Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 72 (1985)

Heft: 12: Geschichte(n) für die Gegenwart = Histoire(s) pour le présent = Today's (Hi)story

Artikel: Reduktionen historischer Prototypen : Loyola Law School in Los Angeles, Kalifornien : Architekt : Frank O. Gehry

Autor: Viladas, Pilar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-54863

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Architekt: Frank O. Gehry

Reduktionen historischer Prototypen

Loyola Law School in Los Angeles, Kalifornien

Der amerikanische Architekt Frank Gehry, dessen Bauten und Projekte wir im letzten Jahr ausführlich vorgestellt haben («Werk, Bauen+Wohnen» 7/8 1984), ist ein Einzelgänger innerhalb der gegenwärtigen Architekturszene. Er lässt sich nicht mit den geläufigen Begriffen «modern» oder «postmodern» etikettieren. Er komponiert seine Gebäude im Sinne eines Bühnenbildes, splittet sie entsprechend den Funktionen in einzelne Teile und setzt dann diese Teile in ein neues, komplexes Verhältnis zueinander. Dieses Verfahren der De-Komposition ist ablesbar an seinen früheren Häusern und auch hier in der grösseren Anlage einer juristischen Fakultät. Gehry trennt die Funktionen (Büros, Unterrichtsräume, Cafeteria, eine Kapelle) und sogar die Erschliessungen und ordnet sie auf der Bühne seines Terrains neu. Gehry selbst erinnert an die Akropolis, wenn er auf die verschiedenen Achsen und Winkel seiner Platzkomposition angesprochen wird. Er kennt die europäische Architekturgeschichte, war während der Entwurfsphase in Rom. Er kennt die barocken Treppenanlagen, wenn er seine zentrale Treppe als mächtiges Volumen in die flache Ebene der «rationalistischen» Bürofassade einschneiden lässt. Doch niemals gibt es so etwas wie ein Zitat bei ihm. Für Gehry ist die Geschichte der Architektur eine selbstverständliche Voraussetzung seiner eigenen, zeitgenössischen Arbeit. Er braucht das Bild der historischen Prototypen, nicht ein einzelnes Beispiel. Die Freiheit im Umgang mit der Geschichte, wie sie hier zutage tritt, ist sicherlich ein amerikanisches Charakteristikum, ebenso die Freiheit, die sich Gehry in der Wahl seiner Materialien erlaubt. Plexiglas und Holz gehören da zur Kapelle, Verputz, weil für Marmor nicht genug Geld da war, zum Bürotrakt, Stahl und Backstein zu den Auditorien. Die Bedeutung der Materialien in ikonographisch-semiotischer Hinsicht ist kaum relevant, es geht um die erwünschte Oberfläche, die Farbigkeit und Struktur.

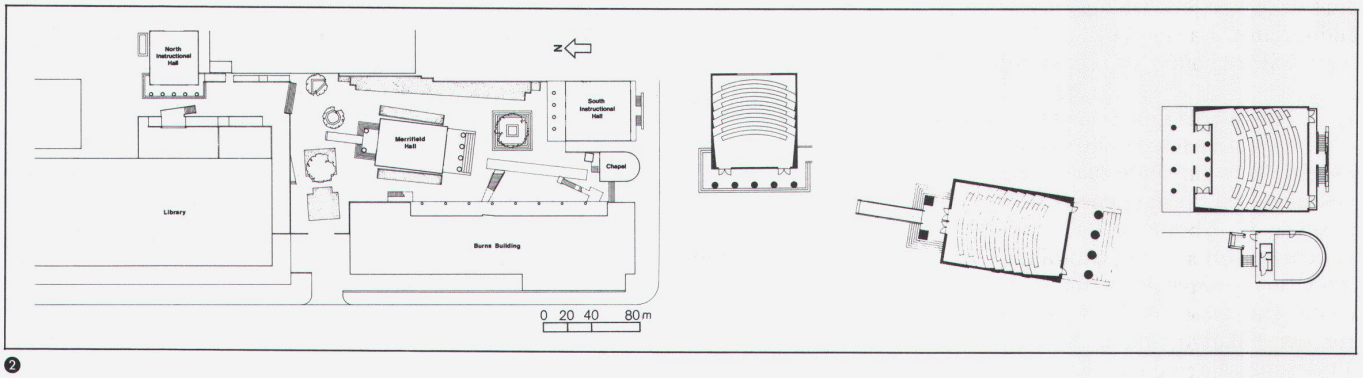
Loyola Law School à Los Angeles, Californie

