

彼得·埃森曼

作品集

王明贤



EL CROQUIS
简体中文版



天津大学
出版社

彼得·埃森曼作品集



天津大学出版社

内 容 简 介

本书是美国著名当代建筑师、建筑理论家彼得·埃森曼(Peter Eisenman)作品集。书中图片详实、生动,配以一定的文字说明,以及埃森曼和他人对其建筑理论及作品的评述,可以帮助读者更好地理解大师及其建筑理论与作品。

版权合同:天津市版权局著作权合同登记图字第 02-2002-243 号
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(2001)
授权予天津大学出版社独家出版

图书在版编目(CIP)数据

彼得·埃森曼作品集/汪尚拙,薛皓东编译. —天津:
天津大学出版社,2003.6
ISBN 7-5618-1761-4

I.比… II.①汪… ②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(2003)第 026921 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)
网 址 www.tdcbs.com
电 话 营销部: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 240 mm × 340 mm
印 张 22
字 数 544 千
版 次 2003 年 6 月第 1 版
印 次 2003 年 6 月第 1 次
印 数 1 - 3 000
定 价 119.00 元

译序

近距离看 Eisenman

Peter Eisenman 一直是备受争议的建筑师，然而，即使不同意他的人，也都认可他具有强烈理论性和实验性的创新能力。Peter 因身为 20 世纪 80 年代初期的 New York Five 成员而开始受注意，但近年来随着另一成员 John Hejduk 的过世，在 80 年代引领风骚的五位建筑师，几乎只剩下 Peter 一人在 20 世纪 90 年代甚至 21 世纪初的今天，仍为时代的趋势而奋战，企图继续为建筑提出新理论。在 90 年代的建筑界，经常有人把 Peter 和 Frank Gehry 相提并论，虽然他们两人建成的作品在数量上和尺度上差异极大，但几乎大家都同意，Gehry 如果是一位艺术导向的创作者，Eisenman 则是以理论导向的创作见长。

Peter Eisenman 自 1967 年开始设计房屋系列 I 号作品 (House I)，而后的作品大家耳熟能详，同时也都随着他不易读懂的理论而观察与解读这些作品。由于我有机会在 1999 ~ 2000 年间邀请他与交大建筑研究所共同规划设计新竹市的国立数码艺术馆，多次深入讨论设计概念和城市空间的关系，而有机会利用正式对话以及私下闲聊的机会，近距离观察 Peter，因而发现了 Eisenman 之所以成为今日的 Eisenman，在他的文字与图像外，隐含了五种特殊的建筑师人格与作品风格的特质。首先是他拥有知名建筑大师少有甚至鄙视的博士学位，他告诉我，在剑桥攻读建筑博士学位的三年时间里除了让他充分训练“如何专注”外，更让他沉浸在当代哲学、符号学、语言学、心理学、电脑科学等学科的理论发展中，况且这些理论当时尚未被正统的建筑理论所吸纳。第二个特质是他大量的理论性著作。他的作品经常只是这些理论的外在呈现，因此 Eisenman 近十本的理论书籍，才是了解这些建筑作品的基本素材。第三，Peter 利用语言学、符号理论、解构理论直到数码理论，具有一系列探究建筑本质并推翻设计习以为常的构成，而达到创新的目的。第四项特质是他对建筑在城市空间的社会性与政治性方面，具有独到的见解和魅力。最后，Peter 一直强调他过去的理论和作品，只是为了准备即将到来的另一场建筑圣战，而今他已备战完成准备应战。目前他承认落后于 Frank Gehry，但他问我，50 年后的建筑发展中谁又会是超前者呢？他告诉我，他热衷投入的不是在今日的历史，而是明日的建筑史 (the Architectural History of Tomorrow)。Peter Eisenman 就是这样一位思考建筑的人。

刘育东

台湾交通大学建筑研究所教授、人文社会学院院长

EL
croquis
83



影像：Hisao Suzuki

目 录

作品及计划 Works and projects

彼得·埃森曼传记	1	阿朗诺夫设计及艺术中心	60
Peter Eisenman Biography		Aronoff Center for Design and Art	
与埃森曼论建筑	2	辛辛那提大学·俄亥俄州·美国 1988/1996	
A Conversation with Peter Eisenman		哥伦布会议中心	76
Alejandro Zaera		Columbus Convention Center	
“钻缝”的日子： 记蔡拉·保罗的机器观	17	哥伦布市·俄亥俄州·美国 1988/1993	
Processes of the Interstitial:		莱伯史陶克公园总规划	84
Notes on Zaera Polo's Idea of the Machinic		Rebstockpark Master Plan	
Peter Eisenman		法兰克福·德国 1990	
“通”的过程	32	埃默里大学艺术中心	94
Jeffrey Kipnis		Emory University Center for the Arts	
埃森曼的无限抗力机器	46	亚特兰大·佐治亚州·美国 1991 ~ 1993	
Eisenman's Machine of Infinite Resistance		莱茵哈特大厦	108
Alejandro Zaera		The Max Reinhardt Haus	
		柏林·德国 1992	
		北代伦道夫总规划	116
		Nordliches Derendorf Master Plan	
		杜塞尔多夫·德国 1993	
		伊门道夫大厦	128
		Haus Immendorf	
		杜塞尔多夫·德国 1993	
		图尔当代艺术及音乐游览中心	134
		Tours Center for contemporary Arts and Music Conservatory	
		图尔·法国 1994	
		世纪大惨案受难者纪念堂	140
		Memorial for the Victims of the Holocaust	
		维也纳·奥地利 1996	
		公元 2000 年教堂	148
		Church of the Year 2000	
		罗马·意大利 1996	
		BLF 软件公司总部	158
		BLF Software Headquarters	
		邦加罗尔·印度 1996	
		I , II , III , IV , ... , IX ...	164
		Enric Miralles	

