

ARCHIS

ARCHITECTUUR
STEDEBOUW
BEELDENDE KUNST
ARCHITECTURE
URBANISM
VISUAL ARTS

Monumenten in de uitdijende stad
William Bruder
Making monuments in the sprawl



Ondergrondse gasopslag
COR KALFSBEEK, ALLE HOSPER
Underground gas storage

Het nieuwe Drentse landschap
GEMENGD BEDRIJF / MIXED FARMING
The new Drenthe landscape

Strategisch plan voor de rand tussen stad en plattegrond
FUNKY FRONTIER
A strategic plan for the fringe between town and country

Bij de vertaling van
On the translation of
A PATTERN LANGUAGE

Tractaat van het onbeslisbare
S, M, L, XL
Treatise on the undecidable

CHRISTIAN DE PORTZAMPARC
Masséna, Paris

Architectonische ideeën in het werk van
Architectural ideas in the work of
LYGIA CLARK, HÉLIO OITICICA

Architectuur
Stedebouw
Beeldende kunst
Architecture
Urbanism
Visual Arts

A 7 96

Omslag/Cover

Foto Ton Broekhuis

Inzet/Inset
Gasopslag Drenthe/gas
storage in Drenthe,
ontwerp/design
Cor Kalfsbeek, Alle Hosper
Computertekening/computer
drawing: Lex Koetzier, Rudolf
Zielinski

juli

july

Hans van Houwelingen	Appel blazen Over engagement in de kunst	2	Call to order On engagement in art
Arjen Oosterman	Oud nieuws De tuin van Pjotr Müller	4	Old news Pjotr Müller's garden
Edwin Carels	Spiegeltjes aan de wand Overzichtsexpositie van Guillaume Bijl	6	Mirrors on the wall Guillaume Bijl retrospective
Marc Holthof	Stad & Film Kansas City	8	City & Film Kansas City
Michelle Provoost	Moerasandijvie, boomkickers en paddentunnel De Ecologische Hoofdstructuur voor Nederland	10	Marsh marigolds, tree frogs and toad tunnels An Ecological Master Structure for the Netherlands
Bernard Colenbrander	ICAM in Amerika	12	ICAM in America
Ineke Schwartz	De macht van de meester Hans Haacke in Boijmans van Beuningen	14	Opinion and power Hans Haacke at Boijmans van Beuningen
Ole Bouman	Architectuur als opgave	17	Architecture as a cultural endeavour

A 7 96

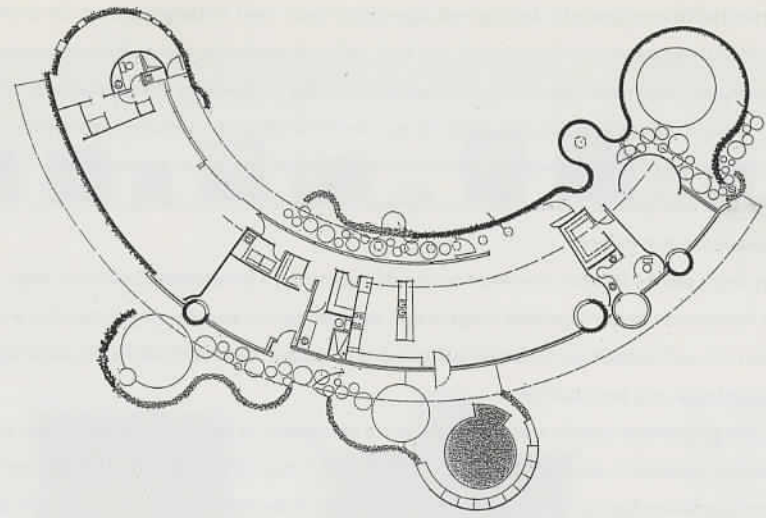
Aaron Betsky	Monumenten in de uitdijende stad De architectuur van William Bruder	18	Making monuments in the sprawl The architecture of William Bruder
Koos Bosma	Struisvogelen met een draak Ondergrondse gasopslag in Drenthe	34	Playing the ostrich with a monster Underground gas storage in Drenthe
Koos Bosma	Gemengd bedrijf Het nieuwe Drentse landschap	40	Mixed farming The new Drenthe landscape
Han Wezenaar	De Funky Frontier Een strategisch plan voor de rand tussen stad en platteland	46	Funky Frontier A strategic plan for the fringe between town and country
Miloš Bobić	Een tijdloze patroontaal Bij de vertaling van A Pattern Language	54	A timeless pattern language On the translation of A Pattern Language
Hans van Dijk	Het is goed om een anonieme architectuurheld te zijn S,M,L,XL, tractaat van het onbeslisbare	61	An anonymous architect-hero is something to be S,M,L,XL, treatise on the undecidable
Pieter Uyttenhove	Een dirigent van kleine intenties Project van Christian de Portzamparc voor Masséna, Parijs	66	A conductor of modest intentions Christian de Portzamparc's project for Masséna, Paris
Guy Brett	Moedercel Architectonische ideeën in het werk van Lygia Clark en Hélio Oiticica	70	Mother-Cell Architectural ideas in the work of Lygia Clark and Hélio Oiticica

Boeken 81 Books

Bruno Fortier, L'amour des villes. Corjan van der Peet, Guido Steenmeijer (red.ed.), De rijksbouwmeesters. Michael J. Lewis, The politics of the German Gothic Revival. August Reichensperger. Monique Eleb, Anne Debarre, L'Invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914. Koos Bosma, Cor Wagenaar (red.ed.), Een geruisloze doorbraak. Donlyn Lyndon en Charles W. Moore, Chambers for a Memory Palace. A.J.G. van Leeuwen, De maakbaarheid van het verleden.

Recent 92 Noted

Agenda 93 Events



Woning Cox/Cox House, Cave Creek, Arizona, 1989.
Foto Timothy Hursley

Monumenten in de uitdijende stad



Aaron Betsky

1. Betonwanden die horizontaal worden gestort en daarna overeind gezet, een goedkope manier waarop vele gebouwen in het zuidwesten worden gebouwd.
Concrete poured horizontally and then set upright, a cheap mode of building construction used very often in the Southwest.

William Bruder maakt architectuur van en in de *sprawl*, de eindeloos uitdijende stad. Hij is een toonaangevend ontwerper van de eerste generatie die vorm probeert te geven aan de centrumloze steden van de Verenigde Staten. Hij heeft geen last van de dubbele nostalgie die óf probeert dergelijke ruimten te veranderen in traditionele plekken (op de manier van de *New Urbanists*) óf ze een beeld van moderniteit op wil leggen (zoals Koolhaas, Tschumi, Coop Himmelblau). Daarentegen probeert hij korte momenten van samenhang te scheppen. En die bieden, vanwege hun instabiliteit, hun samengestelde aard en zelfs hun weigering om de regels te volgen van wat wij als Architectuur met de grote A beschouwen, een veelbelovender oplossing van de vraag hoe men een kritisch alternatief kan bieden – een ‘langzame ruimte’ – voor de meedogenloze kapitaalstromen en hun tekens.

De architectuur van William Bruder

Making monuments in the sprawl

The architecture of William Bruder

Bruder en zijn collega's grijpen terug op een traditie van regionalisme die specifieke antwoorden biedt op lokale problemen en condities. Het zou geen enkele moeite kosten Bruders werk te lezen met de bril van het ‘kritisch regionalisme’ zoals dat omhelsd wordt door Kenneth Frampton. Het gaat hier om configuraties die beantwoorden aan de lokale weersgesteldheid, geologie en bouwpraktijk en die zijn gebaseerd op technologische systemen die het verzet uitdrukken dat voortvloeit uit de poging een kunstmatig alternatief te bieden voor bestaande fysieke omgevingen. Met andere woorden, Bruder bouwt in de woestijn (voornamelijk) met zware gemetselde muren, felle schaduwen, *tilt-up concrete*¹ en metaal, maar geeft ook uitdrukking aan de structuur van het gebouw, de ventilatiesystemen en aan een hoekige, agressieve geometrie in de feitelijke constructie, die eigen is aan de tradities van de architectuur.

Toch geeft deze generatie ontwerpers, die is gevestigd in steden buiten de culturele hoofdstroom, een complexer antwoord dan degenen die zich bezighouden met het ‘achterhoedegevecht’ waar Frampton om vraagt. Hun werk is eerder gebaseerd op de theorieën van J.B. Jackson die ons in zijn boek *A Sense of Place, a Sense of Time* (Yale 1994) eraan herinnert dat een plek betekenis krijgt door specifieke gebruiken en gebeurtenissen, en dat technologie niet altijd een inbreuk van buitenaf is, maar juist datgene is dat zo'n ervaring definieert. De auto en het vliegtuig geven dus evenzeer betekenis aan een plek als een vroegere vorm van technologie, de landbouw. Er bestaat geen onderscheid tussen universele systemen en lokale toepassingen: er bestaat alleen de voortdurend veranderende realiteit van onze pogingen om een wereld voor onszelf te scheppen. Het is de wijze van toeëigening die van belang is, de wijze waarop de architect de technologie en massaproductie interpreteert en vormgeeft.