L'architecte américain Frank Gehry, dont nous avons présenté réalisations et projets en détail l'année dernière («Werk, Bauen+Wohnen» 7/8 1984), est un isolé au sein de la scène architecturale actuelle. On ne peut le qualifier à l'aide des notions courantes «moderne» ou «postmoderne». Il compose ses bâtiments dans l'esprit d'un décor de scène, il les fragmente en parties distinctes selon les fonctions et recompose le tout en un nouveau complexe. Ce processus de dé-composition est lisible sur les habitations du début de son œuvre, de même qu'ici sur l'ensemble plus important de cette faculté de droit. Gehry sépare les fonctions, bureaux, locaux de formations, cafétéria, une chapelle et même les circulations et les réordonne d'une manière neuve sur la scène de son terrain. Gehry lui-même se réfère à l'Acropole lorsqu'on l'interroge sur les nombreux axes et angles de la composition de sa place. Il connaît l'histoire de l'architecture européenne; il était à Rome au cours de la phase d'étude. Il révèle sa connaissance des escaliers baroque lorsqu'il encastre le volume massif de l'escalier central dans la surface plane de la façade «rationaliste» des bureaux. Pourtant, jamais on ne trouve une citation précise chez lui. Pour Gehry, l'histoire de l'architecture est une condition naturelle de son propre travail contemporain. Il a besoin de l'image de tous les prototypes historiques mais non pas d'exemples isolés. La liberté dans le maniement de l'histoire telle qu'elle apparaît ici est indubitablement une caractéristique américaine; il en est de même de la liberté que Gehry s'accorde dans le choix de ses matériaux. Le plexiglas et le bois ont leur place dans la chapelle, l'enduit parce que l'argent manquait pour le marbre; l'acier dans l'aile des bureaux et la brique dans les auditoriums. La signification du matériau au plan iconographico-sémiotique n'a qu'une faible importance; il en va surtout de la superficie souhaitée, de la coloration et de la structure.

The Loyola Law School in Los Angeles, California

The American architect Frank Gehry, whose buildings and projects we extensively commented on last year ("Werk, Bauen+Wohnen" 7/8 1984) is an exception within contemporary architecture. He is not easily labelled with such current tags as "modern" or "postmodern". He composes his buildings like a stage set, splitting it into single segments according to their functions, combining them into a new and complex relationship. This process of de-composition can be recognized in his early houses as well as here, within the larger facility of a law faculty. Gehry is separating the various functions – offices, classrooms, cafeteria, a chapel and even the services – arranging them in a new manner on the stage of his site. Gehry himself is apt to remind you of the Acropolis, if asked about the different axes and angles within his spatial composition. He is well versed in the European history of architecture, and spent the time, he designed this facility in Rome. He knows his Baroque flights of stairs, when he has his central staircase cut into the huge volume of the flat level of this "rationalistic" office façade. But he is never merely quoting. For Gehry the history of architecture is a self-evident prerequisite of his own, contemporary work. He needs the overall impression created by these historical prototypes, not a single example. The freedom in treating historical aspects, the way they show here, surely is an American characteristic, just as the freedom Gehry enjoys when choosing his materials. Plexiglass and wood belong with the chapel, stucco – because there was not enough money for marble – to the office wing, steel and bricks to the lecture halls. The meaning of the materials used are hardly relevant in an iconographic-semiotic respect; this is a case of a desired surface, its colours and structure. *(Original English text see page I)*

❶



❷

«Ich akzeptiere die amerikanische Stadt durchaus so, wie sie ist», betont Frank Gehry, «aber ich hege da einen Wunschtraum . . ., dass ich langsam etwas dazu hinzufügen kann.» Viele Architekten teilen diesen Traum, wenn sie auch allzuoft bloss etwas hinzufügen statt zu akzeptieren. Während der ersten zwei Etappen eines fünf Phasen umfassenden Planes zur Erweiterung der Loyola Law School in Los Angeles erzielte Gehry ein Gleichgewicht beider Aspekte. Dank seiner Vorliebe für Fragmentierung eines meist monolithischen Gebäudetyps entstand ein Projekt, das Architektonisches und Städtebauliches vereint und das im Innern so komplex und beeindruckend ist, wie es aussen unauffällig wirkt.

❶
Am südlichen Ende der Eingang zur Loyola Law School: links der Bürotrakt, in der Mitte die Kapelle, rechts South Instructional Hall / A l'extrémité sud: l'entrée de la Loyola Law School, à gauche l'aile des bureaux, au milieu la chapelle, à droite le South Instructional Hall / At the southern end, the entrance to the Loyola Law School: to the left: the office wing; in the middle: the chapel; to the right: the South Instructional Hall