彼得·埃森曼传记

Peter Eisenman Biography

1932 年，埃森曼（Peter Eisenman）生于新泽西州纽瓦克市（Newark）。他获康奈尔大学建筑学学士，哥伦比亚大学建筑学硕士，又在剑桥大学获文学硕士及哲学博士，并被芝加哥伊利诺大学授予工艺荣誉博士学位。

1980 年，他于多年在任教、著述及设计领域各有理论之作而著名之后，专心一意建筑事业上建立了自己独有的专业性实作成就。他曾设计范围甚广的雏形计划，包括大规模的住宅及城市设计规划、教育机构各种设施，以及一系列的私人住宅。

1985 年，埃氏以罗密欧与朱丽叶村计划，获得第三届威尼斯国际建筑双年竞赛（Third International Architectural Biennale）的石狮奖（Stone Lion）大奖。他也曾是 1991 年第五届威尼斯国际建筑双年展的两位美国代表之一，其各项计划曾在世界各博物馆及艺廊展出。他是有“国际建筑评论智库”之称的建筑及城市研究所的创办人，并自任所长至 1982 年。他得过许许多多的大奖，包括古根汉姆奖学金（Guggenheim Fellowship）、美国艺文

学会的布伦纳奖（Brunner Award），还有国家艺术奖励协会（National Endowment for the Arts）的奖金。

1993 年，他以哥伦布市俄亥俄州立大学的威克斯纳中心（Wexner Center）（1989）获得美国建筑师学会的国家荣誉奖；1991 年，以东京三洋公司总部（1990）获得国家荣誉奖。

他曾在剑桥大学、普林斯顿大学、耶鲁大学及俄亥俄州立大学任教。自 1982 年至 1985 年，他是哈佛大学罗奇（Arthur Rotch）建筑讲座教授，1993 年秋曾任诺宜斯（Eliot Noyes）设计讲座客座评论家。他现在的职务是纽约市库柏联盟首任钱宁（Irwin S. Chanin）讲座优秀建筑教授。

他著有不少书籍，包括 House X（Rizzoli）、Fin d'Ou T HouS（AA）、Moving Arrows、Eros and Other Errors（AA）和 House of Cards（牛津大学出版社）。此外他又曾任 Oppositions Journal and Oppositions Books 的编辑，并在多种国际刊物发表过许多有关建筑理论的作品。

与埃森曼论建筑

A Conversation
with Peter Eisenman

Alejandro Zaera Polo

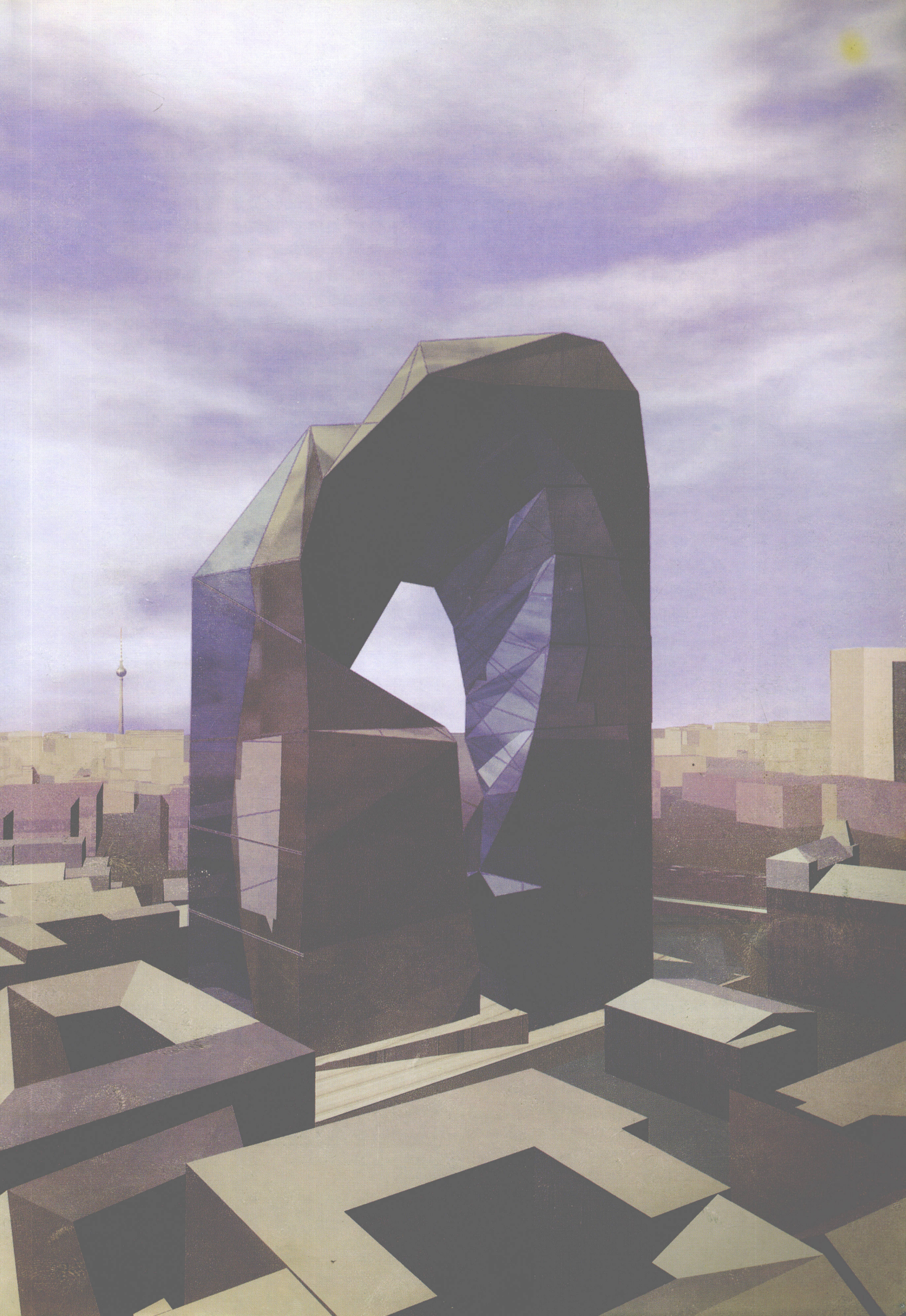
我发现您的作品最显著的一种特质，就是与产生计划的一套有衍生性、有设计法则可循的方法打成一片，不求助于技术上或文化上门派之见中积累的知识或经验。在阐述一个没有本身传统史观、甚或又对不涉及人文的实务之事坦荡相待的门派时，我相信这是个很重要的程式说明。但如果说这种程式在对抗现今社会各强大势力盛行之时能有所为，又说不定显出建筑上的潜能，我倒怀疑您所持的“随意所之”的开场白，在与方法浑成一体之时，以一个圈外之人看来，是否能与看出一种对门派意识各种特性很专心的研究保持前后一贯。我们之所以存疑，只是因为了解建筑实务从根本上是重制作而不重评论的，“随意所之”的见解是否坚持得下去。您要建立一些会衍生出一个计划的法则，毕竟需要对这些法则的目的制定出某种限制程度……

