

作品集

Frank Gehry

1991~1995

弗兰克·盖里



EL CROQUIS
简体中文版



天津大学
出版社

弗兰克·盖里 作品集



天津大学出版社

内 容 简 介

本书是美国著名当代建筑师弗兰克·盖里(Frank Gehry) 1991~1995年期间作品集,包括已建成和建造之中的方案。书中图片详实、生动,配以一定的文字说明,以及盖里访谈录和盖里事务所的技术资讯,可以帮助读者更好地理解大师及其作品的设计思路。

版权合同:天津市版权局著作权合同登记图字第 02-2002-74
本书中文简体字版由西班牙 EL Croquis Editorial 和
(台湾)惠彰企业有限公司(1997)授权予
天津大学出版社独家出版

图书在版编目(CIP)数据

弗兰克·盖里作品集/(西)利维希(Levehe),
(西)塞西利亚(Cecilia, F. M.)主编;薛皓东译.
—天津:天津大学出版社, 2002.7
ISBN 7-5618-1606-5

I. 弗… II. ①利…②塞…③薛… III. 建筑设
计—作品集—美国—现代 IV. TU206

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 040131 号

出版发行 天津大学出版社
出 版 人 杨风和
地 址 天津市卫津路 92 号天津大学内(邮编:300072)
电 话 发行部:022-27403647 邮购部:022-27402742
印 刷 深圳宝峰印刷有限公司
经 销 全国各地新华书店
开 本 787 mm×1092 mm 1/8
印 张 32
字 数 775 千
版 次 2002 年 7 月第 1 版
印 次 2002 年 7 月第 1 次
印 数 1—3 000
定 价 150.00 元