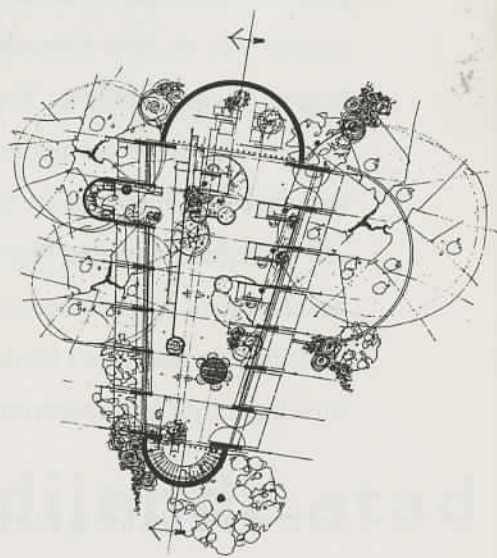
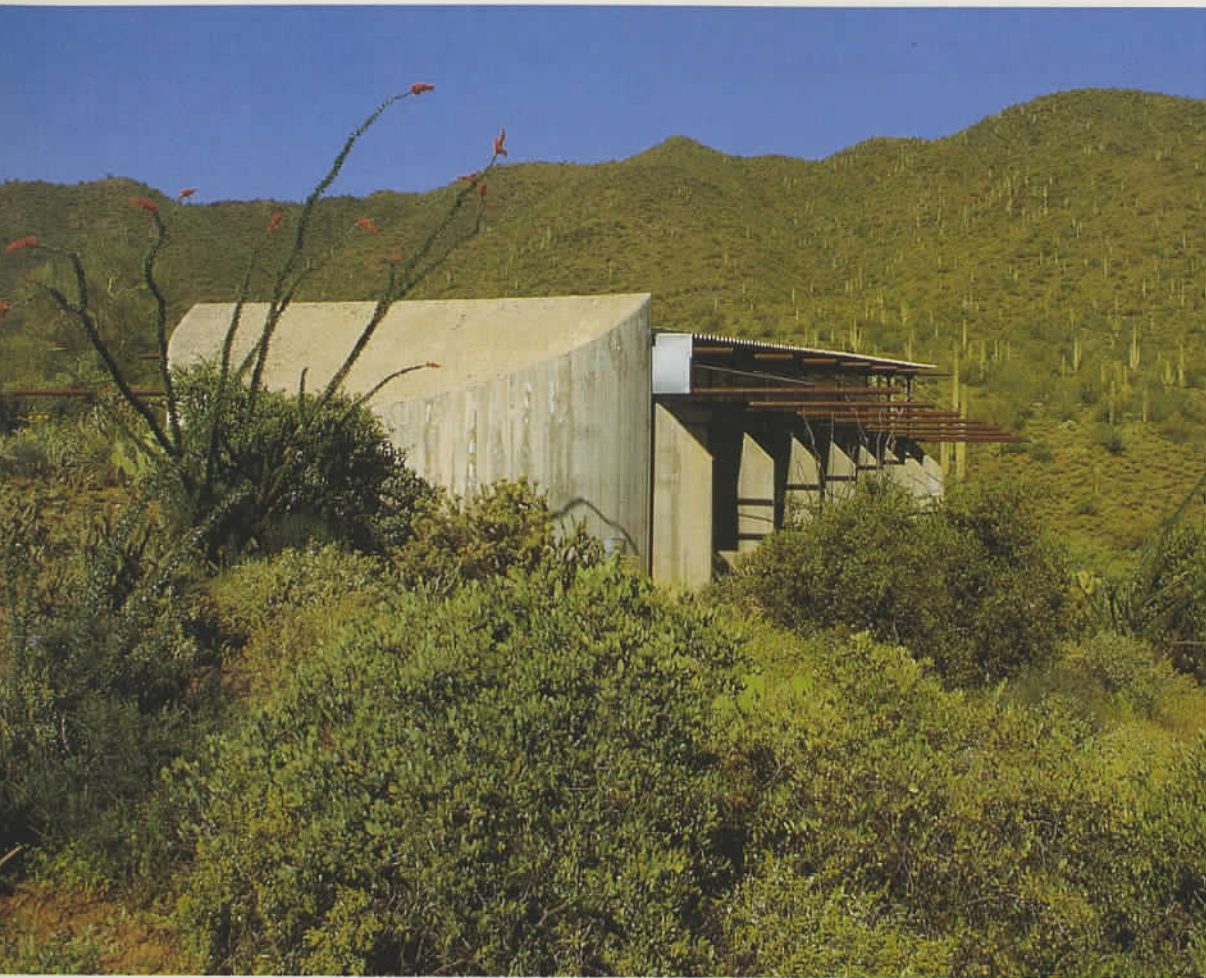
Dit betekent niet dat steden als Phoenix, of Albuquerque waar Antoine Predock is gevestigd, of het naar alle kanten uitdijende Seattle van Jim Cutler, of Lars Lerups Houston ook noodzakelijkerwijs mooie of zelfs maar goede plaatsen zijn om te leven. Het betekent eerder dat we zulke plaatsen moeten leren begrijpen – zowel in gebouwde vorm als in theorie – en dat we

Will Bruder is making architecture out of and in the sprawl. He is a leading designer in the first generation to attempt to give form to the concatenation of planes and signs that strings itself together into the physical environment of the centreless cities of the United States. Liberated from the twin nostalgias of trying to turn such spaces into traditional places (in the manner of the New Urbanists) and the desire to impose a picture of modernity on them (Koolhaas, Tschumi, Coop Himmelblau), he is instead creating small moments of coherence that, in their stability, composite nature and even refusal to follow the rules of what we consider to be high architectural form, offer a more promising alternative to the question of how one should be offering a critical alternative, a ‘slow space’, to the relentless flows of capital and their signs.

Bruder and his colleagues draw on a tradition of regionalism that offers specific answers to local problems and conditions. Certainly it would be easy enough to read Bruder's work through the lens of a ‘critical regionalism’, such as that espoused by Kenneth Frampton. It does ground configurations responding to local weather, geology and building practices in technological systems that express the more abstract forces of defiance emanating from a world-wide attempt to build an artificial alternative to existing physical settings. In other words, Bruder builds in the desert (mainly) with an approximation of heavy masonry walls, deep shadows, tilt-up concrete¹ and metal, but then expresses the building structure, the HVAC systems and an angular geometry, seemingly derived from architectural history rather than site conditions, in the actual construction of his buildings.

Yet this generation of designers based in cities outside the cultural mainstream have built up a more complex response than the ‘rear guard action’ for which Frampton calls. Their work is more based in the theories of J.B. Jackson, who reminds us that a sense of place comes from the phenomenal exploration of sites through specific uses and events, and that technology is not always an alien imposition, so much as it is exactly that which defines such an experience. Thus the car and the airplane are as much the makers of a sense of place as is a former form of technology, agriculture. There is no distinction between universal systems and local applications: there is only the continual changing reality of our attempts to make a world for ourselves. It is the mode of appropriation that matters.

This does not mean that places such as Phoenix, or Albuquerque, where Antoine Predock is based, or Jim Cutler's sprawling Seattle, or Lars Lerup's Houston, are necessarily beautiful or even good places to live. It rather means that we need to understand such places – in built form as well as in



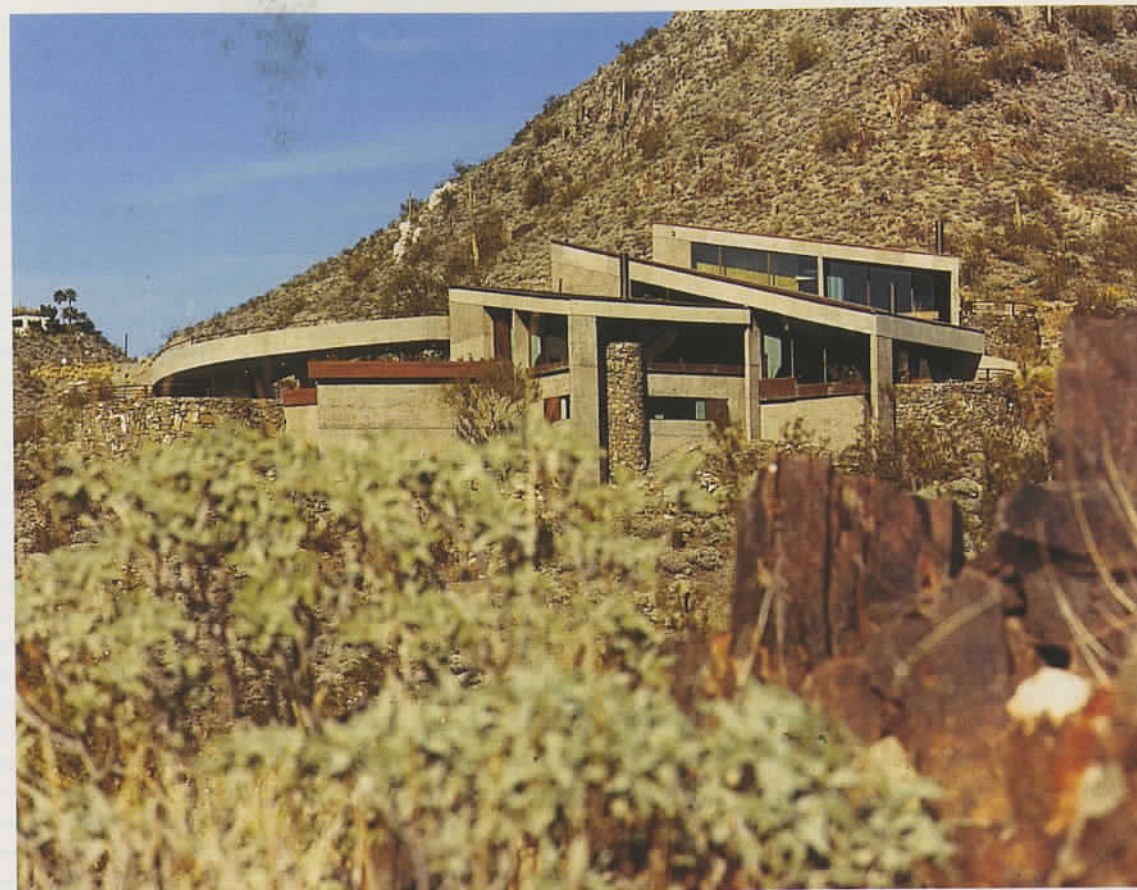
Bruder Studio, New River, Arizona, 1975.
Foto William Bruder