如果法则的目的不必既重评论又重制作，但过程也显然并非全然“随意所之”的。随意是开始时用到的一个譬喻，不涉及一个已知建筑门派导出的全套原始价值观。它也没有什么存于心中会引向某种具体意义的形

式。照这种看法，它是既“随意所之”又专心一意的，要专心一意减少具体意义。所以终极疑问只有一个：那些结果是凭什么得以判定的呢？

但这却正是要讨论的地方：我们怎能衡量判断这些结果呢？除非您在过程开始时就专心一意，您的机器恐怕就不会产生任何不相干的事。那就像您是位善于想像的厨师，在安排每日菜单：星期一，肉；星期二，鳕鱼；星期三，小麦；星期四，松脆烤饼；……；等等。只是想做一件事，要怎样避免陈套和经验，这样怎会变得有趣呢？我倒更有意于以精确的专注安好机器，好在自有作风、技术，或美学习惯的限制之外，建立起我们未能建立的某种事物。

你把机器理念说得够无所谓了。我肯定说，你所说的机器是指戴柳萃（Deleuze）和瓜塔利（Guattari）由反恋母情结而希望有的那种机器。但我们必须记得，这种意见交换是在你写出一篇文章之前就提出的——就是论我的辛辛那提大学阿朗诺夫中心（Aronoff Center）里的机器运用观那篇。机器运用观之所以在这次访问里



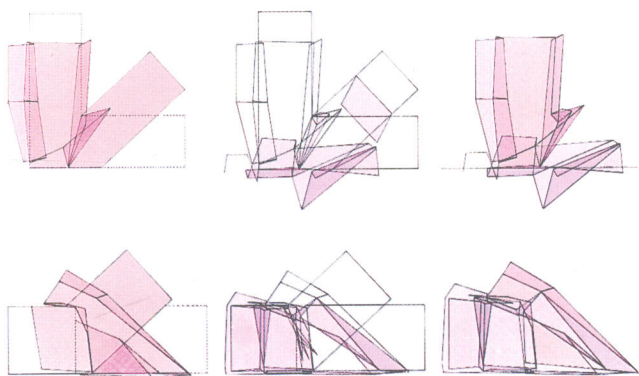
变得重要，首先是因为它在英文里没有适当的词好用。即使用戴、瓜二氏的术语来说，其意思也不是机械式的或有关机器的，甚或恰好相反。它同样地不指技术或技术过程。我所知道的最好定义，说不定是瓜塔利自己在一篇名为《论机器》的文章里提出的——“这种对机器的新意念现在正由多义说分化而出，又到处兴起，其实正是机器运用论各向量的创意延伸。”

瓜塔利说：“机器的精粹意义是与使它的元素、功能和对应于变异之关系的那些程式相联系的。”照这种看法，我所用的过程所以是机器运用式，只是因为它有意把原有的许多抽象或具体意义的条件都打破稳定或移位。譬如，我们不由功能图或地形图开始，却改用液晶或脑波功能等图解。它们的形式可以自有其内在意义，这些形式却都经过外在的向量而有巨大变化，虽然结果形式可以与原图解相像，这些形式却都不是对原形式毫无作用，就是对特定建筑内功能作用的形式毫无作用。就像瓜塔利说的，机器并不能形同虚设。它们也有一种愿望（或用你的术语说，内在的意图），会产生不同表述手段的“成其为各个向量”。

一种建筑机器因而会以某些已定的法则开始：重力、空间、占有状况、功能。合于这种意义的建筑看来才会总像是建筑，也像戴希达（Jacques Derrida）说的“总会趣味深远”。但自维特鲁威（Vitruvius）脱口说出他那著名格言“建筑就是商品，要厚重又讨人喜欢”之后，建筑看来好像就已经是某件事物了。他的意思并不

