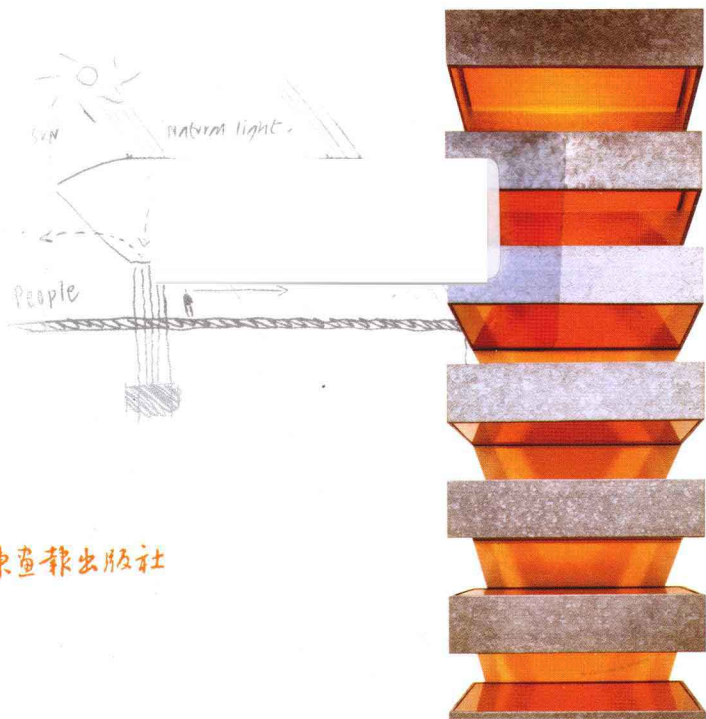


新视野文丛 ⑤

艺术 × 建筑

The Art-Architecture Complex

〔美〕哈尔·福斯特 (Hal Foster) 著 高卫华 译



山东画报出版社

艺术 × 建筑

The Art-Architecture Complex

〔美〕哈尔·福斯特 (Hal Foster) 著 高卫华 译

山东画报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术 × 建筑 / (美) 福斯特著; 高卫华译. — 济南:
山东画报出版社, 2013.7
ISBN 978-7-80713-989-8

I. ①艺… II. ①福…②高… III. ①建筑艺术
IV. ①TU-8

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第014766号

The Art—Architecture Complex © Hal Foster 2011
Published by Verso 2011
All rights reserved.

山东省版权局著作权登记章图字15-2012-004

责任编辑 董明庆

装帧设计 宋晓明

主管部门 山东出版传媒股份有限公司

出版发行 **山东画报出版社**

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476 (传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团

规 格 148毫米 × 210毫米

9.625印张 122幅图 160千字

版 次 2013年7月第1版

印 次 2013年7月第1次印刷

定 价 45.00元

目 录

前言 / 1

一 形象—建筑 / 9

第一部分 全球化风格 / 27

二 波普建筑 / 29

三 水晶宫殿 / 45

四 轻快的现代性 / 65

第二部分 建筑与艺术 / 83

五 新前卫姿态 / 85

六 后现代主义机器 / 101

七 极简主义博物馆 / 119

第三部分 极简主义之后的媒介 / 147

八 雕塑改造 / 149

九 裸露的电影 / 183

十 释放的绘画 / 199

十一 建筑与形象 / 232

注释 / 265

前言

在过去五十年中，许多艺术家将绘画、雕塑及影视艺术融入其周围的建筑空间中去，同时艺术家们开始介入视觉艺术。这种交汇，有时是合作性的，有时又是竞争性的，如今在我们的文化经济中成为打造形象与塑造空间的主要形式。这种结合的重要性可归结为艺术博物馆的日益彰显，但这仅是部分原因，它涉及到众多机构的形象识别，如企业与政府机构利用艺术中心、节日庆典等形式为其招徕生意及树立城市品牌，这促成了艺术与建筑的结合。艺术与建筑的结合往往也会使得新材料、科学技术及媒介传播这些问题成为关注的焦点，这也使得这种结合成为亟待探索的问题。