manieren moeten vinden om strategieën voor toeëigening, voor het 'maken van plekken', te ontwikkelen. We weten dat de fysieke realiteit in de meeste stedelijke agglomeraties zich niet vormt volgens vooropgestelde regels van gemakkelijk te begrijpen structuren, maar dat ze eerder groeit in moeilijk te voorspellen of te controleren golven van rode dakpannen, winkelcentra, centra van edge-cities (steden die autonoom aan de rand van de metropool functioneren), en accumulaties van activiteiten die afhankelijk zijn van vervoer. Het materiaal van dit door de mens gemaakte landschap is moeilijk te definiëren. Het is consistent qua kleur en textuur; het varieert van stuc en dryvit (een soort synthetische stuc) tot beton en tegels, van plastic tot metalen versierselen. De tekens, zowel die van de bewegwijzering als de reclame, zorgen voor differentiatie, terwijl samenhang wordt verkregen door straten en wegen. Het is een landschap van een continue ontwikkeling, van geprojecteerde realiteiten, met een even rijke tonaliteit als die van welke stad dan ook, maar zonder de gebruikelijke hiërarchieën.

Het resultaat is een architectuur die zowel ad hoc lijkt neergezet als uiterst geordend aandoet. In het werk van Predock, Bruder, Lerup en anderen ontmoet men voortdurend fragmenten van de abstracte elementen waaruit ook de metropool is samengesteld – muren, tekens, doorgangen – maar die opnieuw zijn geordend. Ze veranderen daarmee in commentaren op die ordening zelf. De gebouwen zijn gewoonweg raar, dat wil zeggen dat ze ietsje te groot, te vreemd en te abstract zijn om herkenbaar te zijn als delen van de alledaagse stad. En toch hebben ze ook de kwaliteit van het *unheimliche*; ze doen je denken aan een of ander aspect van de ruimte dat al bestaat, maar dat hier alleen wordt aangeduid, niet didactisch wordt neergezet. Kronkelend en draaiend banen ze zich een weg uit het gewone en verspreiden ze zich, in hun gebroken orde, in alle richtingen; zulke gebouwen herontdekken de plek binnen de spreiding.

theory, and find ways within their forms to develop strategies of appropriation. We know that in most urban agglomerations the physical reality forms itself not according to pre-established rules into easy-to-comprehend structures, but that rather it grows in waves difficult to predict or control of red tile roofs, shopping centres, edge city centres and transportation-dependent accumulations of activity. The material of this landscape is difficult to define and close in both coloration and texture, ranging from stucco and dryvit to concrete and thin stone panels, from plastic to metal appliques. Differentiation is established through signs, both those intended for navigation and advertising, while coherence is achieved through landscaping. It is a landscape of continual development, projected realities, and as rich a tonality as that of any city, but without the kinds of hierarchies one expects to layer up into the more solid formalities of such urban sites.

The result is an architecture that is both ad hoc and highly ordered. In the work of Predock, Bruder, Lerup and others one continually encounters fragments of the abstract elements out of which the metropolis as a whole is composed – concrete walls, signs, passage ways – reassembled in ways that don't so much deny their points of origins, as turn them into commentaries on that order itself. The buildings are quite simply weird, which is to say that they are slightly too large, too odd and too abstract to be recognizable as parts of the everyday city, and yet they also have a quality of the *unheimlich*, as if they somehow remind one of some aspect of the space that is already there, but is here only intimated, not didactically posited. Twisting and turning their way out of the ordinary and sprawling in their fractured



Woning Johnston/Johnston House, Phoenix, Arizona, 1986.

Dit werk heeft dus een kwaliteit waardoor het moeilijk gedefinieerd kan worden als Architectuur, op de manier zoals dat gebeurt in een encyclopedie. Vooral voor Bruder is dit een relevant onderscheid. Hij gaat er prat op dat hij autodidact is (hij is opgeleid als beeldhouwer, niet als architect) en wijst erop dat Phoenix een landbouwtraditie heeft die minstens teruggaat tot de Hohokam Indianen in de middeleeuwen. Deze geschiedenis van het vruchtbaar maken van de woestijn trok generaties avonturiers, ondernemers en ambachtslieden naar de Valley of the Sun, die gesteund werden door een cultuur die wetten en tradities als import en dus als onbelangrijk beschouwde, zodat deze wettelijke en morele grenzen van het mogelijke even abstract werden als het landschap.

Dat is de wereld waarin en waarvoor Bruder ontwerpt. Hij maakt gebruik van de architectonische elementen waaruit Phoenix is opgebouwd en die variëren van de metalen schuren tot gebouwen van *tilt-up concrete*. Hij ontwerpt gebouwen die er goed uitzien als je 50 kilometer per uur rijdt en die zich ontvouwen als een privé-wereld zodra je uit de auto bent gestapt om de geheimen die deze cultuur altijd voor de snelweg verbergt te onderzoeken. Hij bouwt met vlakken die langs elkaar schuiven om je binnen te laten, niet met geïsoleerde volumes die binnen en buiten duidelijk markeren. Zijn gebouwen zijn niet altijd leuk om te zien, en ze hebben trekjes die beslist afgezaagd zijn, maar het zijn altijd verschijningen in het landschap die een ruimte openen waarin men zich kan verwonderen over de aard van die plek zelf.

Wrightiaanse vormen

Bruder heeft geleerd een kritische houding aan te nemen ten opzichte van de voorsteden en de groene buitenwijken, een houding die past in de traditie van Frank Lloyd Wrights Taliesin en Paolo Soleri's Arcosanti. Beiden stelden voor de lokale vormen van Phoenix op grote schaal te transformeren in monumentale gebouwen. Ze grepen ook terug op de ambachtelijke tradities die inherent waren aan de Amerikaanse industriële cultuur om een gesuburbaniseerde revisie van het arts and crafts-ideaal voor te stellen. Taliesin vestigde een school die door de jaren heen een quasi-regionale stijl voor de Phoenix regio heeft vastgelegd, terwijl Soleri, op wiens bureau Bruder heeft gewerkt, raadselachtige visies bood op de manier waarop die regio samenhang kon krijgen.

In zijn vroege werk hield Bruder zich nauwgezet aan deze vormen; hij kapselde ze in in de woningen die de contouren van de woestijn volgden, markeerde elke opening met een overvloed aan overgedetailleerde lijsten en ramen in de Spaanse traditie, waarbij de lege muur het oog lokt naar de rijk geornamenteerde raam of deur, terwijl het gebouw zelf de kleuren en vormen van het landschap om zich heen aanneemt. Hij gebruikte Wrights zeshoekige en eivormige geometrieën en paste Soleri's hippieversie toe van de cowboycultuur van ruwe, rotskleurige en plateau-achtige vormen. In de jaren '70, toen hij verschillende huizen per jaar bouwde, ontwikkelde zijn werk zich en begonnen de gefragmenteerde, scherpe geometrieën die door de rondingen van de plattegronden sneden het symbool te worden van de introductie van de huishoudelijke technologie binnen een allesomvattende, contextgegenereerde vorm.

Jarenlang ontwierp Bruder huizen voor welgestelde Arizonianen. Met veel aandacht voor het detail, voor het licht en voor een opeenvolging van perspectieven, schiep Bruder monumenten voor het suburbaan wonen. Gewoonlijk kwam men binnen, evenals in de latere woning Cox (1989), op een nadrukkelijke as die leidde van de auto, door het huis, naar de gevangen natuur van de tuin. De slaapkamers waren meestal georganiseerd op een gebogen lijn en, als je die lijn volgde, opende het hele huis zich om je heen. Deze lijn verankerde het huis op de plek, terwijl ze een naar binnen gericht domein vestigde.

orders, such buildings reimagine place within sprawl.

There is therefore a quality about this work that makes it hard to define as 'great architecture' in a manner derived from a central lexicon. This is especially a relevant distinction to Bruder, who prides himself on being a self-taught man (he was trained in art and jewellery making, not in architecture) and who points out that Phoenix has a tradition of using agriculture to make the desert bloom, that goes back at least as far as the Hohokam Indians in the middle ages. It is this history of rendering the desert fertile that attracted to the Valley of the Sun generations of adventurers, entrepreneurs and craft people, who found themselves supported by a culture that regarded laws and traditions as imported and therefore without significance, so that these legal and moral boundaries of the possible became as abstract as the landscape.

This is the world in which and for which Bruder designs. He makes his buildings out of the stuff of Phoenix, ranging from its metal shed to tilt-up concrete. He makes buildings that look good when you're driving 50 kilometres an hour, and then open up into a private world once you have left your car to explore the secrets this culture always hides from the road. He builds using planes that slide by each other to let you in, not in isolated blocks clearly marking off inside and outside. His buildings are not always pretty, and they have bits and pieces that are decidedly mundane, but they are always apparitions in the landscape that open up a space for wondering about the nature of that site itself.

Wrightian forms

Will Bruder was trained to take a critical stance towards sub- and exurbia in the tradition of Frank Lloyd Wright's Taliesin and Paolo Soleri's Arcosanti, both of which proposed blowing up the forms of Phoenix into monumental buildings. They also drew on the craft traditions inherent in the American industrial culture to propose a suburbanized revision of the Arts & Crafts ideal. Taliesin established a school that over the years has solidified a quasi-regional style for the Phoenix area, while Soleri, with whom Bruder studied, offered it enigmatic visions of how it could cohere.