是说建筑物该树立在那儿，因为所有建筑物都如此。他的意思是说建筑物看来该像它们树立在那儿。这是把建筑当做表现方式，也是建筑有图像功能的开始。去掉它的图像功能，它那既定的成为具体事物的条件，就非得把建筑的器用功能由它的图像功能中分开，把它的功能单独看做结构，由它看来就该像在那儿的事实去运用它。这时恐怕就意味着有个过程，恐怕就会刻意把主柱、墙和横梁等事物，都纯粹当做指标值处理了。但如果你能由使用这些指标预测出后果如何，过程恐怕就会徒劳无功了。如果你知道在哪它正好用上一组法则，过程恐怕就老早会是命中注定的了。我自己所喜爱的那套特有的建筑机器观（所有建筑师都自有某种形式的机器观，即使那纯属个人风格或表现也无妨），就是在我们所制定条件限制之下的那一种，由我们采用一组已知条件，然后任由它们运作、交织，去各求其是。我们不知道这种机器运用观中是什么又在那里发生。没有合于传统的可预测性，更因根本没有可预测性，过程多少是权威控制力所未及的……照传统设计的看法恐怕就能有一场大灾难了！

阿尔太加（ALTEKA）办公大楼·东京·日本 1991
意构图：剖面及平面



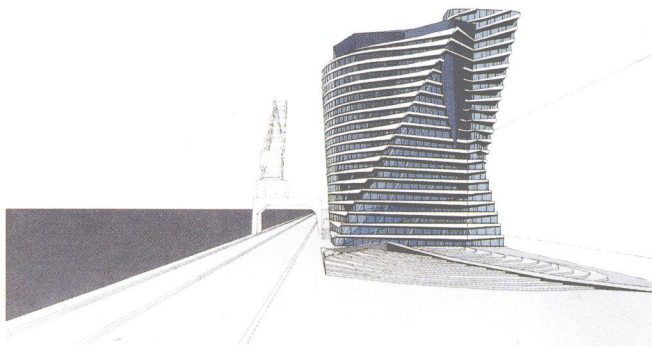
前页图：莱茵哈特大厦·柏林·德国 1992
西面外观

在什么准则下有一场大灾难呢？

我们首先非得把相干的或原有的关注准则都打个折扣。其次，价值观起源的疑问也已经打了折扣了……同样地，我们也无意标新立异。所以这些准则都不再是相干的了。古典美学经验看法也是不相干的。揭露先前在建

伊门道夫大厦·杜塞尔多夫·德国 1993
西面透视

HAUS IMMENDORF, Düsseldorf, Germany, 1993
perspectiva desde el Oeste/Western perspective



筑积习中所表达的机器设计更不必说。这样恐怕就能引致习俗智慧中得以称之的灾难了。但我的每种机器观都各不相同，因为根据以前的机器观，下一个就随之发展完成，所以专心是有某种等级的。譬如，由俄制M34战车，发展到M55，再到M64，俄国人恐怕都会矫正每一辆，使它比前一辆性能好些。他们就照这种想法，会变得越来越精也越来越复杂地去做。操作我那套机器观的人，不能一开始就只照机械式手法去做。在我的事务所里，达到熟悉机器观的程度大约要费两年工夫……

不错，但战车却是种有一定目的机器。设计战车的人知道它该遵从一定的方式操作，目的是达到一定速度、一定射程、某个回旋半径等等。实施在战车上的哪些技术该修改、演进、突变，但在技术能做到那样之前，我们却需要大略知道，我们要由设计

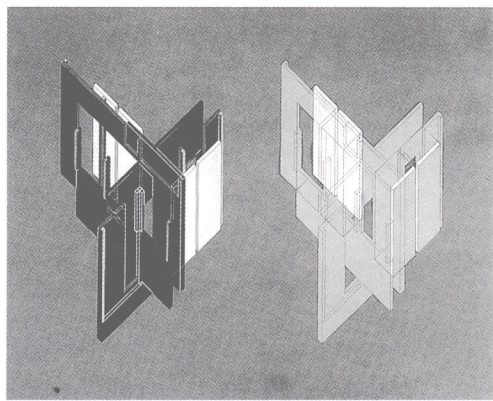
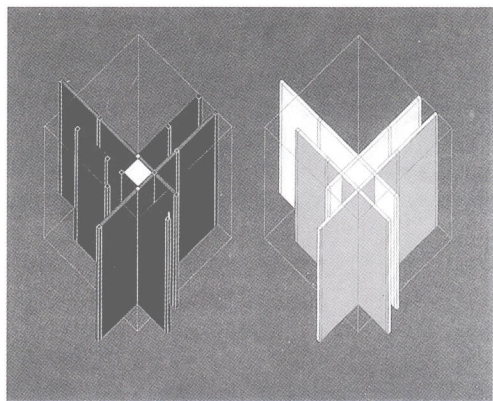
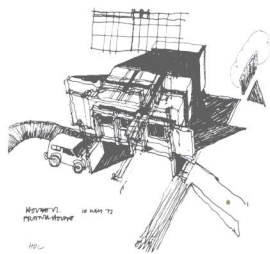
寻求什么样的运作情况。不然我们就自贬为盲目的生产机器、碰运气的操作人了。即使在像人生之局那样自行衍生的过程里，也还是有些决定系统行为的抉择准则。我不相信，在您的“随意所之”说看来有所指示之时，您真能纯然在一套“反其道而行”的过程中设计出任何东西。作为一位“设计师”，您总需要有某种“由上而下”的设计方法介入才行……