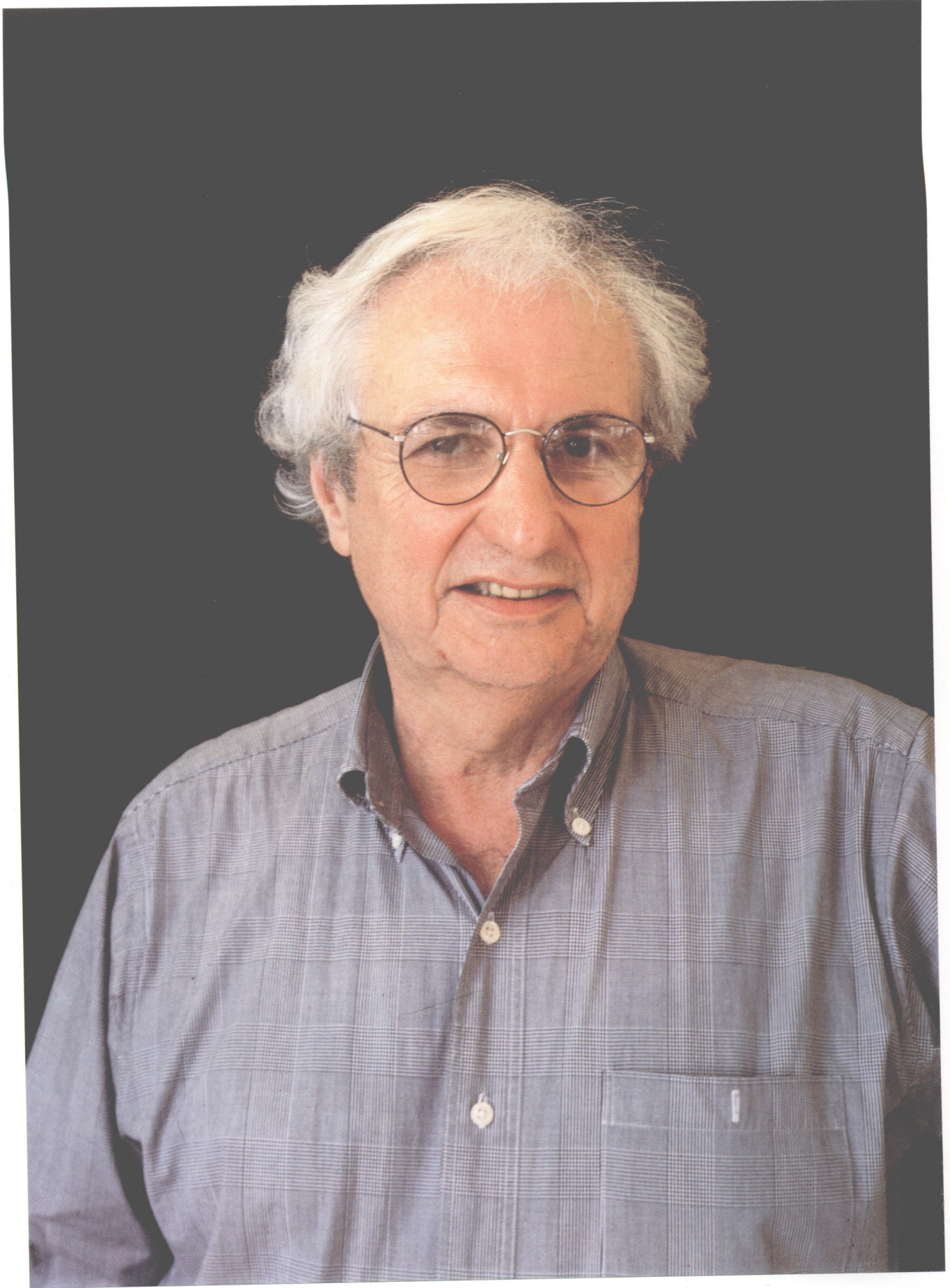


Photo: Hisao Suzuki

目 录

传记	1
Biography	
弗兰克·盖里访谈录	2
Conversations with Frank O. Gehry Alejandro Zaera	
作品集	
Works	
Chiat/Day/Mojo 公司总部	36
Chiat/Day/Mojo Corporate Headquarters 威尼斯·加利福尼亚州·美国 1975~1989~1991	
衣阿华大学实验室大楼	46
Iowa University Laboratories Building 衣阿华市·美国 1987~1992	
欧洲迪斯尼娱乐中心	62
Entertainment Center at Eurodisneyland 巴黎·法国 1988~1992	
维特拉总公司	74
Vitra Headquarters 博市佛登·巴塞尔·瑞士 1988~1994	
巴黎之美国中心	88
American Center in Paris 巴黎·法国 1988~1994	
托雷多大学视觉艺术中心	102
University of Toledo Center for the Visual Arts 托雷多·俄亥俄州·美国 1990~1992	
弗雷德里克·R. 魏斯曼博物馆	116
Frederick R. Weisman Museum 明尼苏达大学·明尼阿波里斯市·美国 1990~1993	
EMR 通讯与技术中心	130
EMR Communication & Technology Center 贝·奥豪森·德国 1992~1995	
弗兰克·盖里联合公司的资讯技术	148
Information Technology at F.O.G. & Associates Alejandro Zaera	
建造中的方案	
Projects under Construction	
洛杉矶沃特·迪斯尼音乐厅	154
Walt Disney Concert Hall in L. A. 加利福尼亚州·美国 1989	
波士顿儿童博物馆	170
Children's Museum in Boston 波士顿·马萨诸塞州·美国 1991	
毕尔巴鄂之古根汉姆博物馆	178
Guggenheim Museum in Bilbao 毕尔巴鄂·西班牙 1991~1997	
荷兰国际办公大楼	196
Nationale-Nederlanden Office Building 布拉格·捷克 1992~1995	
安那汉社区溜冰中心	204
Anaheim Community Ice Center 加利福尼亚州·美国 1993~1995	
辛辛那提大学分子研究中心	210
University of Cincinnati Center for Molecular Studies 辛辛那提·俄亥俄州·美国 1993	
路易斯住宅	216
Lewis Residence 克利夫兰·俄亥俄州·美国 1989~1995	

传记

Biography

盖里 1929 年生于加拿大多伦多。

在南加州大学取得建筑学士学位 (1949~1951)，并在哈佛大学设计研究所研习都市规划 (1956~1957)。

于 1962 年建立他自己的公司——Frank O. Gehry and Associates, Inc. 之前，他随着洛杉矶的 Victor Gruen (1953~1954) 与 Pereira & Luckman (1957~1958)，及巴黎的 Andre Remondet 等建筑师见习。他曾在南加州大学 (1972~1973) 与加州大学洛杉矶分校 (1988~1989) 担任助理教授及哈佛大学 (1983)、莱斯大学 (Rice, 1976) 及加州大学 (1977~1979) 客座评论师。1982、1985、1987、1988 及 1989 年，他拥有耶鲁大学建筑系之 Charlotte Davenport 教授的职位。1984 年，担任哈佛大学 Eliot Noyes 讲座。

1986 年 10 月，由沃克 (Walker) 艺术中心主办一场有关他的作品的重要回顾展，此展览由明尼阿波里斯巡回至亚特兰大、休士敦、多伦多及洛杉矶，闭幕于纽约的美洲艺术惠特尼