In his early work, Will Bruder hewed closely to these forms, encapsulating them in residential work that followed the contours of the desert, marked every opening with a filigree of over-detailed frames and windows in the Spanish tradition, the empty wall guiding the eye to the richly ornamented window or door, while the building itself takes on the colours and forms of the landscape around. He used Wright's hexagonal and ovoid geometries, and adapted Soleri's hippie version of the cowboy culture of rough, rock-coloured and mesa-massed forms. As his work developed through the 1970s, when he was doing several houses a year, the fragmented, almost knife-like geometries that cut through the overall curves of Bruder's plans came to represent the insertion of moments of domestic technology within an overall, site-generated form.

For years, Bruder designed houses for upper middle class Arizonians. With a strong attention to detail, to light and to a sequence of perception, Bruder created monuments to suburban living. One would usually enter, as in the later Cox House (1989), on a strong axis that would lead from the car back out to a captured nature. The bedrooms were usually organized along an arcing line which if you followed it opened up the whole house around you.

Zijn commerciële en institutionele gebouwen huldigden de tradities van de landbouw en kleine industriële activiteiten met schuren van gegalvaniseerd staal, die een geestdriftig contrast boden met het woud van tekens waarin gebouwen als de autowasserijen van Weiss Guys hun plaats hadden ingenomen. Ze waren high tech zonder vreemd te zijn en ook zij abstraheerden hun deel van de voorstad en creëerden een plek in de schaduw van de tekens, schuren en omheiningen, de objecten die de strip waren gaan definiëren.

Toch was er altijd iets gekunstelds in dit vroege werk – dat in overvloed aanwezig is – alsof Bruder nog steeds zocht naar een handschrift. Hij werkte in een bepaalde stijl die zijn klanten herkenden en hij kende de context. Wat zijn werk anders maakte was waarschijnlijk de abstractie – een abstractie die hij toeschrijft aan zijn liefde voor materialen en 'earth artists' als Walter de Maria en James Turrell, kunstenaars die plekken tot leven brachten met behulp van technologie. Van hen lijken veel architecten geleerd te hebben dat ze situaties niet zomaar moeten accepteren of verwerpen. Door te kijken naar kunstenaars die een 'andere' ruimte hebben opengelegd binnen dat landschap zelf kan meer bereikt worden.

Deze experimenten veranderden van karakter na Bruders terugkeer uit Rome, waar hij negen jaar geleden stafid was op de Amerikaanse Academie. Nu is er iets in zijn werk aanwezig dat doelbewust monumentaal lijkt te zijn. Bruder leerde in Rome niet hoe te werken in een klassieke stijl, maar hoe hij een architectuur moest creëren die opgaat in haar omgeving, die weerstand biedt aan een gemakkelijk consumeren, die kwetsbare (meestal culturele) functies huisvest en raadselachtige iconen plaatst in de complexiteit van de dagelijkse realiteit. Nu maakt Bruder de monumenten voor en in de *sprawl*.

Lichtheid

Bruders belangrijkste ontwerp tot nu toe is ongetwijfeld de onlangs gerealiseerde Centrale Bibliotheek in Phoenix. Het gebouw is een fragment van een culturele infrastructuur die meegroeit met deze stad die zich ontwikkelt tot een van de grootste stedelijke gebieden van de VS. Dat project omvat een nieuw museum voor beeldende kunst, een wetenschapscentrum, een historisch museum en een kunstprogramma dat kunstwerken voorziet langs nieuw aangelegde snelwegen. De bibliotheek staat middenin een strip van dergelijke monumenten, die zich uitstrekt van downtown, langs Central Avenue tot het belangrijkste winkelcentrum van Camelback Road. Ze markeert het punt waar de snelweg ondergronds gaat en ze verankert deze stedelijke kruising in de woestijn; ze verklaart haar tot referentiepunt in de *sprawl*. Bruder bekleedde de licht gebogen oost- en westgevels van het bijna 115 meter lange gebouw met geperforeerd koper dat werd geproduceerd door een machine die gewoonlijk graansilo's maakt. Bruder noemt het gebouw een 'rotsplateau dat door de mens is gemaakt', en combineert daarmee het besef dat de bibliotheek een schuur is waarin de rijkdommen van het dal zijn opgeslagen met het resoluut kunstmatige antwoord op de bepalende elementen van de natuurlijke omgeving.

Binnen deze structuur is er licht. Door een lage gang treedt men binnen in het atrium, het 'crystal canyon' zoals Bruder het noemt, waar krachtige reflectoren het licht van de woestijn weerspiegelen op een plek waar men is omgeven door de helder gearticuleerde structuur van het gebouw. Daarna stapt men uit een ceremonieel waterbassin in een kristallijne compositie van liften en trappen, waar de lichten van de drukknoppen glanzend achter matglas als de achterlichten van langsracende auto's, en stijgt men langs de bewaarplaatsen van de kennis naar het bovenste niveau. Daar ligt de ware inhoud van de bibliotheek uitgestald in een enorme leeszaal. Dunne pijlers tuinen het dak eerder dan dat ze het steunen en veranderen de ruimte in een enorme woestijntent – een gevoel dat wordt versterkt

This line rooted the house to site while establishing a certain inward-turned domain.

His commercial and institutional buildings celebrated the traditions of agriculture and small industrial activities with galvanized metal sheds, while offering an exuberant counterpoint to the forest of signs in which such structures as the Weiss Guys car washes took their place. High tech without being alien, they too abstracted their slice of suburbia and made a place under the shade of signs and sheds and fences that had become the objects defining the strip.

Yet there was always something mannered about this early work – of which there was an abundance – as if Bruder was still trying to impose a signature style on the work. He was working in a certain style that his clients recognized, and knew his site. What marked his work as different probably was the quality of assembled abstraction he attributes to his love of those 'earth artists' such as Walter de Maria and James Turrell who have used technology to reveal a place. This is where many of the architects seem to have learned how to move beyond either an unthinking acceptance or an architectonic rejection of their situations: by looking at those artists who have opened up a space of otherness within that landscape itself.

These tentative experiments changed character after Bruder's return from Rome, where he was on the staff of the American Academy nine years ago. Now there is a presence to his work that seems purposefully monumental. From Rome Bruder learned not how to speak a classical style, but how to create objects that drink in their surroundings, offer resistance to easy consumption, shelter fragile (usually cultural) uses and place enigmatic icons in the complexity of daily interpretation that makes up our reality. Will Bruder is now making the monuments for and in sprawl.

Lightness

Bruder's most significant design to date is without a doubt the recently completed Phoenix Downtown Public Library. The building is a fragment of a conscious effort to make a cultural infrastructure commensurate to Phoenix's growth into one of the ten largest urban areas in the United States. That project includes a new art museum, a history museum and an art programme along newly constructed freeways. The library sits in the middle of a strip of such monuments stretching up from downtown along Central Avenue to the main shopping area of Camelback Road. It marks the point where the freeway crosses underneath, and is a stake anchoring this urban intersection into the desert, proclaiming it a reference point within the sprawl. Bruder covered the slightly bowed facade of the nearly 115 metre-long building with a perforated copper that was produced by a machine usually reserved for making grain silos. Bruder calls the building a 'man-made mesa', thus combining the sense of it being a shed storing the riches of the valley with its resolutely artificial response to the defining elements of the natural setting.

Within this structure, there is light. A low passage leads you into the atrium, the 'crystal canyon' as Bruder calls it, where powerful reflectors bring a million foot-candles of the desert sun into a place where the clearly articulated structure of the building surrounds you. You then rise out of a ceremonial pool of water, in a crystalline composition of elevators and staircases where the lights of the call buttons glow behind frosted glass like the taillights of

Centrale Bibliotheek Phoenix
Phoenix Central Library
Architect: **BruderDWLarchitects**: William Bruder
met/with Wendell Burnette
Project manager: Carleton Van Deman
1889-1995

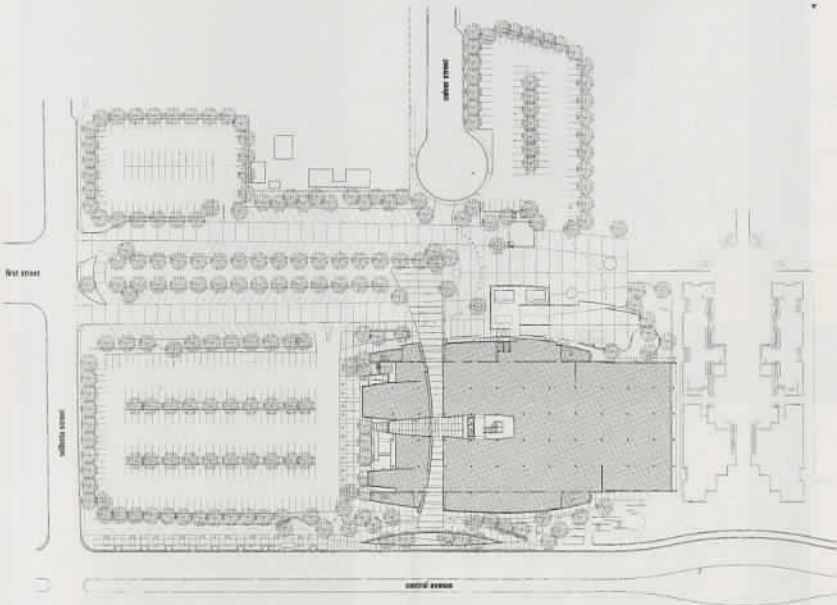
De functies van de bibliotheek zijn ondergebracht op 5 verdiepingen. Aan de oost- en westkant van het gebouw fungeren 'zadeltassen' als dienstenruimten, hierin zijn trappen, dienstilten, technologie en laterale structurele systemen ondergebracht, zodat de hele plattegrond voor bibliotheek doeleinden gebruikt kan worden. De publieke ruimten zijn georganiseerd rond een 'crystal canyon' waaruit drie glazen liften en een grote trap oprijzen. Bovenin bevindt zich een enorme openbare leeszaal. The library's contents are distributed over five floors. 'Saddlebags' on the east and west sides act as servant spaces; here are the stairs, service lifts, plant and lateral structural systems. This leaves the entire floor plan free for the library proper. The public areas are organized round a 'crystal canyon' containing three glass lifts and the main stair which lead up to the vast reading room on the top floor.