不过，未到造出战车及加以测试之时，战车设计人事先可并不知道它会怎样运作！直到加以经验测试之时，都非要等到须加矫正的程度不可。我所涉入的过程就有种要加经验测试的程度。为了了解它的缺陷，你就非得造出它不可。这种见解得自我早年所建房屋的一次修改。我并不知道自己非得建好它不可。我造Ⅱ号房屋时，整整一年看不出结果。我相信对空间不必加以体认，认为空间体认并不重要。只因为我思考到体验出的空间，从“Ⅱ号”到“Ⅲ号”就有了这样的修改。我在每次设计中都持续发现建筑上的问题，像在“Ⅲ号”中就有了面对空间层次结构的想法。在“Ⅲ号”的设计里，我试图造一座无主从系统之分的房屋。结果，实际的空间经验却是出现了许多有关感受的问题。意构出的房子好像很欠精确，因为心和眼共事，却将事物分开并为它们排定次序，而我要挑战的正是这种分离。只因有了这些问题，“Ⅳ号”和“Ⅵ号”就回到更需编列指标的各问题，像将房屋当做计划就是其中之一。

判断这些房屋所用的准则，显然不能与判断以前建筑所做的那些量度

值相同。把它们当做一种良好规划或古典美学来看，这些见解都不再能算是准则。而且，如果能用把建筑由它先有的合法体裁切开的观点，那么像功能性、形态性、图像性等类别区分，就虽然可以出现，却不能再用作标准制定的原始资料，或作为判断准则了。

IV 号房屋
康瓦耳·康涅狄格州·美国
1972/1975
草图及轴测图



在这种意构里有件重要的事，就是要参考戴·瓜二氏特有的机器运用观定义——“那种想法是种出自其内又切合实际的功能运作，用接触而不用比较获得，既不附属于求似定律，也不附属于利用定律。”

如果真是这样，您那些战争的目的的又是什么呢？

（我的目的）是了解一种传统意味的久经“求似与利用定律”压抑的建筑，把它制作出来。一个人要怎样才能每个特定计划中都达到这种境地？我现在正写一篇较长的文章讨论它。

我想，在您企图超越传统的结构、功能、意义各参数，要重新定义建筑之事时，在对它们的抽象审察之中，您已指出一些题目、体裁或参数，有其潜能莫立为新门派。但我认为要使它们由潜能成为事实，您都非得有勇气把它们说成是有意图而非

“随意所之”才行吧？

你又鞭打“随意所之”之马啦！首先我就认为，非得先把“意图”加以定义或重新定义才行。如果我那些机器类的参数，都由一种已知的意图开始，它们老早就会限制住所导致的结果。譬如，我们不正忙着打有缝就

钻的主意吗？那个意念久经多人定义过，包括最近罗威（Colin Rowe）在他所著的《拼贴的城市》（Collage City）在内。我们使用这个词毫无历史渊源，因而也居于毫无意图的立场。那不是说我们未心存另种意图，只是事前并不知道有什么意图而已。我不是说没有意图，而是说在首度以不同方式斟酌如何见缝就钻之际，有种随这种随意所之决定而来的意图。举例来说，科学发现的进步总是随意的，是一种关于信念上的跳跃。从那时起总有一种意图，在造型上表现某种想法或是一个理性的过程。你能把我们所用的像液晶那些过程称为出乎建筑之外，但那样一种随意而定都确实使人想到疑问是出自于内的。所有那些像我在钻缝那样探索的论题，老早就存在于建筑之中了。它们预先在受压抑状态之下存在，而我都想要它们重见天日。我想做的只是要了解钻缝对场地、对方案等等，有什么效果而已。

在我看来，结构和功能只是建筑内在的附加部分，或是戴、瓜二氏所谓的“起功能的内在”。因而我宁愿做恰好相反的辩解——认为这些过程打开了这种早就存在的建筑之“内蕴”。

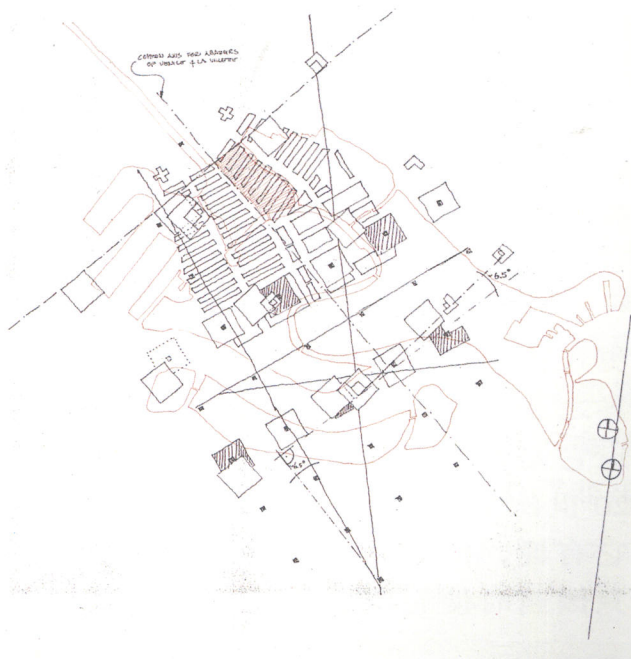
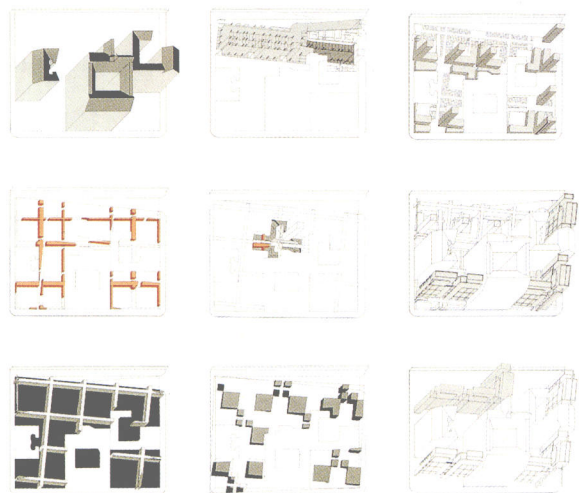
譬如，比例和地基观就是我所称的建筑“内蕴”的表现。在“X号房屋”之后开始认清，所有房子都是给这些论题中特定的一些提出问题。像在“X号”之前的那些房屋就避开了地基论题。“X号”以后的计划都在意构和实际上涉及地基；有趣的是我现在在这套脉络里再度摆脱地基观，我们都在做些不谈地基的计划了。在“X号”之前我同样也从未想到比例之事。这是因为我总依一定比例作业。我进入地基观也进入其他领域，涉足更大的城市比例了。我开始想到，要对比例论题更多加探索。对不能以20米去做的事非得以100米的规模去做才行吗？另有一种关乎建筑的比例关系，取决于身体与空间之间的关系，以及身体要如何了解这种比