(Whitney) 博物馆。1974 年，他被遴选为美国建筑师协会 (AIA) 的学院会员。

他于 1987 年成为美国艺术与文学学会之一员，1991 年成为美国艺术与科学学会的一员。

1989 年，他获得普利策 (Pritzker) 建筑奖，同年被提名为在罗马的美国建筑学会理事。

1992 年，他获得 Wolf 建筑艺术奖，并被提名为 1992 年建筑界最高荣誉奖的领奖人，此荣誉奖由日本艺术协会颁发。1994 年，他成为 Lillian Gish Award 的终生贡献艺术奖项的第一位得奖人。

同年，他被国家设计学院授予院士头衔。他获得加州艺术技术学院、Nova Scotia 技术大学、罗德岛设计学校、加州艺术学院、及 Parsons 设计学校 Otis 艺术学院的荣誉博士学位。他同时也是美国艺术与文学学会 Arnold W. Brunner 建筑纪念奖的得奖人。

弗兰克·盖里访谈录

Conversations with Frank O. Gehry

Alejandro Zaera

本文为1995年7月走访盖里时在斯塔·莫尼卡办公室的访谈成果。目的为描述他长期而著名的职业生涯中所发展的技巧，以及阐述他工作中相当重要的观念，而不着重于他如何进入所谓的解构主义建筑师（De-constructivist）的团体。

你的建筑师职业生涯大约开始于30年前，虽然你只有在专业性的工作几年后才获得公开的表彰。你的生涯似乎不像你那个时代其他那些知名的建筑师般仔细地规划。你那有几分冒险的生涯非常引人兴趣，特别是，如果有关你的工作……

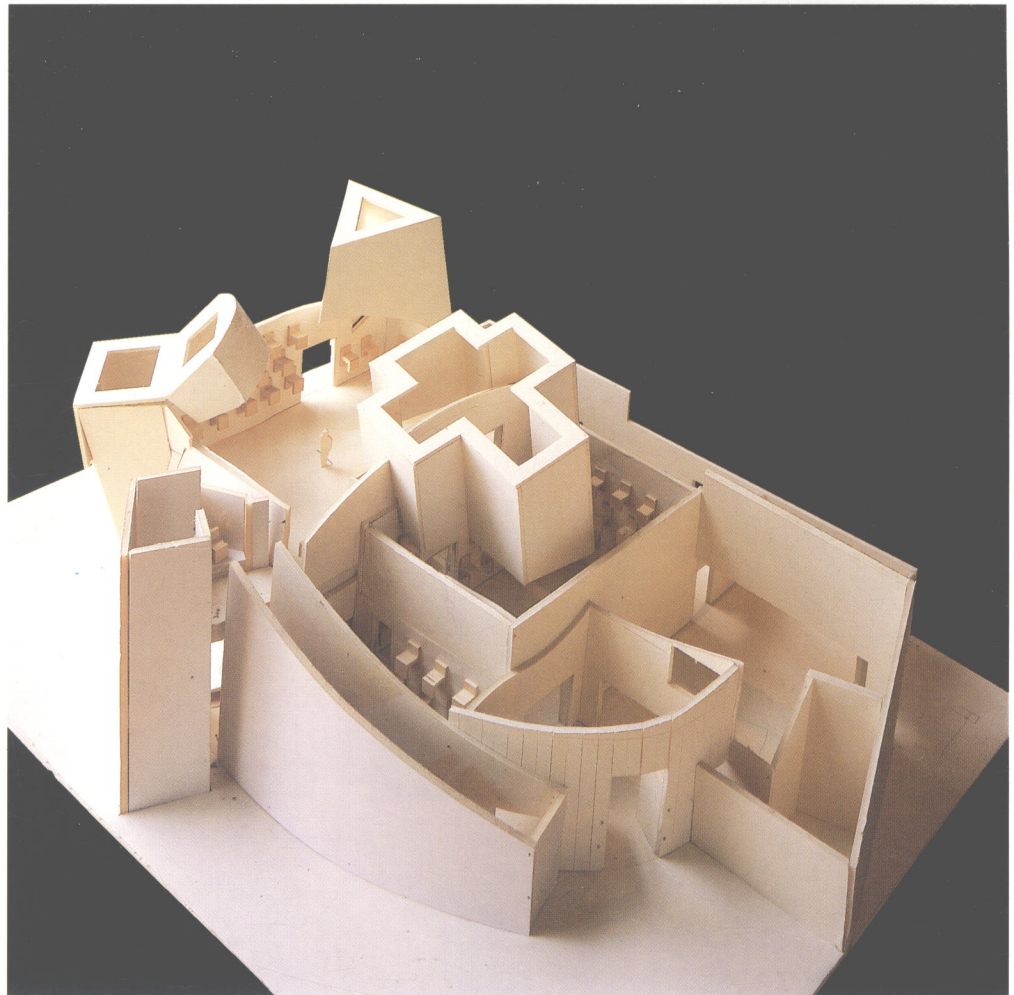
你已抓得住从事建筑的压力感，我全然不追求那种感受。我从未尝试借着连续地创造出议论性的叙述来为自己定位或产生持续的压力，例如，像彼得·艾森曼（Peter Eisenman）。我的生涯已是相当笔直；我很高兴你说“30年”，通常人们说“自从你到达及你完成你的房子，然后……”但我1962年就在执业中，到1978年，当我完成我的房子时，我已开业16年了。