De noordgevel met 'shade sails'.
The north wall with 'shade sails'.



De grote leeszaal op de vierde verdieping. The 'acre of reading room' on the fourth floor.



Situatie.
Site plan.

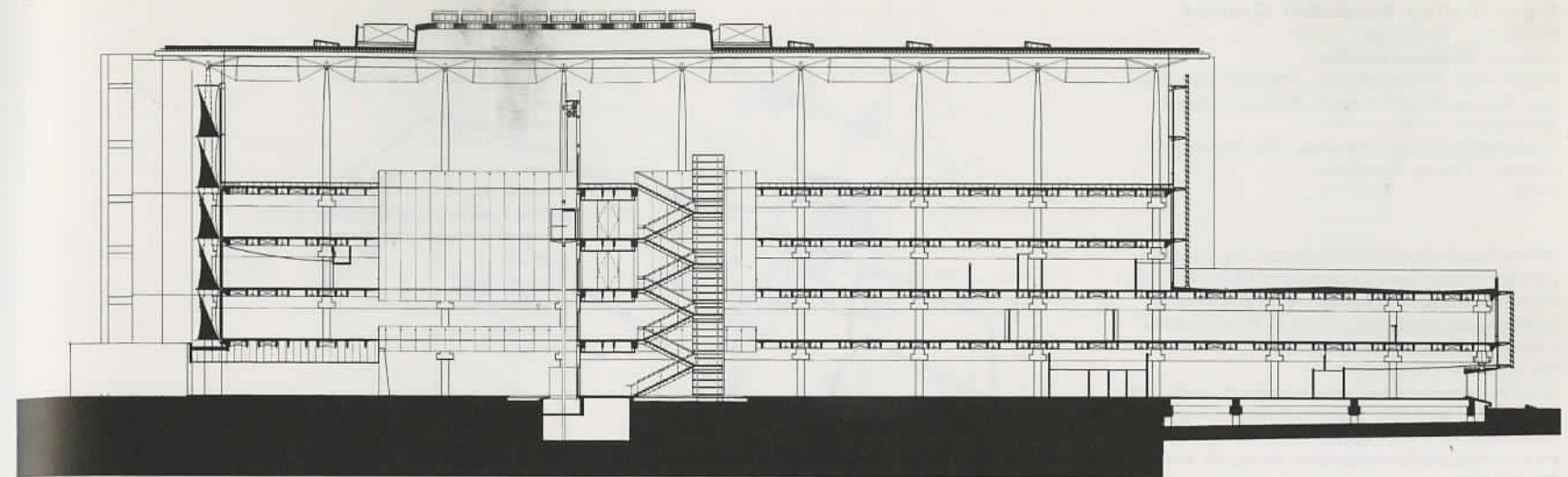
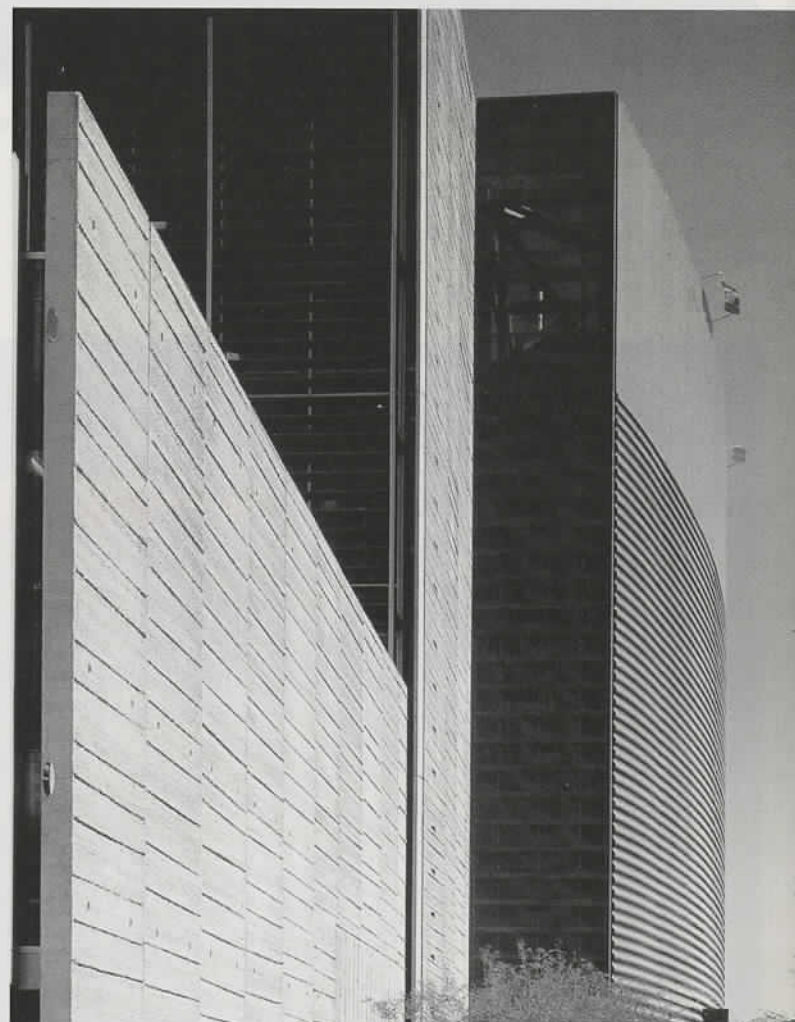
'Crystal canyon'.



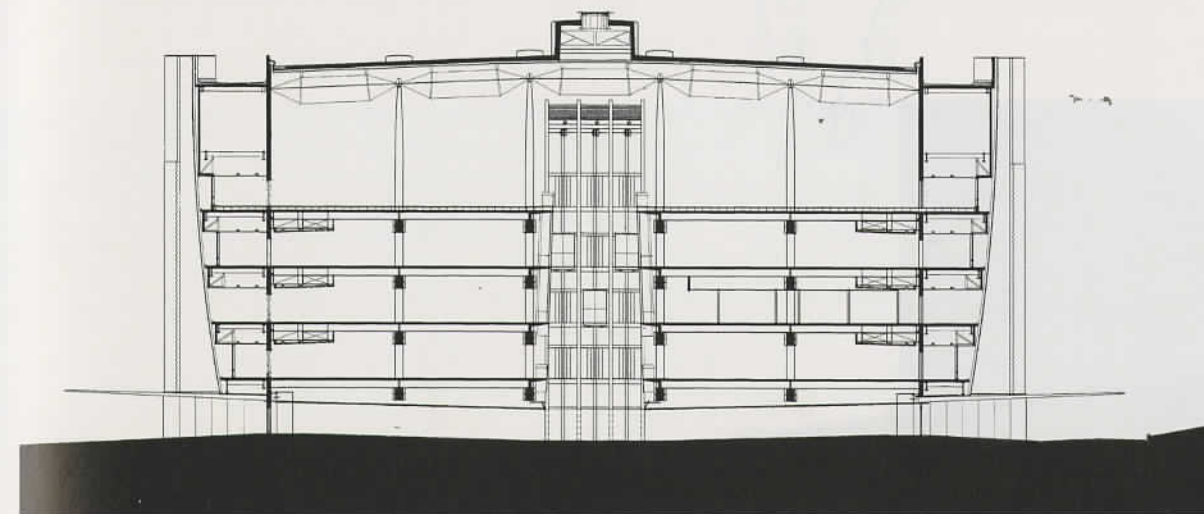
Foto's Bill Timmerman



Ingang.
Entrance.

