stijlvol eethuis die een hapklare favoriet is van iedereen: het restaurant lijkt op een rond verdiept theaterpodium dat verdrinkt in rood, goud en oranje. Het ontwerp lijkt op een toekomstgerichte versie van een Parijs bordeel.

Jeanty at Jack's

615 Sacramento Street / Montgomery, Financial District (zie p. 42-43)

Dit restaurant vormt een baken in het gastronomische landschap, want het dankt zijn bestaan reeds sinds 1864 aan zijn fijne Franse keuken. Het publiek is er een van ontwerpers die dure wijn drinken. Overlevering zegt dat Alfred Hitchcock hier de film Mimosa heeft uitgedacht.

Sam's

374 Bush Street / Kearny, Union Square (zie p. 42-43)

Het oudste visrestaurant van de stad (1867) lijkt ook oers van deze leeftijd te hebben.

Slanted Door

One Ferry Building, Ferry Building Market Place, Embarcadero (zie p. 42-43)

Mission-stijl landmark dat zijn kelderachtige eetzaal heeft geruild voor een ruimte in het heringerichte Ferry Building. De menu die dagelijks verandert is licht, de theelijst is indrukwekkend en verscheiden. Hoogstwaarschijnlijk is er een verplichte wachttijd in de minimalistische bar.

Zuni Café

1658 Market Street, SoMa (zie p. 42-43)

Gesitueerd in een glazen ruimte die uitkijkt over Market Street, voelt Zuni Café na twintig jaar nog steeds aan als een hotspot. Het interieur ademt een organische sfeer.

LOS ANGELES

Ammo

1155 N Highland Avenue, Hollywood (zie pagina's 136-137)

Met zijn Noordamerikaanse, Californische keuken biedt Ammo een brunch- en lunchplek voor bijzonder creatieve mensen, te wijten aan het ruwe interieurontwerp van Graft Design, www.graftlab.com.

AOC

8022 W 3rd Street / Crescent Heights Boulevard, La Brea (zie pagina's 198-199)
www.aocwinebar.com

Appellation d'Origine Contrôlée (AOC) is een hoogstaande wijn- en tapasbar met bruine lederen zetels en een interieur naar een ontwerp van Barbara Barry. De bar biedt een keuze aan vijftig excellente wijnen per glas of karaf, een charcuteriebar en hapjes.

Axe

1009 Abbott Kinney Boulevard, Venice (zie pagina's 220-221)
www.axerestaurant.com

Met een uiterst sober minimalistisch interieur van de hand van kok en eigenaar Joanna Moor, straalt Axe een soort Scandinavisch Zen-gevoel uit door de naakte betonnen muren en strakke banken. Axe is zo minimalistisch dat zelfs de toiletdeuren geen signalisatie dragen. Het restaurant serveert een eclectische mix van verse Zuid-Californische keuken met Aziatische en Mediterrane invloeden. Denk aan groene thee en rode kokosnootcurry van lam. Het is ook een fijne plaats voor een salade. De naam wordt "Asjee" uitgesproken.

Balboa

8462 W Sunset Boulevard, West Hollywood (zie pagina's 198-199)
www.balboaprime.com

Een Amerikaans steakhouse volgens het ontwerp van Tag Front Architects (www.tag-front.com) met een lederen zitwand, een wijn coulisserie en kleurrijke lichtarmaturen.

The Brig

1515 Abbott Kinney Boulevard, Venice (zie pagina's 236-237)

Emblematisch voor de verandering in Venice de laatste jaren is het verhaal van ex-bokser Babe Brandelli's 58 jaar oude bar. Eens erg geliefd door omwonenden, is het uiteindelijk verkocht, heringericht en algemeen opgesmukt, net zoals de Venice Strip waarop het is gelegen. Nu trekt het een meer hoogstaand publiek, zelfs door de pooltafel en de muurschildering van Babe te behouden. The Brig heeft gespikkeld terrazzo vloerbekleding, een immense roestvrijstalen bar en een opengaand dak, ontworpen door John Friedman en Alice Kimm architecten uit Los Angeles. Bestel een Martini en praat volop met de barbezoekers over architectuur en kunst.

Cicada

617 S Olive Street, Downtown LA (zie pagina's 156-157)

De Italiaanse keuken in dit adembenemende Art Deco Oviatt Building is erg duur.

CineSpace

6356 Hollywood Boulevard, Hollywood (zie pagina's 198-199)

www.cinespace.info

Een fel ogend restaurant en drinkgelegenheid, waarbij bezoekers kunnen achteroverleunen en van kunstige films, films noir, klassiekers of een eigen film kunnen genieten.