你的业务似乎是站在介于实用本位的专业主义与激进的试验间一个有趣的立场。你是如何让自己从一个相当平和的立场转变到较激进的立场？

其实这是同一件事情。建筑师为他的客户工作是非常合乎逻辑的，而其客户是世界的一分子也是社会的一分子。想完成某特殊工作的特定客户便会来找我们。在经过一番讨论后，客户了解这项工作是与个人相关的，他们也知道我会听他们的意见。我不会说“噢！我不愿意这么做，我不在乎你要睡觉的地方的地板上是否有个洞。”

对我而言，与客户的关系是非常重要的

维特拉国际公司新总部
巴塞尔·瑞士 1988/1994
摄影:Hisao Suzuki



的。假如客户是一个法人组织，而我却无法与其总裁谈话时，我不会接受这件工作。

你的工作似乎是深深地植根于洛杉矶，看起来好像是四处观察，注意你的四周正发生什么事并做出适当的反应，而不是闭门造车。你认为居住在洛杉矶对于你的敏感度和工作方式有何影响？

我有时也会想如果我留在多伦多是否也会发生同样的事情。这是你无法知道的；当我于 20 世纪 50 年代来到洛杉矶时，也算是一种拓荒者。以下所述与工作的成果有关：在战后，洛杉矶的快速成长是因为气候及国家经济成长的结果，此地吸引人们是因为它提供机会。洛杉矶城在变动，

每件事情都非常快速地发生；由于气候及能源的发展，你不必建立永久性的题材，它正是战后的快餐文化可以达到最高表现的地方。在经过战争后，我们想要每件事都是快速的……

整个体系被设计成可以立刻获得所要的东西，没有后续的结构，没有合法的结构，没有历史……所以我们可以很快地反应，每个人都在寻找工作，政策是膨胀性及多元化。洛杉矶是一块白色的画布；它是空白的。

所以，对你而言，它不仅是个机会之处，看起来也像是你可以顺利地传达某些意见的一个重要因素。你的贡献像是欲显示二次世界大战后在美国所创立之即时文

下图:登辛格住宅-工作室
好莱坞·加州·美国 1964
摄影:Michael Moran

右图:隆·戴维斯工作室
马利布·加州·美国 1972
摄影:T. Kitayima



明的文化深度……这表示当时你和一些在洛杉矶且常与你接触的艺术家共同参与工作的一种态度。像戴维斯（Ron Davis）或班斯顿（Billy Al Bengston）在你事业的发展上扮演什么样的角色？

我在艺术上的偏好与我生活居住的环境相去甚远，这样让我有时会感到在洛城的舒适。追溯以往，我就对艺术感兴趣；在加拿大，当我还是小孩时，妈妈带我到博物馆去。我的意思是我时常去而且我现在仍然如此。当时洛城的艺术家们并不作画；他们非常感兴趣的是如汽车之装饰、喷漆……的方式，他们是在投掷东西……是一种完结的迷信，一种对于不同类之完美工

作的运用。Bengston 在金属表面上做了一些花与军人的图像、星星与条纹之类的东西，由这些东西我知道可以在我的四周找到灵感以发展出对每一样东西的欣赏……

你与它们之间的关系是如何开始的呢？

艺术总是吸引我，当我离开学校并开始建筑师的工作时，我觉得建筑师们不是非常易于接纳。当时在洛城我有几栋建筑物正在构筑中，我会到工地去，而发现有多位艺术家正在看建筑物的结构。我看到 Bengston, Ed Moses, Kenny Price, Larry Bell 以及一些我只知其名不知其人的艺术家们。能让这些我认为比建筑师更好的人

临时性的当代
洛杉矶·加州·美国 1983
摄影: Grant Mudford



来欣赏我的作品是一种有趣的感觉，事情就是这样，我们便成了朋友。不只是一些社交的事情，我也被列入他们的许多计划中，而我是他们惟一愿意交谈的建筑师，所以我会认识 Ron Davis, Rauschenberg Jasper Johns 以及 Richard Serra 等人……