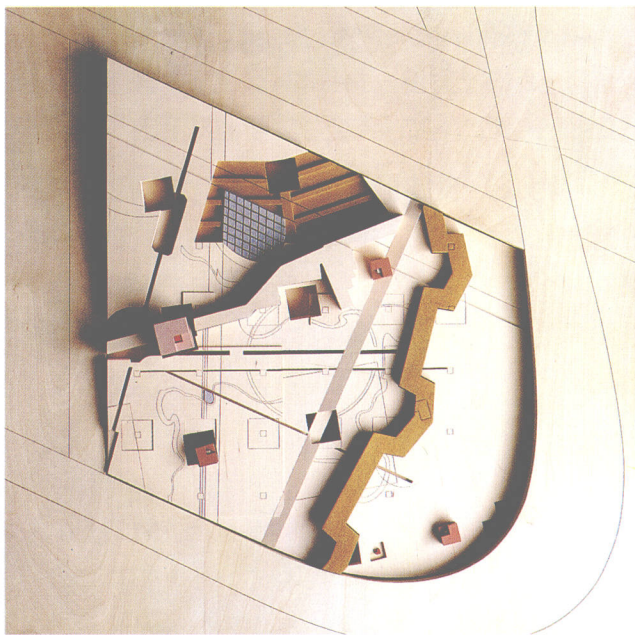
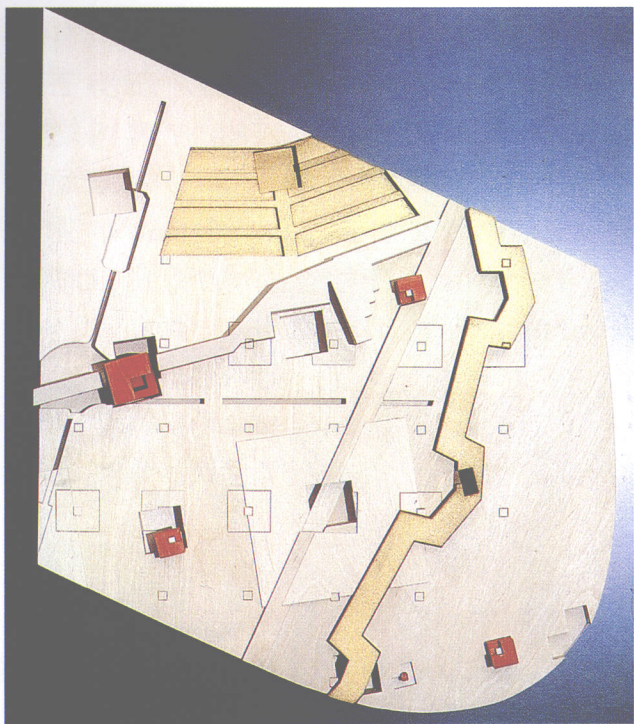
例。但一有不同比例，照抄以致时间论题又进来了。第一批房子的建成形象，都由立方体开始。这样，就有了一种纯形式的原始价值观，而房子都由它演义而出。任我变得对解构之说有兴趣时，我看出这批房子的原始价值都大有问题，因为它们都由事先设定的一组价值开始。那就是我以粉碎原始价值为建筑中必要价值事业的起始之时。这造就了一场运动——要由立体走向格子。威克斯纳中心就是格子叠置试验中的最后一件，涉及多重比例问题。

阿朗诺夫中心再度引进不同种类的格子：三维钢线架构的盒子。在规则格局中虽有实际的立柱，空间却并非在意构中有格子。盒子式几何架构的理念，来自观看机场上的输送带，板

左图：
IBA 社交住宅·柏林·德国 1981/1985
意构图

下图：
人工开挖的城市
规划草图，用以说明仿威尼斯规划时
维莱特（La Villette）格子与结构
坎拿瑞吉奥（Cannaregio）格子间的关系





片都像是彼此互叠又级级下降的。

所以那些试验每个都在测试一个参数，而非测试一种形式是吗？

不，每种机器观都测试好几个不同的参数，不管它是类型、功能、形式，还是别的主题。

您曾一再说历史是您作品的重要参考，又说您的作品是在“时代精神”（Zeitgeist）之内运作。但您有了这种对历史和“时代精神”的承认，怎样去宣扬对建筑内在层面的探索呢？