Citizen Smith

1602 N Cahuenga Boulevard, Hollywood (zie pagina's 198-199)

Laat 2005 vervoegde Citizen Smith de andere eethuizen Magnolia, Honey en Memphis, die tot laat na middernacht eten serveren. Ontworpen door Thomas Schoos, die ook de interieurs van Koi, O-Bar en Wilshire tekende, spreidt Citizen Smith naakte bakstenen muren tentoon, hoge plafonds met gietijzeren luchters, lampekappen met prints van vrouwelijke gezichten en met koeievelen versierde zithoeken. De drie bars serveren eten tot 3 uur 's ochtends.

Dresden restaurant

1760 N. Vermont Avenue, Silver Lake (zie pagina's 182-183)

www.thedresden.com

Deze bar figureerde inderdaad in de film *Swingers*. De bezoekers zijn meer architecten dan muziekliefhebbers en het wit lederen decor staat garant voor een authentiek Golden Age sfeer.

Falcon

7213 Sunset Boulevard / Alta Vista Boulevard, Hollywood (zie pagina's 198-199)

www.falconslair.com

Genoemd naar Falcon Lair, de woning van Rudolph Valentino, maakte het restaurant deel uit van de hergeboorte van Hollywood wanneer het haar deuren opende in 2002. Het werd snel populair dankzij het interieur van de hand van John Friedman Alice Kimm Architects (www.jfak.net).

Geisha House

6633 Hollywood Boulevard, Hollywood (zie pagina's 198-199)

www.geishahousehollywood.com

Deze verleidelijke sushibar en sakelounge, deels eigendom van de acteurs Ashton Kutcher en Sean Astin, is gecentreerd rond een rood gelakte open haard. Bedreven barmannen mixen fantastische cocktails, terwijl kok Genichi Mizoguchi de gasten trakteert op 'Marilyn Monroll' met verse krab.

Kate Mantillini

9101 Wilshire Boulevard, Beverly Hills (zie pagina's 206-207)

Smakelijk klassiek Amerikaans voedsel, geserveerd in een brutaal vormgegeven interieur met industrieel materiaalgebruik van de hand van Morphosis.

Katsuya

11777 San Vicente Boulevard, Brentwood (zie pagina's 220-221)

Ontworpen als een Japanse 'Bento'-doos, is dit Starck-interieur relatief minimalistisch. De robata-grill omringd door zwarte gordijnen is het middelpunt van keuken en resto.

Mondrian

8440 Sunset Boulevard, West Hollywood (zie pagina's 198-199)

Eigenaar Schrager gaat er prat op voor interieurs beroep te doen op sterren als Andrée Putman. Philippe Starck volgde haar op voor de herinrichting van het Mondrian.

Music and Frank Grill

6667 Hollywood Boulevard, Hollywood (zie pagina's 198-199)

Een klassieker uit 1919, beladen met een authentieke sfeer en geschiedenis. Amerikaanse, Californische en Cajunkeuken.

Nacional

1645 Wilcox Avenue, Hollywood (zie pagina's 198-199)

Travertijn, decoratieve balustrades, kubistisch geïnspireerde meubelen en een oog voor design verklaren de rij wachtenden voor deze Cubaanse clublounge.

The Otheroom

1201 Abbott Kinney Boulevard, Venice (zie pagina's 236-237)

www.theotheroom.com

Deze mini-brouwerij en wijnbar, met filialen in Miami en New York, heeft een donker, industrieel uiterlijk met bakstenen muren en een tinnen plafond. De bar heeft een uitgebreide waaier aan bieren en wijn, maar geen licentie voor sterke dranken.

Republic Restaurant

650 N. La Cienega Boulevard, Hollywood (zie pagina's 198-199)

www.therepublicla.com

Eigenaar Mikayel Israyelyan vroeg ontwerpster Margaret O'Brien om het interieur uit te denken: gasten komen binnen via de bar, passeren aan brede lederen sofa's en de met slangenleder beklede bar, granieten tafelbladen en met glas afgewerkte wanden. De eetzaal herbergt een zes meter hoge wijnmuur, luchters samengesteld uit geweien van herten en een enorme cilindervormige open haard. In de patio hangen gigantische papieren lichtarmaturen door kunstenaar William Leslie. Kok Gabe Morales heeft een hedendaags Amerikaans menu opgesteld met een vleugje zuiderse sfeer.

Pacific Dining Car

1310 W Sixth Street, Santa Monica (zie pagina's 234-235)

Een van LA's oudste eetgelegenheden, gesitueerd in een oude treinwagon, met geslaagde, maar dure steaks.

Patina

Disney Concert Hall, 141 S Grand Avenue, Downtown LA (zie pagina's 156-157)

www.patinagroup.com

Gesitueerd in een van de 'blobs' van Gehry's landmark, bezit het restaurant de karakteristieke gebogen plafonds en wanden. Een van de beste restaurants van de stad en zelfs van het land, als we Wallpaper mogen geloven. De echte reden om hier te komen zijn de visgerechten en het gastronomische menu van \$100.