他们都住在洛杉矶吗？

不，但他们会来参加展示会，或为一些方案计划而来……他们有永远开不完的会，以及只有上帝知道他们干些其他的什么事……他们就像一个花样繁多的大家庭一般。

那么，不纯粹是关于洛城的大众了；你

也和某类更为短暂的艺术景物相关联……

是的，我也得与古典音乐世界有所牵连，我曾经做过康克德镇临时建筑（Concorde Pavilion），而我是被位于好莱坞区的音乐协会所聘请。所以我必须认识一些音乐家，不只是本地的，但是你知道，像经过这里的 Brendel 和 Boulez……我有一阵子没见过他们，但我仍和他们保持联络。透过我的工作，我必须认识这些人，当时我正和他们一起工作，所以这是一种自然的过程。但是我们之间并非大多是工作关系，而多半是社交的关系。我有过这种形态的生活……但是我并未因此而得到任何的工作。

圣塔·莫尼卡广场停车场
圣塔·莫尼卡·加州·美国 1980
摄影: Tim Street-Porter



那么你究竟从他们那里得到什么？

高格调、许多的构想……那是非常令人振奋的。

然而，你早期之意识性的工作比较接近一些将地域缩为最小的主张，胜于接近你那些艺术家朋友之工业广告、海报。例如：登辛格工作室似乎对于将泥砖屋之建筑视为道德主义的解释，比对于即时文化的表明而言，有更多的事可做。如此分界是否分出你的艺术生活与你的职业性的活动？

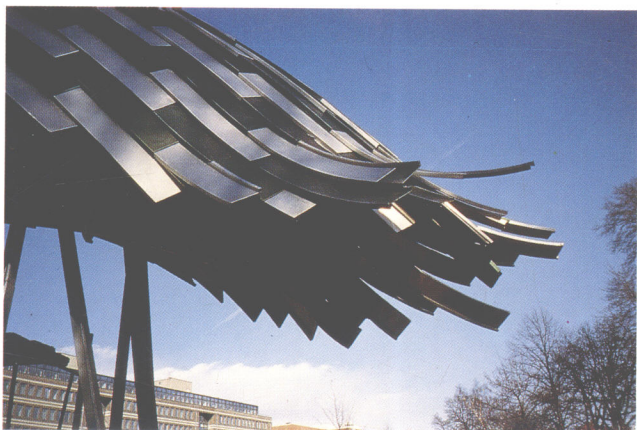
登辛格工作室实际上是一个非常具有观念的计划，它并非是一个毫无创意业务的自然演变的产物。我对于高速公路及快餐

文化仍有许多保留。登辛格工作室方案是一个尝试，想在洛城紊乱的都市环境中创造出一片具边际效应且可控制的天地。当我在修建它时，每个人的印象都很深刻，我知道如果忽略了与城市之间具潜能的界面，是一种非常受限的态度。

在这个方案之后，我对洛城变得具有较少的道德主义，而对于发展我的建筑式样与城市之制作关系更感到兴趣。

接触艺术景观似乎让你远离无创意的建筑模式，而那正是你事业的进步。又是什么造成你和你的艺术界朋友有所不同？对你而言，当一个建筑师又有何特殊之处呢？

马蔡西纳公共汽车车站
汉诺威·德国 1993
摄影:Randall Stout



对此我从没有很明确清晰的界定，那就是我为什么和欧登堡（Claes Oldenburg）一起做“双筒望远镜”。我对于建筑与雕刻间的变化很有兴趣，对于如果欧登堡变为一个建筑师，他会怎么做感到兴趣。我发现根本的不同处就在于我们如何去做。作为一个建筑师，你可以做出这些很棒的外形，但是之后你就必须在其上打许多洞以适合内部的功能；在建筑品质上有些事情是非常确定的，如其附件、其内部的预先设计。或许我变丑陋了，但是我认为制作艺术的人们像是评论家之类，他们会写下来、画出来、彩绘出来、建造出来，但它却只是一种评语，一种评论到底发生了什么事；它大约是自四周的环境撷取片段，在现实中加入一些点子，然后使它能被人

们了解。所不同的是建筑师必须去面对预算、建筑法规及地心引力，但是总而言之，我认为画家才有最困难的问题：在面对一块白色的画布、一枝画笔以及一堆的色彩时，到底该如何画下第一笔？