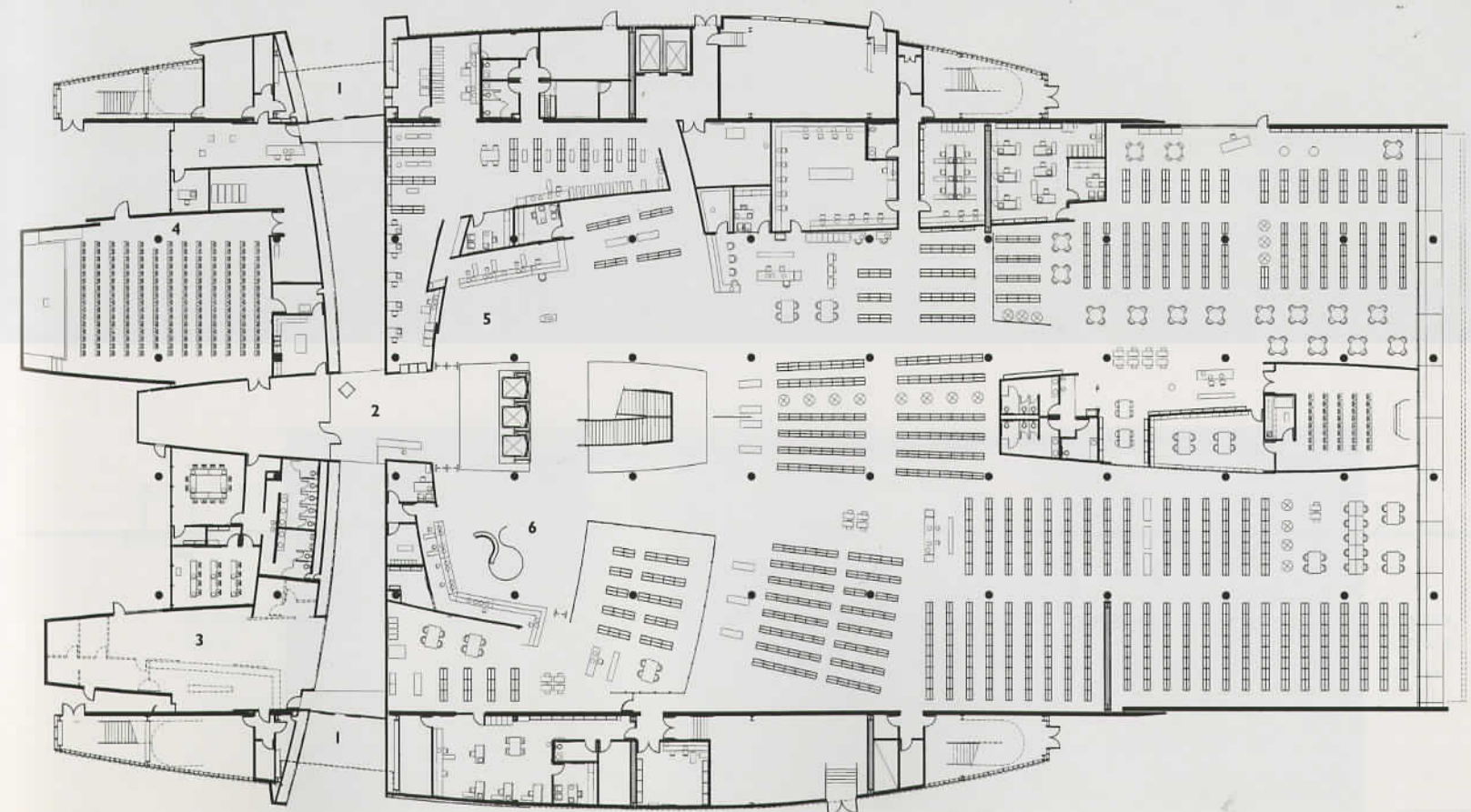


Doorsnede noord-zuid.
North-south section.



Doorsnede oost-west.
East-west section.

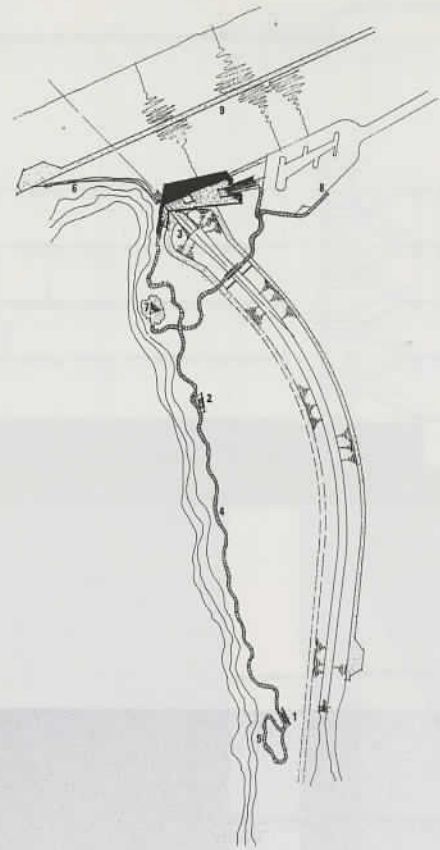
Begane grond.
Ground floor.
1. entree
entrance
2. 'crystal canyon'
3. restaurant
4. auditorium
5. check-in
6. check-out



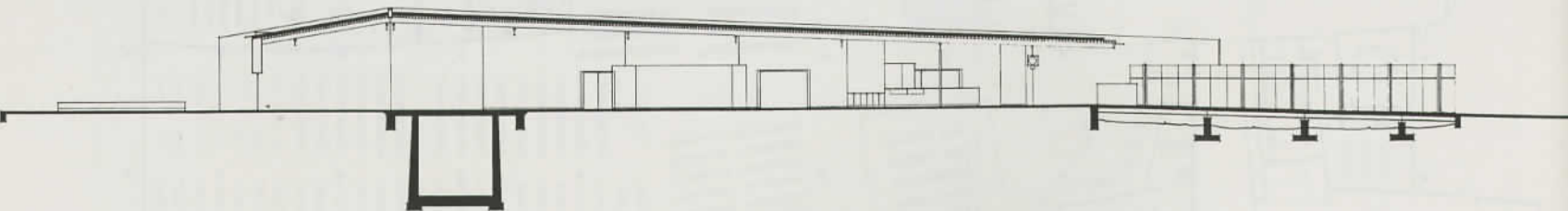
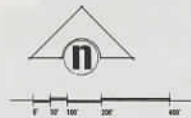
Deer Valley Rock Art Center
 Phoenix, Arizona
 Architect: **William Bruder**
 Project team: William Bruder, Wendell Burnette,
 Bob Adams, Beau Dromiack, Rick Joy, Maryann
 Bloomfield
 Landschapsarchitecten: Peridian, The Planning
 Center – Christy Ten Eyck
 1994

Het trechtervormige gebouw is gesitueerd op het knooppunt van de meer dan 3 kilometer lange Adobe Mountain Dam en de Hedgpeth Hills. Het overbrugt letterlijk de betonnen spui-opening van de dam. In dit woestijnlandschap bevinden zich meer dan 1500 primitieve rotstekeningen die dateren van 900-1100.

Set at the point where the 3-km-plus Adobe Mountain Dam meets the Hedgpeth Hills, the funnel-shaped building oversails the concrete sluice of the dam. In this desert landscape there are more than 1500 Native American petroglyphs dating from 900-1100 AD.

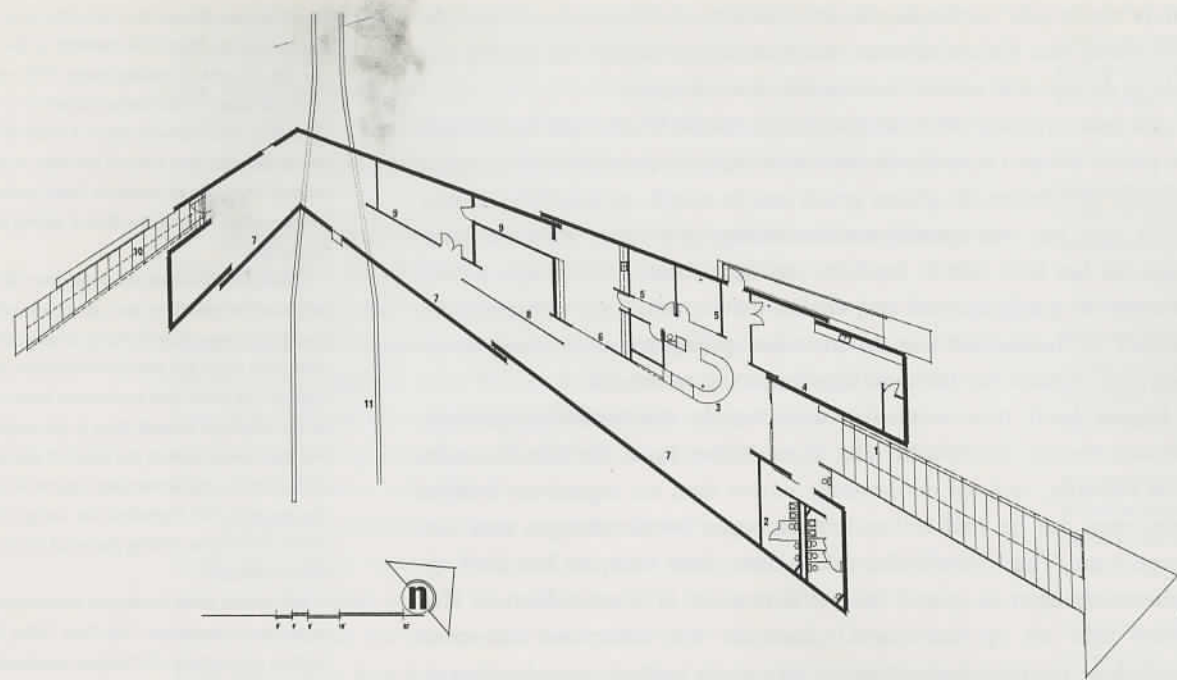


- Situatie.
 Site plan.
- 1. rotstekeningen (ramada one)
 petroglyph viewing (ramada one)
 - 2. ramada two
 - 3. spui-opening
 sluice
 - 4. pad
 nature trail
 - 5. gebied met belangrijkste rotstekeningen
 primary petroglyph viewing area
 - 6. kanaal
 outlet channel
 - 7. amfiteater
 - 8. parking
 - 9. dam



Doorsnede.
 Section.

Foto's Bill Timmerman



- Begane grond.
 Ground floor.
- 1. hellingbaan entree
 entry ramp
 - 2. openbare toiletten
 public restrooms
 - 3. receptie
 reception area
 - 4. klaslokaal
 classroom
 - 5. kantoor
 office
 - 6. laboratorium
 laboratory
 - 7. tentoonstellingsgallerij
 exhibition gallery
 - 8. videopresentatie
 video presentation
 - 9. opslag
 storage
 - 10. toegang rotstekeningen
 exit to petroglyph site
 - 11. kanaal
 outlet channel



Toegang rotstekeningen.
 Exit to petroglyph site.