❷
Situation und Grundrisse/ Situation et plans/ Site and Ground-plans

❸

Ursprünglich bat die Fakultät Gehry, ein neues Gebäude zu entwerfen, das anschliessend an das bereits bestehende (von A. C. Martin & Partner) auf ein schmales Grundstück nahe der Innenstadt von Los Angeles zu stehen kommen sollte. Das neue Gebäude sollte die Büros der Fakultät, kleine Klassenräume, Vorlesungssäle und eine Kapelle aufnehmen. Die Wahl der Baukommission der Loyola Law School fiel seiner Kreativität wegen und weil er fähig zu sein schien, die projektierten Baukosten einzuhalten (in diesem Falle waren weniger als 5 Millionen Dollar für Etappe I und II veranschlagt) auf Gehry. Sowohl die Fakultätsmitglieder wie die Studenten wünschten sich einen Entwurf, der der Würde und den Traditionen des Juristenberufs gerecht werden würde, während die Verwaltung an einem Gebäude interessiert war, das sich seiner Umgebung (niedere Bauten, ein ebenso niederes Einkommen und eine ethnisch durchmischte Bevölkerung) einfügen würde.

In den mit Gehry geführten Diskussionen über eine einer juristischen Fakultät adäquate Architektur gab die Loyola Law School ihrer Vorliebe für die symbolischen Formen des Klassizismus Ausdruck. Obwohl Gehry erwartungsgemäss einen «minimalen» Symbolismus vorschlug, war doch zu erkennen, dass er und sein Kunde ähnliche Ideen hatten. Gehry hatte seine Vision einer Rechtsfakultät einst als «flüchtiges Bild einer Gebäudeansammlung, ähnlich jener der Akropolis, mit den zu ihr führenden Treppen» beschrieben. Ungefähr zur selben Zeit besuchte Gehry Rom, wo er fasziniert war von den Forums-Ruinen und den perspektivischen Manipulationen barocker Gebäude, wie etwa jenen des Quirinal-Palasts.

Das Resultat war, dass die Akademie ihre symbolischen Formen bekam und Gehry seinen «Gebäudehaufen». Er schlug anstelle eines einzigen grossen Gebäudes mehrere kleinere vor; vor allem ein Bürogebäude im «Hintergrund», das auch Klassenräume enthalten sollte (das Fritz-B.-Burns-Gebäude), während die drei Vorlesungssäle und die Kapelle alle ihr eigenes kleines Haus bekommen soll-

❹

ten. Der Architekt betonte, dass ein solches Miniatur-Universitätsgelände die Interaktion zwischen den Fakultätsmitgliedern und den Studenten fördern, die Massstäbe des ganzen Projekts etwas menschlicher gestalten und zudem die Baukosten senken würde, da so die freie Stützweite eines grösseren Bauwerks wegfallen könne. Darüber hinaus würde die Verteilung dieser Gebäude auf dem Grundstück – mit dem Burns-Gebäude als Stadtmauer und den kleineren Gebäuden als Wahrzeichen eines Platzes – das Projekt in einer Weise in den Bereich der Stadtplanung einfügen, wie das ein einzelnes Gebäude nie zu tun vermöchte.

Die Loyola Law School aber ist eine Privatinstitution, und so inszeniert Gehry dieses «Architektur-Drama» etwas ausser Reichweite – wenn auch nicht völlig ausser Sichtweite – der Passanten. Die Strassenseiten des Burns-Gebäudes mit ihrem hellgrauen Verputz wirken geradezu anonym. Der Hauptzugang für Fussgänger am Olympic Boulevard wurde zwischen dem Burns-Gebäude und der Kapelle eingefügt; letztere bildet, zusammen mit den Vorlesungssälen, hinter einem Stahlzaun, die Strassenlinie. Die Zickzackform der stählernen Ausgangstreppen des Burns-Gebäudes kann kaum übersehen werden, aber das Gelände selbst kann nur partiell erfasst werden: eine «lose Abschirmung», die weder undurchdringlich noch übermässig einladend wirkt; es ist einfach da, wenn man interessiert ist.

Erst wenn man die kurze Treppe zu der «Akropolis» der Loyola Law School erklimmt, wird der Entwurf sichtbar. Als Bezugspunkt dient natürlich das Burns-Gebäude mit seiner Fassade aus gelbem Verputz, die durch eine massive, ge-

❸ In den Bürotrakt schneidet die zentrale, «barocke» Aussentreppe, betont die Tiefe des Gebäudes hinter der «rationalistischen» Fläche der Fassade / L'escalier «baroque» central s'insère dans l'aile des bureaux, il souligne la profondeur du bâtiment derrière la superficie «rationaliste» de la façade / The central, "Baroque" exterior staircase cuts into the office wing, emphasizing the depth of the building existing behind the "rationalistic" surface of the façade

❹ Hof, im Hintergrund die South Instructional Hall / La cour, à l'arrière-plan le South Instructional Hall / Courtyard; in the background, the South Instructional Hall