但是在你作一个建筑师的同时，你更直接地投入环境的造型中。你必须亲身去建造城镇，而这就是为什么你的工作变得更密切连贯，而缺少独立性，它带有比较实质的责任……

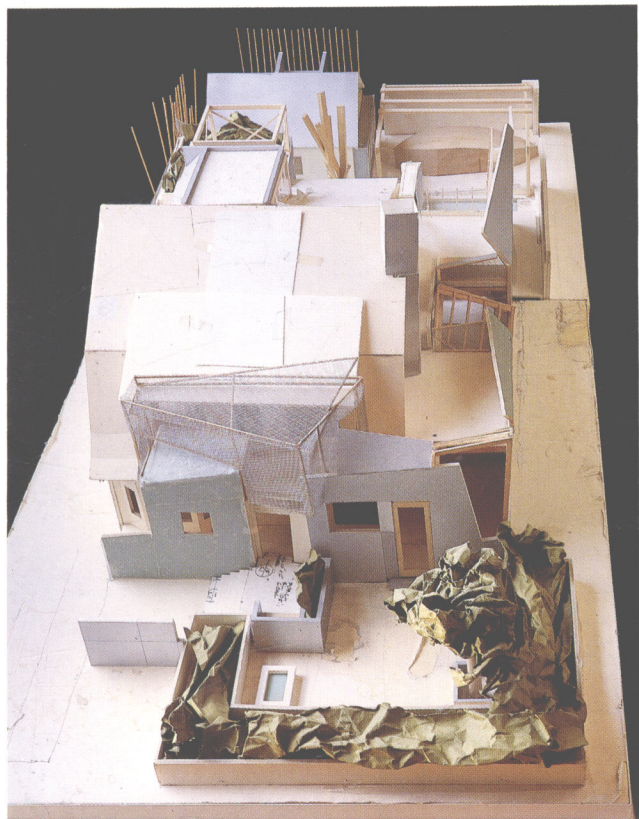
那只是一个借口。在许久以前，我便了解这是建筑业逃避去变动、去升级、去反击、去面对白色画布之冒险等责任的一种方式。建筑师躲在功能、预算、建筑法

盖里自宅

圣塔·莫尼卡·加州·美国 1978

模型的外观(摄影:Hisao Suzuki)

及主要建筑物的外观(摄影:T. Kitayima)



规、地心引力、客户及时间等的后面，那是一种逃避责任的行为！人们由于懒惰或由于没有任何的天分或任何的好点子，而逃避自己的责任。我却必须解决所有这些问题，而后呢？你该做些什么呢？

关于所有这些变动及最近累增之团体，特别是在美国建筑业里，要求社会责任、政治及生态改革，你有何看法？你认为当一个建筑师想以空白的画布似的来面对他的职业时，他的责任在那里？

那也是一种借口，似钟摆来回地摇摆。我刚收到美国建筑师协会的杂志，他们有

一个委员会想要提升能推动商业之上等的建筑术。我较倾向于此而不喜欢革新建筑(Progressive Architecture)的立场。革新建筑正以法兰普顿(Frampton)的社会主义者专用术语演说，述说建筑业的命运该予以救助，而不必给予太多甜头与舒适，给予一些基本的……因此大家都是平等的。我认为它是一种煽动的议论，因为它并不是“不是这样就是那样”的一回事。你必须考虑有多少钱是花在娱乐及休闲上，花在看电影上……这个钱花得正确吗？我们为什么要去看电影？我们为什么要去看足球赛？当还有这么多贫穷饥饿的人们时，为什么我们要花这么多钱在无足轻重的东



西上？要去参加一个音乐会反社交的吗？是崇拜名流吗？此种理智地提高层次算是政策上的不正确吗？就因为不是每个人都了解它。当然，我们有社会问题，但是我们最好在这些问题变为建筑方面的评论之前先解决它们。最重要的事情是你在那里所销售的价位，以及我所认为的，每个人都能出得起那个价钱。我可以告诉你，在原则上我无法同意的事，我就不会接受这份工作。

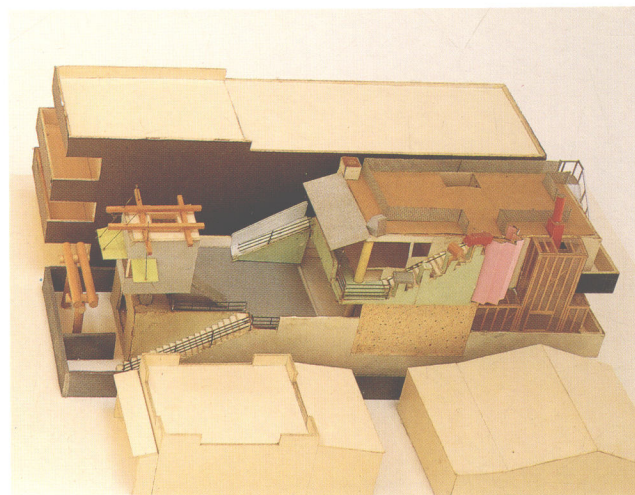
使用同样的新马克思主义者专用术语而言，或许我们应该说，的确是由于目前经济的体制，至少有一建筑劳动力渐增的