我的作品岂只在时代精神之内，更在其上运作。为了超越使计划有奇异之处及重要性的时代精神，非得知道它是什么不可。如果你打量一座20世纪20年代的建筑，你可以发现它有趣，但恐怕不能在今日照抄了。只因当时使它同样生机勃勃的精神不

能在今日鼓舞它，所以就会没趣了。我们不能在现在重抄过去的图像，因为它不再有同样的图像价值了。于是问题变成怎样造出今日的图像，或是说得更精确些，甚至怎样接受这种造像之事有意义，图像的形式不再与我们相干了。有人恐怕同样能辩说，根本不可能知道现在的图像是什么。我早年设计的房子显然都是对现代运动的怀旧之作，只是用它作为一份节目单索引。从我研读乔姆斯基（Chomsky）、萨述（Saussure）、佛科（Foucault）、再研读戴希达和戴柳萃起，就思考得与别人不同。研读这些著作对我的作品有重大影响，因为这些研究在一种意义上勾画出了时代精神的风貌。在我看来，选择什么作品一直是受到当时哲学精神制约的。但误解我的作品总涉及与时代精神间的关系，却同样有可能。照那样解释，我的作品不是直线式的，它具有源自非线性外在条件的陡然改变，不论何时都组成一种时代精神。

所以在我早年设计的那些房子里，我的作品已由先定的有价值形式和理性过程状态，转向人工开凿之城（Cities of Artificial Excavation）中的语言类比和结构关系说，接着又转向另种类比，直接由建筑之内蕴向外关注了。但这样做并不代表有进步，只不过是不息的心灵游荡而已。我不相信什么意念算是进步的，丝毫不比我相信什么主义或过去为多。在我看来，时代精神是处于现在的一种道德上的心态，或许源自犹太教情操。犹太人不信有未来状态，只信有现在。我相信我们有种道德上的责任，要在建筑内蕴中陈于此时此地之际去对它善加处理。要应对的不是它过去如何，未来又会如何。我不相信未来更好，也不相信过去光荣，只信现实！

我的作品之极致是要意构出别的一些方法。那是我所以用电脑作业的原因，只因我们人类能做的只是绘出轴线和地面。电脑只有意构和画法。只因用电脑我们能制出20年前恐怕不能做到的事物，所以我就越来越依赖电脑了。譬如，形态模拟只不过是种向量运作。轴线不过是个没有方向、数量或强度的中性向量。向量就有方向、数量和强度。它的面对形式和空间就有异于轴线。电脑能用人类恐怕做不到的方式分析那些向量。所以向量是时空量度的另一种机制。

您说的也是，但评论您的作品时，问题所在却是您并未一开始就明白定义出试验的目的，结果就很难衡量您的作品了。所以您看清这种局面就说，不错，我喜欢这儿，我不喜欢那儿，而我们就回到了一种凭体验、主观，以文化为依据的衡量方式……

如果您不定义出作品制作是根据什么，衡量那种局面是没有意义的。难道您有可能根据这些为阿郎诺夫中心做次衡量吗？

在辛辛那提可能有个事后衡量，与我的另一件作品和一次一般理论性实作有关。埃森曼的计划能加以衡量，而且你也能看出它有异于蒙尼奥（Moneo）计划，无所谓好坏，只是不同。在埃森曼计划之内，那些差异加在一起就成为一套建筑的历史和理论。它给建筑出于内在加了一个朝着如何意构建筑方向的空间之维。不少评论有助于我把自己的轨迹定义出来又重加校正。但它们并未改变作品的那些参数。另有种评论不免误解。这种评论或许值得赞扬或批判，但却未深入我的论述之内，因而于我无益。我能清楚辨别出于我有益的几篇文章，这些确实能帮我找出我的轨迹。大多数的评论都在自己的轨迹之内定义出我的作品。

计划招致的评论总归是下个计划的文本或方案。但方案却从不像作品方案那样明白地陈述出来。那就是我所以从不明白陈述自己意图的原因。我有意在机制与自己的主观反应之间悬而不定，以致不能以批判借助作品全部轨迹，把错的是什么定义出来。

我宁愿说做那种衡量只有一条路，就是建筑物一建好就去体验它。

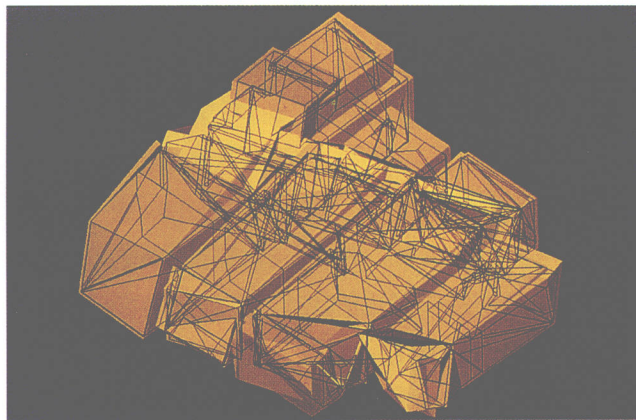
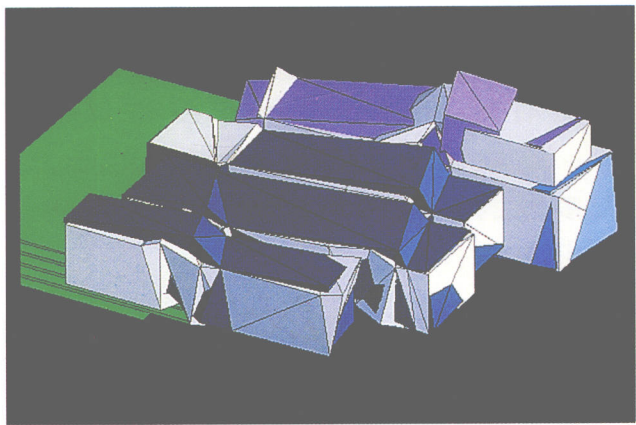
难道说相干的话仅止于此吗？您在前面说过，在事业的某个时间您变得在意于经验而不看语言。但我却怀疑，如果靠经验作为衡量，会不会使你作品中的“机器运用观”之“非出于人”的潜能失效。