5

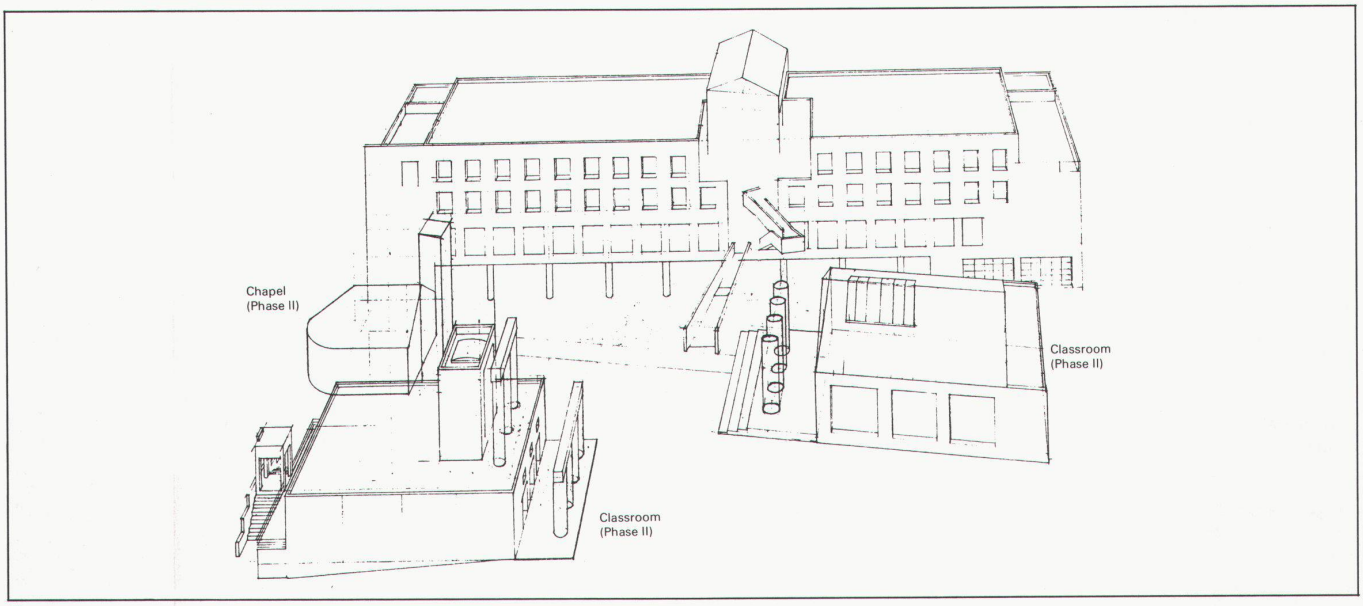
krümmte Treppe unterteilt wird, die (notabene nicht in der Mitte des Gebäudes) zu einem drehbaren Gewächshaus auf dem Dach des Gebäudes führt. Gehry plaziert nun Formen und Materialien in Kontrast zu dieser «Mauer»: den Giebel des Backstein-Kastens der Merrifield Hall mit seiner Abschirmung durch Betonsäulen; die South Instructional Hall, deren Betonblock-Strassenfassade bloss wenig auf die beeindruckende Eingangsfassade aus galvanisierten Stahlsäulen und -simsen anspielt; und die winzige Kapelle mit ihrem Kirchturm, dünnwandigen Lichtvolumen, verkleidet mit Gehrys neuestem Fund, einer finnischen Tischlerplatte, die für Betonarbeiten entwikkelt wurde. Wie in vielen von Gehrys Arbeiten wird hier mit reduzierten Formen und alltäglichen Materialien maximale Wirkung erzielt.

Jedes einzelne dieser Gebäude ist geeignet, unsere Aufmerksamkeit zu wecken, aber erst die Organisation der einzelnen Stücke, mit ihren sich verändernden Perspektiven und fragmentierten Ausblicken, bildet die wahre Stärke von Gehrys Entwurf. Die perspektivische Konzentration und die Verzerrungen der «Fussgänger-Promenade» führen und verzaubern den Besucher auf seinem Gang durch diesen städtischen Miniaturplatz. Die Idee, einen städtischen Mikrokosmos inmitten der bestehenden Stadtstruktur (wie lose deren Zusammenhang auch ist) zu schaffen, bewegt sich gefährlich nahe am Kitsch. Aber das Ganze erzielt unter Gehrys Führung ein Gefühl des Überwindens der Zeit, das normalerweise nur einer Stadt eigen ist: «Dies ist kein Grundriss. Ich gab mir Mühe, ihn zu *des*organisieren; ich wollte nicht, dass der Entwurf erkennbar würde», betont der Architekt.