部门正取得一完全正规的不在场证明，来充当不安定的力量，而不是充当现存空间结构的再生团体。假如你是那个必要部门的成员，政策的改革不会应用到你身上……

我认为建筑师的角色是鼓舞人们以及去充实他们的生活，给他们一个事情会愈来愈好的希望……去参与它们。我想这并不是我们建筑师的责任，同时也是人们的责任，而这是从你固守的价值观、个人行为的原则、互相尊重的惯例等分隔出来的。爱周围所有的人及事物，我全然确信此事。我不会去盖一栋迎合胃口型的建筑

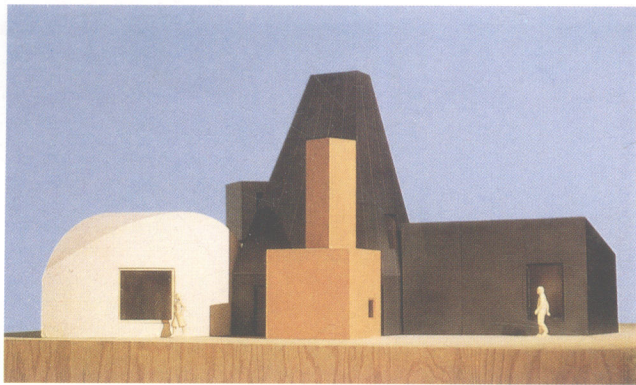
下图:史密斯住宅
布伦坞·加州·美国 1981
摄影:Michael Moran

右图:
诺顿住宅
威尼斯·加州·美国 1984
摄影:Michael Moran(上)及 Hisao Suzuki(下)

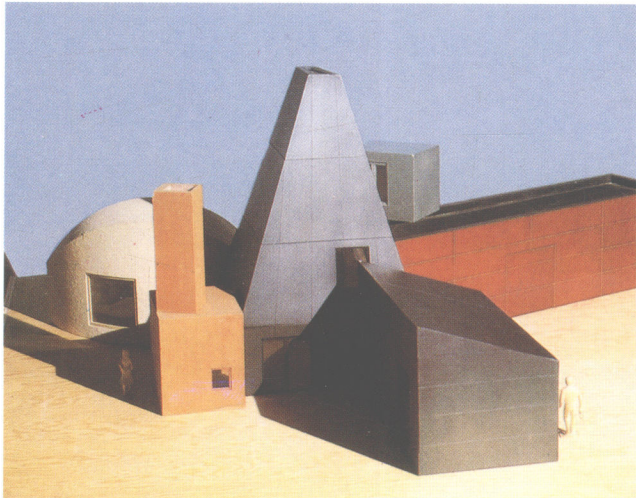


物，对人以看不起的口气说话是一种侮辱。然而，在建筑业界却尚有一种极幼稚的气氛：建筑师认为他们必须拯救世界。当你还是个小孩子的时候，你认为如果你踏到地上的裂缝，就会摔伤祖母的背，你曾听过孩子们如此说吗？那是一种动力的推测。我想建筑师们以为他们具有某些改变世界之不可思议的力量，而因此倾向于做出太高贵的行动，他们总是在寻找可以拯救每一样东西的一种制度。我记得，我也曾经有这种感觉。历史证明了我们不曾做过任何事。最终，你可将 90% 的美国建筑物丢到废物堆里。大人物的看法是正确的。

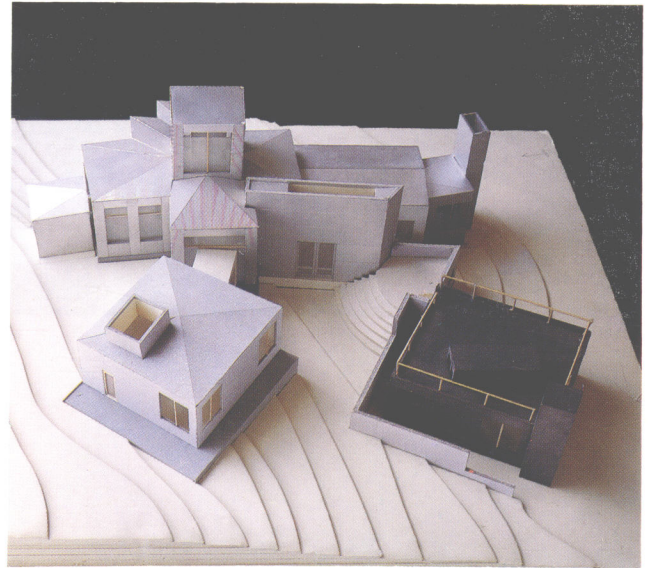
在你所说的话中隐含有另一种形态的责任：那就是发展一种环境的意识，提供一被认可的实物体，以达到另一种立刻满足的需求。这与你以前所描述的战后加州情势有关，在那儿，有力的快速文明曾在不被承认下发展。有关你的工作，尤其是你早期的作品——如隆·戴维斯住宅（Ron Davis House）、你自己的房子，及临时性的当代（The Temporary Contemporary）……——较有争议性的品质之一是采用粗制的、便宜的、人造的、批量生产的工业材料，像厚纸板、链条、三合板、沥青……以及有意地在细节处予以粗制。对于粗糙品的审美观，你是如何开始思考到这