Interieur.
 Interior.



Ingang.
 Entrance.



door de 'shade sails', de doeken die het licht filteren dat door de noordelijke glazen wand naar binnen stroomt. Nu bevindt men zich in wat Bruder een 'schip in de woestijn' noemt, dat wegzeilt door de *sprawl*.

Als deze structuur eenmaal duidelijk is, maakt Bruder ons bewust van onze plaats: strepen licht die de oost- en westgevels doorsnijden markeren de positie van de zon, de glazen gevels aan de noord- en zuidzijde richten de blik naar het omringende stadslandschap; glas in de toiletten zorgt ervoor dat het licht ook in het hart van het gebouw doordringt, terwijl schermen en gordijnen een spel spelen met opaciteit en transparantie, waardoor de helderheid van de structuur gefragmenteerd wordt in de schuivende vlakken van het stedelijke landschap eromheen.

Bruder heeft deze werkwijze sindsdien in verschillende openbare gebouwen verder ontwikkeld. Het Deer Valley Rock Art Center, even buiten Phoenix, verlengt de massieve aarden dam die ingenieurs hebben opgeworpen om de stad te beschermen tegen overstromingen met een scherpe punt. Tegelijkertijd dient deze dam, deze streep in het zand als bescherming tegen de *sprawl*, hoewel deze grens al is overschreden. Het gebouw kijkt uit op een stapel rotsen die een schat aan inheemse Amerikaanse rotsfekeningen bevat en als functie heeft de bezoeker weg te trekken uit de wereld van beton en stuc. Via een architectonische 'processor' wordt hij verleid deze kunstwerken te exploreren.

Het Deer Valley Rock Art Center is opgetrokken uit panelen van *tilt-up concrete*. Het zou een van de vele anonieme industriële gebouwen kunnen zijn, ware het niet dat het bekleed is met slakken, het afval uit naburige kopermijnen. Het Art Center ziet er dus ietwat onheilspellend uit, maar is ook deel geworden van de geïndustrialiseerde laag die nu over de woestijn ligt. Zijn zwarte, kruimelige massa is een herinnering aan wat er was en geeft aan hoe deze plek door ons toedoen is geworden zoals hij is. Muren van roestige metalen platen en roosters begeleiden de bezoeker naar binnen en bieden schaduw ook binnenin het gebouw dat letterlijk en figuurlijk een brug is en dat diverse tentoonstellingen- en seminarruimten bevat. Hier heeft Bruder een kleine culturele machine gebouwd die haar historische en fysieke context gebruikt om de complexe realiteit van die plek duidelijk te maken in een concrete constructie.

De Temple Kol Ami synagoge is een even ingehouden gebouw. Hoewel slechts de eerste fase van het gebouw is gerealiseerd, krijgt men al een duidelijk beeld van Bruders opzet van het geheel. De tempel, de school en gemeenschapsruimten vormen samen een dorp van betonnen blokken die eerder doen denken aan een sculpturale compositie dan aan een herkenbare gemeenschap. In de tempel valt licht binnen via 12 metalen strips die refereren aan de 12 stammen van Israël. Als de volgende fase klaar is zal de bezoeker afdalen in de aarde, waar hij loskomt van het alledaagse, om het heiligdom (dat ook in de eerste fase gereedkwam) te bereiken waarvan de golvende gemetselde oostgevel oprijst naar het geplooid plafond dat in twee delen uiteenvalt om strepen zonlicht op de muren te toveren.

De betonnen blokken zijn gestapeld in toevallige patronen om de constructie ervan te benadrukken en om de materialiteit ervan beter te begrijpen, zonder gebruik te maken van de meer gewone decoratieve middelen, zoals het werken met breukvlakken of de toepassing van kleur. Het hele complex ademt een verpletterende elementaire kwaliteit uit. Bruder schrijft dit toe aan een studie van Jeruzalem en het Jodaisme, maar het lijkt eerder verband te houden met zijn verlangen een gebouwde relatie te construeren tussen regionale bouwmethoden en de grote schaal van het omringende landschap, waarbij hij de elementen van het basisprogramma verdeelde in stukjes, die ontleend zijn aan de woningbouw in de omgeving.

Kort geleden heeft Bruder zich buiten de regio van Phoenix begeven, waar de meerderheid van de gebouwen die hij tot nu toe ontwierp is gesitueerd, om te ontwerpen voor verre streken als Californië en Boston. Onlangs

speeding cars, up past the repositories of learning, to the main level. There the contents of the library spill out into an acre of reading room. Thin columns don't so much support the roof as tether it, turning the place into a giant desert tent – a sense furthered by the 'shade sails' that control the light streaming in through the walls of windows. Now you are in what Bruder calls a 'ship of the desert' sailing off through the sprawl.

Once this structure becomes clear, Bruder makes you aware of your own perceptions in relation to your place: lines of light slicing through the east and west walls mark the position of the sun; the glass walls on the north and south sides focus one's gaze on the cityscape around; glass in the toilets ensures that light penetrates to the heart of the building, while screens and scrims play a game of opacity and transparency that fragments the clarity of the structure into the shifting planes of the surrounding urban landscape.

Bruder has since developed these strategies in several public buildings. The Deer Valley Rock Art Center, just outside of Phoenix, continues and brings to a sharp point the massive earthen dam engineers have erected to protect the city from seasonal floods, while serving as a line in the sand beyond which the sprawl should not (but already has) spread. The centre points to a pile of rocks that turn out to contain a trove of Native American petroglyphs, and its function is to transfer you from the world of concrete and stucco, through an architectural processor, out into an exploration of these works of art.

The Deer Valley Rock Art Center's structure is one of tilt-up concrete panel. It could be just another anonymous industrial building, except that here the covering material is shale, which are the tailings from nearby copper mines. The Center thus looks somewhat ominous, but also becomes part of the industrialized wash that now lays over the desert. Its black, crumbling mass becomes a reminder of what was and what we have done to make the place the way it is. Cor-ten metal plates and grills act as the points of entry and offer shade in and beyond this structure, which is both literally and figuratively a bridge containing various exhibitions and seminar rooms. Here Bruder has made a small cultural machine that uses its historical and physical context to create a revelation of place.

The Temple Kol Ami synagogue is an equally restrained structure. Though only one phase of building is currently complete, one can get a clear sense of Bruder's strategy. The temple, school and community rooms together form a village of concrete block masses that are more of a sculptural composition than a recognizable community. Light enters the temple by way of twelve metallic scrims referring to the twelve tribes of Israel. When the next phase is complete the visitor will go down into the ground, removing him- or herself from the plane of the everyday, to reach the main sanctuary (part of the first phase) whose east facade in undulating brick rises up to the pleated ceiling that divides into two to throw lines of sunlight onto the walls.

The blocks of the wall are laid in random patterns, to emphasize their construction without having recourse to usual tricks of the trade, such as split-seam facing or the application of colour. There is an overwhelmingly elemental quality about the whole complex. Bruder ascribes this to a study he made of Jerusalem and Judaism, but it seems more related to his desire to construct a built relation between

voltooid hij twee gebouwen in Wyoming. Hiervoor maakte hij gebruik van lokale materialen en bouwtradities, terwijl hij tegelijkertijd het raadselachtige elementarisme van zijn ontwerpen uit Arizona handhaafde. Maar, anders dan de zware en meer statische vormen van zijn vroegere werk, streeft hij nu naar lichtheid van de muren en complexiteit van de doorsneden.

Het kantoorgebouw Riddell is dus een precair aandoende constructie van gestapelde houten dozen die in de hoogte enigszins uitkragen. Het gebouw is georganiseerd rond een atrium van drie verdiepingen hoog, waarin drie boomstammen omhoogrijzen zodat de indruk ontstaat van een blokhut. De wankele compositie en de iele materialisering dagen de schijnbare soliditeit van de omgeving uit. De metalen westgevel is niet alleen een scherm dat is toegevoegd aan de raadselachtige massa van het gebouw, hij vergroot tevens het volume.

Dergelijke projecten wijzen erop dat Bruder het vocabulaire dat hij heeft ontwikkeld voor de Valley of the Sun kan uitbreiden voor andere plaatsen. Ze tonen ook dat hij twijfels heeft bij het vertrouwen op de geometrie, vloeiende vormen en de stabiele ruimtelijke sequentie. De architectuur wordt door haar gelaagdheid even complex als de wereld waar ze deel van uitmaakt, terwijl ze tegelijkertijd een samenhang behoudt die haar markeert als een ontworpen artefact. Kijkend naar gebouwen als de bibliotheek in Phoenix, blijft de vraag of dat zin heeft. Zijn we wel in staat om de culturele betekenis van dergelijke objecten te vatten? Architecten krijgen weinig kansen om zulke monumenten te ontwerpen en het is de vraag hoeveel invloed ze werkelijk hebben op de ontwikkeling van de *sprawl*. De wijze waarop elk detail van deze gebouwen is ontworpen alleen al markeert ze als verschillend van de golvende stad eromheen.