5
Blick von der südlichen Aussentreppe des Bürotraktes zur Merrifield Hall mit den freistehenden Rundpfeilern / Vue de l'escalier extérieur sud de l'aile des bureaux sur le Merrifield Hall montrant les piliers ronds apparents / View from the southern exterior staircase of the office wing towards Merrifield Hall with its free-standing round piers

6
South Instructional Hall / South Instructional Hall / The South Instructional Hall

6



7

Die Loyola Law School ist bloss ein Projekt unter vielen. Mit dazu gehört etwa das 1971 entstandene Ron-Davis-Studio und die Indiana-Street-Studios von 1981, das Whitney-Wohnhaus vom gleichen Jahr und ein erst kürzlich fertiggestelltes Wohnhaus in Beverly Hills – wo Gehry einen einzigen Bau nimmt und ihn in eine Serie kleinerer, primär einräumiger Gebäude auseinanderbricht. Doch ungleich vielen dieser anderen Wohnbauten, die in ihren einzelnen Teilen ganz konkret verbunden werden müssen, können die Komponenten des Loyola-Projekts einzeln stehen und so der Metapher des Stadtplans Geltung verleihen. Ein anderer, spezieller Zug des Loyola-Projekts ist sein klarer – und für Gehry atypischer – Bezug zum Historizismus. Die strenge Fassade des Burns-Gebäudes, mit ihren tief eingeschnittenen Fenstern, scheint beinahe neorationalistisch zu sein, während die Attitüde der Treppe zum Gewächshaus eindeutig barock ist. Die kleineren Gebäude hingegen sind klassisch oder römisch angehaucht, wenngleich sie auf eine archetypische Einfachheit reduziert sind. Und obwohl er schnell einmal auf die Bezüge dieser Arbeit hinzuweisen pflegt, handelt es sich doch offensichtlich um gut verarbeitete und abstrahierte Bezüge, so dass sie den meisten Betrachtern entgehen – einer der beeindruckendsten Aspekte von Gehrys Architektur. Die Tatsache, dass die Formen des Loyola-Projekts als Reduktionen historischer Prototypen erkennbar sind, ist weit mehr auf die Absichten des Klienten zurückzuführen als auf die Italien-Reisen des Architekten selbst. Diese Bezüge sind deutlich genug, um von anderen Juristen erkannt zu werden, und dennoch nicht so aufdringlich, dass sie nostalgisch wirkten. Für Gehry steht eindeutiger Historizismus gar nicht erst zur Diskussion. «Wir sind Teil eines weitaus grösseren Bildes, politisch wie wirtschaftlich gesehen, wieso also sollten wir auf Europa oder die Vergangenheit abstützen?» fragt er. Sicher, Gehrys Auffassung von Loyola wurde von den Präzedenzfällen, bis zurück zum alten Griechenland, beeinflusst, inklusive des Ateliers von Constantin Brancusi mit seinen sorgfältig plazierten Skulpturen; oder den Stilleben Giorgio Morandis mit ihren endlosen Variationen einer begrenzten Anzahl von Objekten. Im Prozess des Verarbeitens wurden die verschiedenen Teile des Loyola-Projektes eigenständige Skulpturen, «auf etwas bezogen und dennoch persönlich».

Der Entwurf für das Schulgelände diente dem Bauherrn ebensosehr wie dem Architekten; es bot Gehry die Gelegenheit, seine Lieblingsidee auf eine neue Art auszuweiten, und der Loyola Law School mehr Schulraum für ihren Wagemut inklusive des gewünschten Gefühls für den Ort und den Inhalt des Ganzen. Uns anderen bietet das Projekt eine Architektur, die zugleich verantwortungsbewusst *und* aufregend ist. Sie ist ein guter Nachbar und dennoch in sich gekehrt. Eine formale «tour de force», die dennoch nicht nach Beachtung schreit. Sie verleitet uns, wirklich zu überlegen, wie Formen und Materialien zusammengefügt wurden, und dennoch kann man darin noch lernen. Dekan Cooney nannte das Burns-Gebäude «das beste Bürogebäude, in dem ich je gearbeitet habe». Für eine beschränkte Hörerzahl geplant, ist die Loyola Law School in der Öffentlichkeit ebenso zurückhaltend, wie sie privat sprachgewandt ist; und sie spricht in einer Sprache, die genauso stark privat ist wie universal gültig.