我们生活于媒体世界中。心和眼睛一直与身体处于不接触状态。你用不着以身体经验媒体。在媒体世界中，你需要用到身体之事只有性生活而已。我自信，我一直在尝试做的事就是要恢复身体与空间的知觉上的经验。要超越你心目的控制，两者一定改变了哥伦布会议中心的倾斜格子设计，因为看得人眼花缭乱，大家恐怕不能站稳了。他们恐怕会不辨东西南北了。这只是因为人类本身是习惯于

看，长久以来在场性都是空间的品质，一直逾越建筑的类型学和架构作业。勒·柯布西耶的《捷径》（La Tourette）一书，对我来说就比朗香（Ronchamp）更具在场性，因为朗香一直把透视技术制作经升华作用而用在建筑里，在《捷径》一书里却仍未曾吸收过拓扑移动，有过那些组织上的逾越。某种事物不能吸收进范式、花色或类型的时间越久，建筑就越显得伟大。我相信，米开朗基罗的劳伦

艾默里大学艺术中心

亚特兰大·佐治亚州·美国 1991/1993
电脑产生的研究用模型



笛卡儿的几何安排了。这就是本杰明（Walter Benjamin）所说的“人是在心神不定之中看建筑”那句话的意思。那才是我们所以要站在圈子外的理由。你怎样将身体装配上经验又使机制得以正常运作呢？

难道您接着要说，您的本来目的最终是要向历史上的空间经验之营造挑战吗？

我总提出在场性的论题。在我

斯图书馆（Laurentian Library），或帕拉第奥（Palladio）的 II Redentore 或 San Giorgio 都仍未曾吸收过，但朗亨拿的敬礼（Longhena's Salute）则吸收得已经很久了。

置身于范式之外的能耐是我所说的对现场性或逾越性的一种量度。我相信阿朗诺夫中心是座很超前的建筑，不是剧场式的或布景式的。我相信，它比威克斯纳中心或哥伦布会议中心，从对抗到被吸收更要长久些。

但这样做岂不忽略了“在时代精神之内作业”的理念了吗？

就批判意义而言，我确实有意逾越时代精神。那正是我于存在中带来的用意。我有志于建筑不是因为它的出现，而是因为它有造成评论的可能。你一定会发掘出一些参数去衡量它。在阿朗诺夫中心里，计划的演进并非合乎我的想像。我未想到它要变得那样密致，我认为那样是有碍消化的。

我怀疑您能只根据建筑物合不合习见，合不合范式……的事实来进行“批判”。我相信，自认居于肯定又或许有好运气的地位，至少也同您那纯由反面对待受批判建筑所下的抵抗性定义一样要受批判：说是建筑物所以要受批判只是因为它教人看不懂，只是因为它彻底及对抗种种的习见……再说，您能随机地受到批判……吗？

这个问题不易回答。首先我就不认为自己的计划是反面或由抗拒着眼。岂只如此，我的计划更要在任何时候都揭开习见或范式所加的压抑。照这种说法，批判的精粹之处或康德所谓的“存在之有其可能之处”，便总会逾越那时的“存在可能之处”，那么它就非得以某种方式为逾越的。因为我在前面说过，所有批判都始于随机。帕拉第奥营造 II Redentore 时，像是对孤立十字形教堂的类型做了一次批判。那所建筑物遭到终成骗局的批判，可能出乎他的起始想像。就像吉普尼斯（Jeffrey Kipnis）说的，你决不该问作者批判的意图所在，因为他是最后才知道的人。你非得追究他的作品不可。我直到把事做完都不知道在做什么。我开始设计阿朗诺夫中心

时，必然曾有一种想消减今古界线的模糊意图。现在建筑物成功地表现出这种效果，却并不表示那是我曾在心中的一种意图。其实我心中并没有在建筑物中钻缝的想法，但在事后的现在，在我的作品中却对它很为关注了。消减之举是种嗜好。我在事后能说自己想做消减之事，所以建筑物就因为遭到消减而成功。但在我初次见到建筑物在湮灭之中时，我却大吃一惊！这难道是我想做的事吗？我存心做了这件事了吗？

我想，阿朗诺夫中心是座形成文字叙述的建筑物。用建筑术语来说，它不是那种靠口头说明的建筑物。口头说明以前是被人想做一种原始的条件；解构说曾显示，文字叙述也是够原始的。口头说明是你不曾思考要说什么而想到说，即要先说的一个条件。阿朗诺中心是座形成文字叙述的建筑物，因为事先就思考到各个参数，而且那些使各参数得以存在的手段接着也都有意以文字写出了。写作或一种形成文字叙述的建筑，照本杰明的说法，都意在把读者或观者由精神涣散状态中改变过来。把建筑当做语言来了解，显然不是种原始的了解。如果我们要由它的古典语言基础出发，我们就非得发展一套差不多算是第二语言的写作不可。未曾说到的可由两种途径加以宣扬：一种是经由口头说明，一种是经由文字写作。有待批判之处却是写作由大段的口头说明中源源而出。我的成品生来就是靠口头说明的。我宁愿辩说，挨到批判的建筑在它存在于世之前早已形成文字叙述了。

所以任一种作品批判都该在事先