Utopie

Kunnen we ooit hopen op orde binnen de *sprawl*? Bruder geeft een mogelijkheid aan. Hij begint met het ontwerp in de traditie van Viollet-le-Duc en Louis Kahn die een intuïtief begrip van een plek mogelijk maken door het proces van het bouwen zelf, een proces dat de potentie van een bepaalde stedelijke situatie duidelijk maakt. Bruder combineert deze traditie van didactisch bouwen met het idee – dat afkomstig is van kunstenaars als Walter de Maria (zijn favoriet) en Richard Serra – dat we fenomenen van de realiteit die doorgaans vaag blijven kunnen condenseren in een monumentale, maar niet meteen begrijpelijke vorm. Maar architectuur heeft ook een utopische kant, zoals Tafuri ons heeft geleerd, en het idee dat architectuur van de wereld een betere plaats kan maken geeft Bruders gebouwen hun *raison d'être*. Ze voegen zich niet naar de *sprawl* maar proberen haar te begrijpen en te veranderen en daardoor ontsnappen ze aan de wereld van louter functionele en technologische definities om de weg te tonen naar wat een kritische architectuur kan worden genoemd. Zulke gebouwen, gearticuleerde constructies van licht, structuur en vorm, worden het moderne equivalent van menhirs. Ze herinneren ons aan iets anders, aan iets dat we niet helemaal kunnen begrijpen of in woorden kunnen vatten, maar waardoor we ons thuis kunnen voelen in een landschap, en dat in een wereld waar de snelle veranderingen ons laten zweven in een landschap zonder herinnering, zonder begrip van plaats, zonder vorm.

vernacular building methods and the grand scale of the surrounding landscape, while subdividing the basic programme elements into pieces that are familiar from the surrounding residential setting.

More recently, Bruder has moved beyond the Phoenix area where almost all of his buildings so far are located, to design structures as far afield as California and Boston. Most recently, he has completed work on two small buildings in Wyoming. Here he has picked up on local materials and building traditions, while maintaining the enigmatic elementalism of his Arizona designs, but he has also moved towards a thinness in his walls and a sectional complexity that is unlike the more static forms of his earlier work.

Thus the Riddell Office building is a precarious-seeming construction of wooden boxes that cant somewhat as they ascend. The building is organized round a triple-height atrium in which three tree trunks thrust upward to create the impression of a log cabin. Its tenuous composition and material application challenge the apparent solidity of the surroundings. The metallic west wall is not just a scrim added onto the enigmatic massing of the building, but serves to increase the volume.

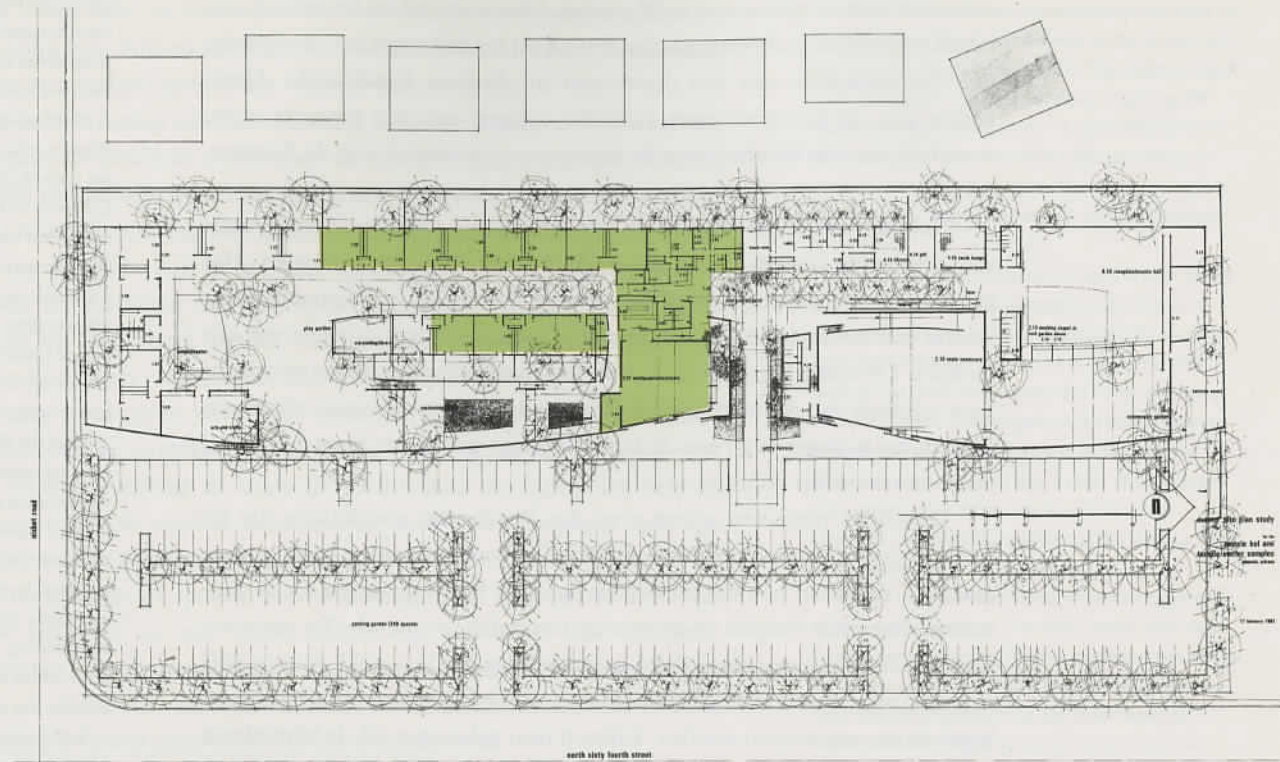
Such projects indicate that Bruder can extend the vocabulary he has developed for the Valley of the Sun to other places. It also shows him questioning a reliance on geometry, moulded forms and a more stable sequence of spaces. The architecture becomes as complex in its layering as the world of which it is part, while maintaining a coherence that marks it as a designed artifact. Looking at such buildings as the Phoenix Library, the question remains whether there is any point in this. Are we actually capable of grasping the cultural significance of such objects? Architects get few chances to design such monuments, and it is questionable how much impact they really have on the development of sprawl. The way each detail of these buildings is designed is itself enough to distinguish them from the surrounding flow of the city.

Utopia

Can we indeed ever hope to find order within sprawl? Bruder indicates a possibility of achieving this. He begins with the design in the tradition of Viollet-le-Duc and Louis Kahn, that brings out the hidden orders of a place by the building process itself, a process that makes clear the potential of a particular urban situation. Bruder combines this tradition of architecture as a revelation of structure with the idea – derived from artists like Walter de Maria (his favourite) and Richard Serra – that we can take phenomena from reality, vague though they usually are, and condense them into a monumental if not immediately comprehensible form. But, as Tafuri has taught us, architecture has its utopian side, and the idea that architecture can make the world a better place is what gives Bruder's buildings their *raison d'être*. Instead of adding to the sprawl, they try to understand it, change it, thus escaping from the world of merely functional and technological definitions to show the way to what we might term a critical architecture. Such buildings, articulated constructions of light, structure and form, act as latterday menhirs. They remind us of something else, something we cannot entirely understand or articulate, but which might make us at home in a landscape, even in a world where rapid change has us floating in a landscape without memory, without a sense of place, without form.

Temple Kol Ami
Scottsdale, Arizona,
eerste fase/first phase 1992-1994.

Stedebouwkundig plan. Arcering: gebouwde eerste fase (tempel en school).
Master plan. Hatching: built first phase (temple and school).



Doorsneden tempel en school.
Sections through temple and school.



School.



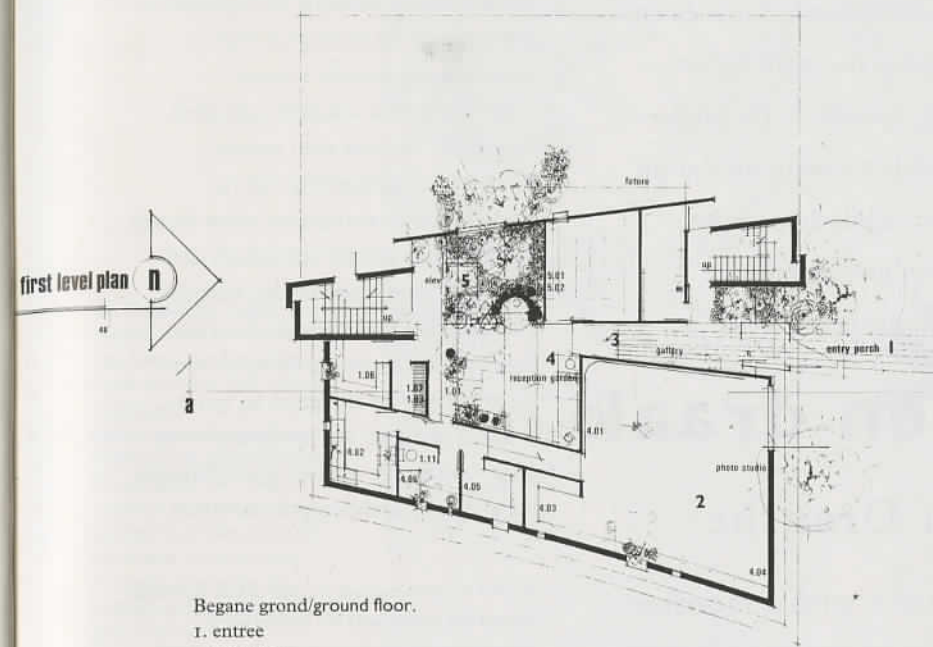
Tempel.
Temple.



Foto's Bill Timmerman



Riddell Advertising
Jackson, Wyoming, 1993-1995.



Begane grond/ground floor.

1. entree
entrance
2. fotostudio
photo studio
3. galerij
gallery
4. receptie/tuin
reception/garden
5. lift
elevator



Atrium.



Foto's Bill Timmerman