作者在开始部分对建筑中的形象与外观的作用从波普艺术时期一直到现在做了一番综述，并以与一位雕塑家的谈话作为结束。这位雕塑家长期以来对于建筑有着超前而又与众不同的见解，他将材料与结构、身体与位置有机结合起来。作为本书的主旨，这种划分目前已成为艺术与建筑这两种实践形式之间的争夺点。本书共有三个部分，每一部分又分几个章节，用于探讨艺术与建筑结合的主要

方面。第一部分探讨了三个“全球化风格”——理查德·罗杰斯、诺曼·福斯特与伦佐·皮亚诺三位大师的设计杰作——这也许奠定了现代社会后工业时代的格局，如同“国际主义风格”的瓦尔特·格罗皮乌斯、勒·柯布西耶及密斯·凡·德·罗几位大师所奠定的工业时代格局一样——有效地表达了实用主义、理想主义与意识形态。如果在今天以现代眼光来审视，罗杰斯、福斯特与皮亚诺无愧为顶级设计大师。^{〔1〕}

第二部分转向了建筑师，这是因为艺术是他们的主要出发点：扎哈·哈迪德、Diller Scofidio + Renfro 事务所，以及一群被称为极简主义者设计师，包括雅克·赫尔佐格与皮埃尔·德·梅隆。不久前先锋派建筑的先决条件是与理论相结合，最近它开始与艺术相结合。这种结合往往很显著，至少表现在策略上：哈迪德开始了她的新的职业生涯，重新转向俄国的至上主义与构成主义，Diller Scofidio + Renfro 在建筑与概念、性能、女权主义及挪用艺术的融合方面开始新的实践。随着设计师日益受到极简抽象主义的影响，艺术与建筑的相互作用无疑是最主要的；正如极简抽象主义将艺术目标融入建筑条件中，这些建筑师们也获得了对于表面与形状的极简抽象主义的敏感性。正如预期的那样，最近博物馆设计的发展在这一方面脱颖而出。

所有这些交汇改变的不仅是艺术与建筑的关系，而且还改变了绘画、雕塑与影视等媒介的特性。第三部分探讨这些转换。“雕塑就是当你倒退着看一幅画时不小心给撞上了。”巴内特·纽曼在 20 世纪 50 年代曾经打趣地这样说，这在绘画的鼎盛时期被视为所有现代派艺术的典范。如果雕塑遭到摒弃，建筑更是首当其冲，然而十年以后这将是无法避免的事情。建筑为艺术重新定位中的主要作用是第三部

分的中心话题，在此审视了理查德·塞拉的雕塑、安东尼·麦考尔的电影以及丹·弗莱维等人（包括唐纳德·贾德，罗伯特·艾尔文及詹姆斯·特瑞尔）的装饰装置。像雕塑一样，其他媒介也融入到建筑空间中来。但据作者统计，其产生的结果并不总是积极的。^[2]

本书中反复出现的主题之一就是现代主义，尽管作者对这个概念持怀疑态度。社会学家乌尔里希·贝克认为，在我们的时代，现代主义已经开始对其自身的基础构造进行自我重塑。本文所讨论的一些作品确实涉及到老工业区的改造、转变以适应后工业时代经济的文化娱乐、服务业与体育运动^[3]。近些年来，艺术在这个大转变中不再是被动的对象；有时它的扩张规模促进了废弃的仓库及工厂向画廊与博物馆的转换，并且在这个过程中一些萧条的工薪阶层居住区变为时尚艺术的旅游目的地而得以重生。当然，从一点上，文化从经济中独立出来的这种主张已经达到目的；当代资本主义的一个特征就是这两者的混合，它不仅成为博物馆兴盛的基础，而且也是这类机构重新改造的基础，其目的是为“体验经济”^[4]服务。当代艺术和建筑与重视体验强度的更广的文化是怎样的关系？靠它们自己的强度能与范围更广的文化相抗衡吗？是将其升华？抑或是将其掩盖？这样的问题在下文中也会出现。