Pilar Viladas

Nachdruck aus Progressive Architecture, Februar 1985, Copyright 1985, Penton/IPC

7
Skizze der Gesamtanlage / Esquisse de l'ensemble / Drawing of the entire facility

8
Kapelle und Turm aus Holz und Plexiglas / Chapelle avec tour en bois et plexiglas / Chapel and tower made of wood and plexiglass

Photos: Michael Moran

8

M. Annen, R. Siebold,
H. Siegle, W. Stämpfli

Immeuble locatif et commercial à Genève, 1984

Voir page 14

Il existe des architectures qui restent indifférentes à la ville, parallélépipèdes inermes qui ne font que se soumettre aux dimensions de la propriété foncière, aux distances réglementaires, aux tracés des rues, au point que leurs façades finissent par refléter, dans la banalité de leur dessin, une sorte d'impuissance intellectuelle. Rapidement, le temps les condamne à une disparition précoce. Il en est d'autres, par contre – et cet immeuble commercial de Genève se place parmi celles-là – qui se posent en tant qu'interprètes de l'espace urbain. Ou mieux, ces architectures veulent en être des éléments actifs, des protagonistes; par leurs caractéristiques typologiques et formelles, elles prétendent conditionner, voire même définir, l'environnement préexistant. C'est un jeu franchement risqué dans la mesure où la volonté d'affirmer son impact conduit souvent à l'erreur, en particulier lorsque fait défaut la discipline requise. C'est le cas pour ce bâtiment où bon nombre de détails semblent excessifs, débouchant sur un formalisme difficilement justifiable. C'est ce qu'on pourrait appeler «l'éclectisme postmoderne». Mais cet excès est, par ailleurs, le prix à payer pour celui qui a la volonté et le courage d'oser. Volonté et courage que l'on doit saluer en ces temps où le conformisme va croissant. *Paolo Fumagalli*

Le système urbanistique qui a marqué l'expansion de la ville de Genève après la démolition des fortifications (1849–1900), est caractérisé par un tracé régulier des voies et par la formation d'îlots sur cour. Seuls quelques secteurs qui se sont développés au début du XXe siècle, ne présentent pas cette configuration générale. Les raisons de ces situations différentes sont multiples, surtout à la limite des faubourgs où à une cristallisation manquée du tissu urbain s'ajoutent les anomalies propres au développement de la ville moderne. Il en résulte parfois une situation cahotique qui, tout en ayant des origines lointaines, reflète l'absence d'une image d'ensemble du développement urbain, et ceci à partir des années 20 déjà. Cette tendance concerne certes la promotion privée, mais très souvent l'aménagement proposé par les organismes publics compétents n'exprime pas d'image précise ni la volonté de dépasser des limites clairement désuètes.

Ce contexte générique constitue le cadre, à l'intérieur duquel, le projet dont il est question ici a été contraint de se développer.

Implantation

Le lieu d'intervention se situe dans le quartier de Plainpalais – anciennement le principal faubourg de la ville – et forme le premier des îlots compris entre la rue de Carouge et la rue Dancet. Ici, l'agglomération présente, outre un caractère composite, d'importantes transformations contemporaines. De plus, un plan d'aménagement dressé par l'Etat de Genève en 1949 et modifié en 1978, règle toute nouvelle intervention.

Ce bâtiment constitue une réponse positive aux contraintes du lieu, sans toutefois pouvoir franchir les limites imposées par un plan d'aménagement dépassé.

La clarté de l'intervention est manifeste tout d'abord dans l'image qui tend à souligner l'unité de l'îlot. Ensuite, dans la répartition précise des activités aux différents niveaux, leurs relations d'usage à la rue et au jardin intérieur, ainsi que le traitement différencié des étages inférieurs et supérieurs. A l'intérieur, une surface verte donne à la cour unitée spatiale, où l'aménagement en terrain de jeux et petits jardins, annonce déjà une typologie distincte pour les immeubles aux deux extrémités de l'îlot.

Caractéristiques distributives

L'organisation interne du bâtiment sur rue Dancet rappelle, dans son ensemble, la tradition urbaine. Elle comporte deux zones d'habitations latérales – côté jour sur rue et, côté nuit sur cour – et une zone centrale où sont groupées toutes les activités de service, avec circulations verticales constituées par deux noyaux escalier-ascenseur qui desservent deux appartements par palier.Les deux derniers étages de l'immeuble sont, par contre, reliés en duplex par un escalier interne.

En ce qui concerne par contre l'immeuble sur rue de Carouge, l'importance du trafic (voitures et tramway) et la hauteur réduite des gabarits ont engendré respectivement une distribution par coursive et une organisation des appartements sur deux niveaux.Deux précautions qui permettent en effet à elles seules une solution idéale des logements avec la création d'une zone tampon contre le bruit (coursive et terrasse), la réduction de la largeur des appartements et une concentration des locaux de service sur rue; mais surtout, l'accès de chaque appartement aux jardins côté cour.

Caractéristiques constructives

L'édifice est réalisé sur une trame orthogonale, avec murs porteurs en béton et éléments préfabriqués lourds à surface sablée pour les façades. Après de nombreux essais de différentes couleurs, le choix a été arrêté sur une adjonction d'oxides de titane, ciment blanc et marbre jaune de Sienne.