Pig 'n Whistle

6714 Hollywood Boulevard, Hollywood (zie pagina's 198-199)

Historische eettent uit 1927 met dure Californische keuken.

Vodbox

453 N Canon Drive, Beverly Hills (zie pagina's 206-207)

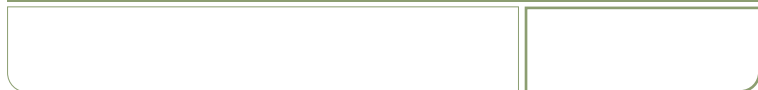
www.nicsbeverlyhills.com

Deze feestkubus in roestvrij staal is als een walk-in, drink-in, exhibitionistische diepvriezer.

72 Market Street

72 Market Street, Venice (zie pagina's 236-237)

Centraal in de renovatie van Morpohsis staat een nieuwe kolom, in het verlengde van de gietijzeren kolom van de voorgevel. Deze steun, in het midden van de barzone, ondersteunt een spanningsring ter bescherming bij aardbevingen. Het project brengt de boodschap van destabilisatie door het verlies van een kern of middelpunt.



FILMS OVER DE ARCHITECTEN

My architect (over Louis I. Kahn)

Sketches of Frank Gehry

Power of 10 (door Charles & Ray Eames)

The diary of an eccentric architect (over Philip Johnson)

SAN FRANCISCO

Bullit (1968)

Dirty Harry (1971)

Play It Again, Sam (1972)

The Towering Inferno (1974)

Escape from Alcatraz (1979)

48 hours (1982)

Vertigo (1984)

Star Trek IV – The Voyage Home (1986)

Pacific Heights (1990)

Basic Instinct (1992)

Mrs. Doubtfire (1993)

Interview with the Vampire (1994)

Copycat (1995)

The Game (1996)

The Rock (1996)

Romeo Must Die (2000)

The Wedding Planner (2001)

High Crimes (2002)

40 Days, 40 Nights (2002)

The Sweetest Thing (2002)

LOS ANGELES

The Postman Always Rings Twice (1946)

Sunset Boulevard (1950)

Singin' in the Rain (1952)

Rebel Without a Cause (1955)

Touch of Evil (1958)

Point Blank (1967)

The Long Goodbye (1973)

Chinatown (1974)

Blade Runner (1982)

Beverly Hills Cop (1984)

The Terminator (1984)

La Bamba (1987)

Good Morning, Babylon (1987)

Postcards from the Edge (1990)

Barton Fink (1991)

The Player (1992)

Pulp Fiction (1994)

Speed (1994)

Ed Wood (1994)

Heat (1995)

Clueless (1995)

Escape from LA (1996)

Nixon (1996)

Jackie Brown (1997)

LA Confidential (1997)

Lost Highway (1997)

The Big Lebowski (1998)

The Limey (1999)

Magnolia (1999)

Mulholland Drive (2001)

The Aviator (2004)







1 inch = 2,54 cm

1 cm = 0,3937 inch

12 inch = 1 foot

1 foot = 30,48 cm

1 mile = 5280 feet (= Statute Mile, ≠ Nautical Mile)