下图：
SIRMAI-PETERSON HOUSE
Thousand Oaks·加州·美国 1986
摄影：Hisao Suzuki



左图：
云顿休闲住宅
威札塔·明尼苏达州·美国 1986
摄影：Eamon O'Mahony



些手工艺品的潜力的？

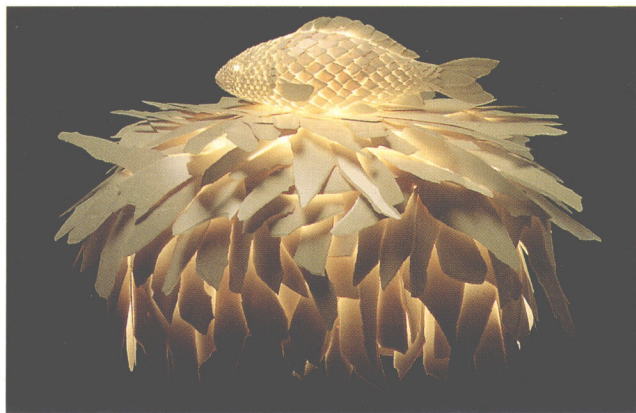
我接受的是传统建筑教学计划的训练，并跟随一些人当学徒，在工作中他们教我如何去细认大理石、木材、金属、泥灰、石材以及所有雅致的细小物品。我跟着赖特、格林兄弟、密斯·凡·德罗以及勒·柯布西耶研究一些细部的工作。当我在1962年开始我自己的事业时，我发现很难找到预算来做这些事情。我盖了一些建筑物，想表现它们；我着迷于从整体观念到各细节间创造一个完美的阶层分类之可能性。我试过，但是并未有所需的工艺技巧；就是不存在，细部工作变成了徒劳的且失败

的。想做这些东西的人对于他们的产品都失去了社会责任。

我开始找寻另一种方式来做这件事，当时我是偶然见到 Rauschenberg 与 Jasper Johns 的工作……他们正在利用废物制作艺术品，这激发了我去探究将它用在建筑上的构想。我心想假如人们能将笨拙的手艺技巧之可见性质认为是它的特色，并将它看成画布上的一种色彩，它便有可能成为一种价值。在那时，我将链条联结之栅栏看成一种可怕的病态，我认为它很恐怖；人们怎么可能做出这样的东西……那时我盖了一些大楼，而以链条联结的栅栏作为

下图：
丽光板鱼灯
1983~1986

右图：
厚纸板家具
1994



结尾。我真的很生气，我认为那是违反社会制度、违反人性的……但是在愤怒中，我开始去注视它。我认为链条联结只是一种结构，它只是一种惹人厌的附件。我到一家做链条的工厂去，而我发现，他们只有四个人工作，却可在一小时之内制造出与从洛杉矶商业区到圣塔·莫尼卡海滩的高速公路同长度的链条。我发现世上有数百家工厂生产这种材料，我询问他们是否可以有所变化，因为我想知道人们可以将它做成什么样子。他们却说：你瞧！我们制造并销售掉所有我们所做的，我们并不需要任何点子，我们也不需要任何人来告诉我们任何事，我们不需要任何的创意。

然后，当我做了这些纸椅之后，我也对厚纸板有了相同的经验。纸厂的人看到这纸椅时会来见我，且很兴奋，但他们不

是真的有兴趣。我以为他们会有兴趣而能赞助一些事情。同样的，他们可以卖掉他们所生产的一切东西，所以何必还要麻烦……

这让我对外界产生好奇，我发现文明否认了这些已被世界各地广泛使用之材料的真实存在性。假如你去一些有钱人居住的峡谷路段，在这一路上，每间有圆柱及楣梁的白色屋子前面有一个网球场，必然也有一个以链条连结之栅栏。人人讨厌链条栅栏，但却没有人注意它。他们所看到的是网球场，而网球场是有钱的象征。

怎么会有如此大多数的否认却大量使用的情形？这种矛盾的情形非常有趣。

所以在你能觉察四周所发生事情的潜