Cette recherche patiente, ainsi que l'exécution soignée, témoignent de l'importance accordée dans la phase de projet à la construction et à la mise en œuvre correcte des différents éléments lors de la réalisation.

Caractéristiques formelles

Si les caractéristiques distributives spécifiques aux deux immeubles ont une analogie avec les schémas typologiques de la tradition urbaine, leurs configurations renvoient par contre aux courants nouveaux de l'architecture contemporaine. Et surtout constituent pour la ville une référence dont l'intérêt est certain.

Parmi les aspects géométriques il faut souligner l'écran virtuel sur rue Dancet, décomposé par une surface courbe tangente à celui-ci à des endroits précis, ce qui donne à la façade un relief particulier, suivant des ombres variables. Mais aussi le dédoublement de la structure porteuse (colonnes/murs), qui introduit dans le projet une donnée constructive déterminante.

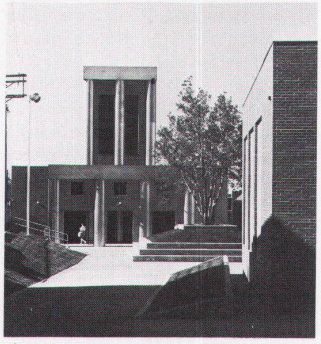
Du côté opposé, sur rue de Carouge, l'édifice comporte des éléments porteurs primaires sous forme de grosses colonnes surélevées, dont l'emploi souligne le vide qui sépare les logements de la rue, tout en niant la ligne horizontale de la toiture. C'est une configuration clairement affirmée, distincte du bloc escalier, qui se présente dans une organisation verticale bien définie.

Au-delà toutefois de cette interprétation plastique succinte, le discours devient difficile et toute comparaison, bien qu'intéressante et légitime, pourrait masquer l'origine autobiographique du projet, combinée évidemment avec l'esprit du temps. *Gianfranco Agazzi*

Frank Gehry

Loyola Law School in Los Angeles

See page 24



"I accept the American city the way it is", maintains Frank Gehry, "but I have a fantasy . . . that I will slowly co-opt it." A lot of architects share that fantasy, but too often they seem more intent on co-opting than accepting. In the first two phases of a planned five-phase expansion of Loyola Law School in Los Angeles, Gehry has done the right amount of each. By applying his preference for fragmentation to a frequently monolithic building type, he has designed a project that is both architecture and urban design, as inwardly complex and powerful as it is outwardly respectful and unassuming.

Initially, the school asked Gehry to design a new building adjacent to its existing home (designed by

A. C. Martin & Associates), on a narrow site near downtown Los Angeles. The new building would house faculty offices, small classrooms, lecture halls, and a chapel. Loyola's architect selection committee had chosen Gehry both for his quirky creativity and for his ability to bring projects in on budget – in this case, under $ 5 million for Phases I and II. Both faculty and students expressed a desire for a sense of place and design that embodied the dignity and traditions of the legal profession, and the administration wanted a building that fit unobtrusively into its low-rise, low-income, ethnically mixed surroundings.

In Gehry's discussion with the school about what constituted an appropriate law-school architecture, Loyola voiced a strong preference for the symbolic forms of Classicism. While Gehry, predictably, argued for a "minimal" symbolism, he and his client were not, in fact, so far apart. Gehry once described his vision of a law school as "a fleeting image of a pileup of buildings like an acropolis, with stairs leading up to it." And it was about at this time that Gehry happened to visit Rome, where he was taken with the images of the ruins of the Forum and the perspectival manipulations of Baroque buildings such as the Quirinal Palace.

The net result was that Loyola got its symbolic forms and Gehry got his pileup of buildings. He proposed, rather than one large building, several smaller ones, specifically, a "background" building of offices and classrooms (the Fritz B. Burns Building), with the three lecture halls and chapel each housed in its own little building. The architect suggested that such a miniature campus would encourage interaction among faculty and students, humanize the scale of the project, and make it cheaper to build by eliminating the need for the clear-span structure of a large building. Moreover, the disposition of these buildings around the site – with the Burns Building serving as city wall and the smaller buildings as landmarks in a town square – takes the project into the realm of urban design in a way that no single building could ever do.

But Loyola Law School is a private institution, and Gehry purposely stages this architectural drama just beyond the reach – although not entirely out of view – of the passerby. The street sides of Burns, clad in modest light-gray stucco, look downright anonymous. The main pedestrian access on Olympic Boulevard is slipped between the Burns Building and the chapel; the latter holds the street line, along with one of the lecture halls, from behind a steel fence. The zigzagging forms of Burn's steel exit stairs are hard to miss, but the view into the campus is only a partial one, a "loose screen" that is neither impenetrable nor overly inviting; it is simply there if you're interested.