1 mile = 1,60934 km

1 km = 0,62137 mile

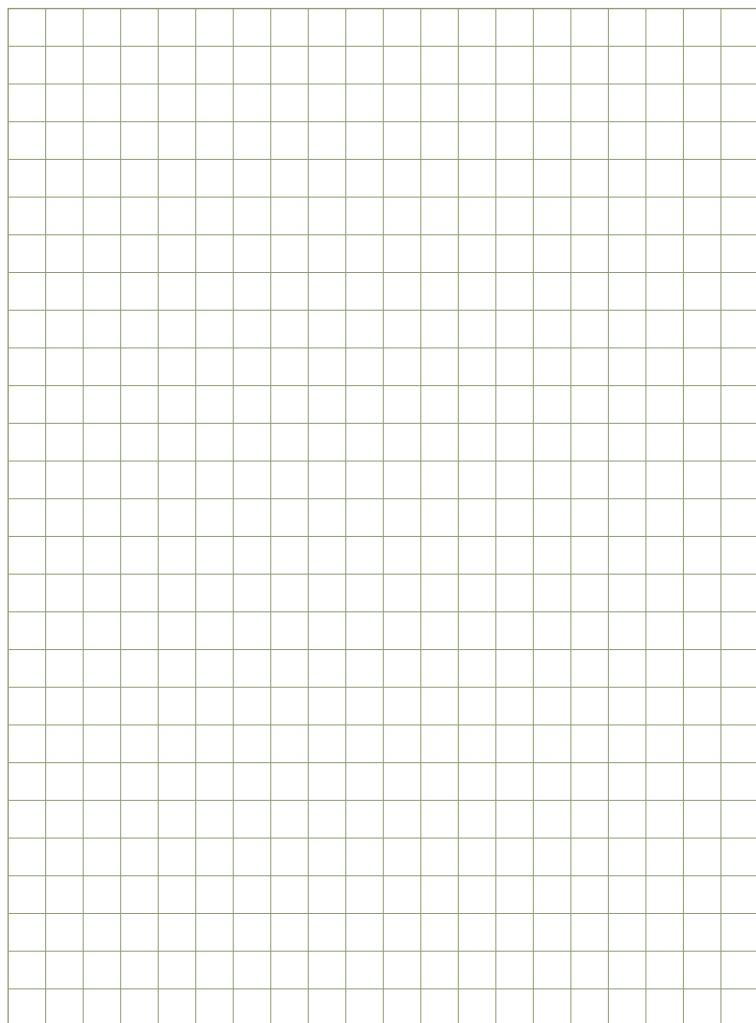
redwood = grenen

sycamore = esdoorn

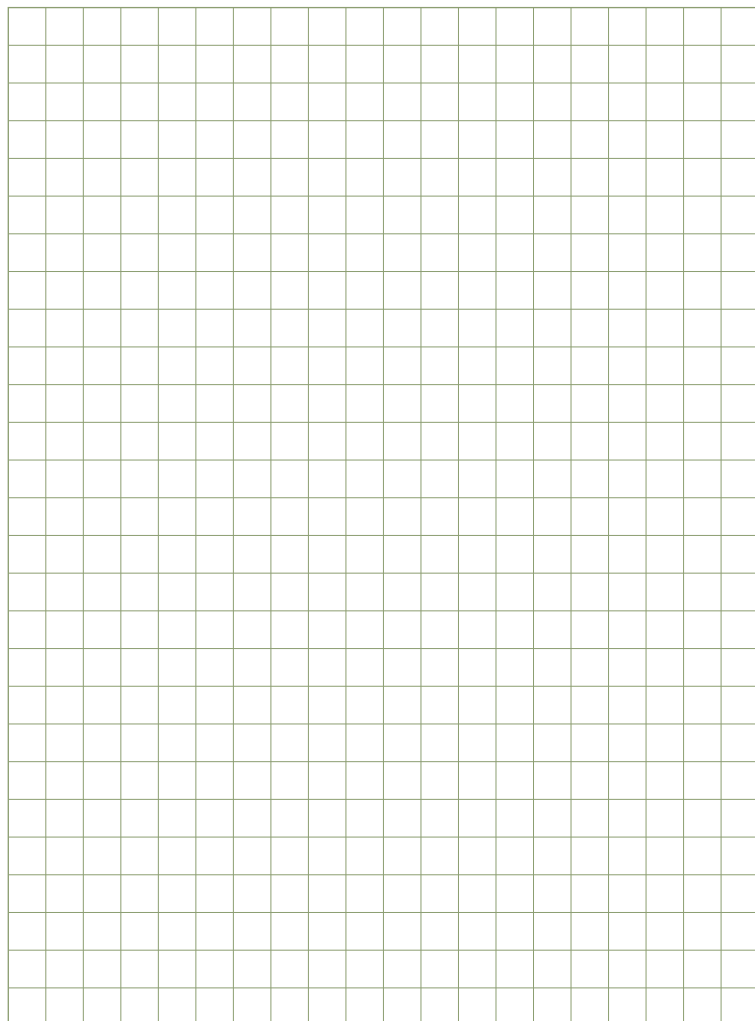
$^{\circ}\text{C} = (^{\circ}\text{F} - 32) \times 5/9$

--	--

This image shows a full page of blank graph paper. The grid consists of thin, light gray horizontal and vertical lines that intersect to form small squares across the entire surface. There are no margins, text, or other markings on the paper.



--	--



NOTEER HIER UW NAAM

EN UW GSM-NUMMER

--

--



Archipel is een Vlaamse open
architectuurvereniging die zich richt
tot professionelen en tot al wie is
geïnteresseerd in architectuur.

WWW.ARCHIPELVZW.BE
INFO@ARCHIPELVZW.BE

SAMENSTELLING REISGIDS:
DOMINIQUE PIETERS
WIM SUPPLY

REISBEGELEIDING:
FELICITY W. BROWN
WIM SUPPLY

Alle foto's zijn rechtevrij verkregen
of van de hand van Arnout Fonck,
Dominique Pieters of Wim Supply.

VORMGEVING // RONNY DUQUENNE
WWW.EENENDERTIG.BE 34

vola



Wienerberger

Met steun van de
Vlaamse overheid