It isn't until you climb the short set of steps to Loyola's "acropolis" that the design really unfolds. The reference point, of course, is Burns, with its yellow-stucco façade split by a massive, twisting stair that climbs off-center to a rotated greenhouse atop the building. Against this "wall", Gehry juxtaposes forms and materials: the gabled brick box of Merrifield Hall, with its screen of squat concrete columns; South Instructional Hall, whose concrete-block street façade barely hints at its arresting entrance façade of galvanized steel columns and lintels; and the tiny chapel and campanile, thin-shelled volumes of light clad in Gehry's latest find, a Finnish plywood that was developed for concrete formwork. As in so much of Gehry's work, reductive forms and banal materials are manipulated to achieve maximum power.

Each of these buildings commands attention on its own, but it is the organization of the pieces, with their shifting perspectives and fragmented views, that constitutes the real strength of Gehry's design. The perspectival compression and distortions of the pedestrian "promenade" propel and entice the visitor through this miniature town square. The idea of creating a microcosmic townscape in the middle of an existing urban fabric (however loose) skates on the thin ice of kitsch, but under Gehry's direction, the whole achieves that sense of accretion over time that characterizes a city: "This is not a site plan. I carefully *un*organized it; I wanted it to look undesigned", the architect insists.

Loyola is only one of a number of projects – beginning with the Ron Davis studio of 1971, and including the Indiana Street studios of 1981, the Whitney residence project of the same year, and a recently completed Beverly Hills residence, among others – in which Gehry takes a single structure and explodes it into a series of smaller, essentially one-room buildings. But while many of the other projects are residential, thus requiring the various pieces to be linked physically, Loyola's components can stand as discrete buildings, thereby justifying the urban design metaphor. Another of Loyola's distinguishing features is its clear – and for Gehry, atypical – historicism. The austere Burns Building façade, with its deep, punched windows, appears almost Neo-Rationalist, while its stair-to-greenhouse sequence is clearly Baroque. And the smaller buildings are Classical and Romanesque models, albeit stripped to archetypal simplicity. While he is quick to point out that all his work is referential, the references are usually so thoroughly digested and abstracted that they are unrecognizable to most eyes – which is one of the most impressive aspects of Gehry's work. But the fact that Loyola's forms are recognizable as reductions of historic prototypes has much more to do with the client's particular concern for content than with the architect's Italian travels. These references are literal enough to be read by the legal profession, but not so literal that they appear nostalgic. For Gehry, outright historicism is simply not an acceptable choice. "We're part of a much bigger picture, politically and economically, so why go back to Europe or the past?" he asks. True, Gehry's conception of Loyola was colored by precedents going all the way back to ancient Greece, but his transformations are those of a modern sensibility. He can rattle off his own list of influences, including Constantin Brancusi's studio, with its careful placement of sculptures; or the still-life paintings of Giorgio Morandi, with their endless manipulations of a limited number of objects. In the process of digestion, Loyola's various pieces became sculptures in their own right, "referential but personal."

The campus design was fortuitous for both architect and client; it offered Gehry the chance to take a favorite idea in a new direction, and it offered Loyola more school for its buck, as well as the sense of place and content that it wanted. What it offers the rest of us is architecture that is both responsible *and* exciting. It is a good neighbor as well as a cloister unto itself. It is a formal tour de force that doesn't shout for attention. It makes us think twice about how forms and materials are put together, but you can still go to classes in it. Dean Cooney calls Burns "the best office building I've ever worked in." Intended for a limited audience, Loyola is as publicly reticent as it is privately eloquent, and it speaks in a language that is as intensely private as it is universal. *Pilar Viladas*

Angelo Bianchi,
Aurelio Galfetti,
Renzo Molina

Nouveau bâtiment de la Poste à Bellinzona

Voir page 32

Ces dernières années, dans bon nombre de bâtiments, on a pu constater le désir de plus en plus fréquent de se réconcilier avec la ville, avec le contexte, avec les édifices préexistants; comme si cette architecture qui a perdu toute référence cherchait à se légitimer, comme ce fut le cas, par contre, pour le Mouvement Moderne, avec l'idéologie du «nouveau».

Mais, trop souvent, on a ramené l'histoire à un simple matériau à valeur stylistique ou évocative. Et l'obsession de l'histoire – comme la définissait, il y a quelques années, Vittorio Gregotti – semble, ces derniers temps devoir caractériser les projets. C'est cette obsession qui conduit à établir un rapport d'affinité, de ressemblance, de correspondance (quelquefois même de coïncidence) avec notre passé; recherche d'un accord parfait et non d'une possible confrontation.

En essayant d'échapper au risque qui serait de confondre histoire et styles, rechercher cet accord