新材料与技术当代设计中从审美到功能上都发挥着作用。比如国际主义风格，罗杰斯、福斯特、皮亚诺等人的全球化风格往往带有“英雄工程”特色，技术凭借其自身力量又一次被看作是一种优点、一种力量，仿佛它就是一个偶像，可以抵御现代主义中令人厌恶的一面。（这种新普罗米修斯主义因9月11日的袭击事件而受到鼓舞，而非被击退：带有标志性形状的高楼被认为可以促进道德水平的提高，更不用说经济利益与政治支持。谁能忘记生殖崇拜般

的呼吁“把它们建得比以前更高些”呢？）当代材料与技术倾向于明快，这种明快性，也是本书的另一个主题，它已经影响了艺术和建筑。特别是它使得对材料的完整性与结构的透明度的旧有的价值重新进行评价，作者对其兴衰变迁也进行了讨论。作为当今现代性的一个基本的意识形态元素，明快性所支持的抽象性超越了现代主义中任何的可见形体——有人说过它与控制论空间及金融系统的抽象性相一致。然而这种明快性带来了其自身的难题，如何去表现现代性？如果机器时代有其独特的象征，那么我们的象征又是什么呢？

即使罗杰斯、福斯特及皮亚诺拒绝后现代主义建筑的装饰象征主义（现在已不足以信了），他们也提供了无声的隐喻，有时会引起市民的共鸣（特别是罗杰斯尤为如此）。同时，他们以公开暗示的方式重新表达了一些建筑风格（可以想象一下福斯特设计的机场航站楼与皮亚诺设计的艺术博物馆）。按安东尼·维德勒所言，现代时期产生了三种建筑风格^[5]。第一种，产生于启蒙运动，提出了新古典主义建筑的自然基础，这种风格带有“原始茅屋”的神秘模型，材料取自树干，由古典圆柱组成。第二种，由勒·柯布西耶等人提出，支持国际主义风格，从机器的角度重新发展了自然与古典主义世界的参考标准。第三种类型，对于后现代建筑很重要，由奥尔·罗西、莱昂·克里尔等人定义，它脱离了工业模式，转向了传统城市的建筑。透过这些全球化风格我们还可以窥见第四种类型。和其他类型一样，它保留了与自然（现在彻底同化为“绿色设计”）及古典主义（皮亚诺使之大大完善起来）的联系：技术重新处于中心位置（特别是福斯特的设计），依旧把城市考虑在内（罗杰斯尤甚）。然而全球化风格最重要的特征就它的“平庸的世界主义”：即使是标志性建筑物也要同时反映当地条件与全球化需求。（我们熟悉的例子就是

由赫尔佐与德默隆设计的“鸟巢”，它作为2008年北京奥运会的默认标志。)

可表象性是本书的另一个主题(尤其在第二部分中)，建筑与艺术的联系在此变得清晰起来。一个积极的发展就是有些作品在景观条件下能够开拓出新的空间，这是因为经验不是照本宣科或者甚至是推测出来的。另一个发展就是有些作品可以对其结构进行设置，以抵制任何形式的易耗，例如形象事件。但是可表象性有一个棘手的问题，特别是涉及到艺术博物馆的最新设计。这些建筑如具有表述性或雕塑性，艺术家们对此也许会有聚会迟到的感觉，或感觉像是事后的合作者。其他人对我们的视觉兴趣提出的要求如此强烈，以至于他们可以在这一领域中进行竞赛，这一领域也是艺术家们所喜欢的——视觉。建筑师们当然有权在这些竞技场上进行经营，但有时这么做他们可能会忽视了其他的问题(程序、功能、结构、空间……)，他们比艺术家们更有效地解决这些问题。这些困惑也会在下文中进行讨论。

为避免操之过急，我再提一个更为关注的问题(特别在第三部分)：艺术媒介问题。对这个问题的辩论长期停滞在现代主义理想的“特殊性”与后现代主义策略的“杂糅性”的对立上，然而这些立场对二者来说是相互对照的，这是因为双方都假定媒介具有固定的性质，艺术家们要么对它们进行揭露，要么以某种方式对它们进行干扰。我的理解与这类看法不同。在第一个例子中，媒介就是带有技术基质的社会公约，即合同；它们在艺术品范围内以不同的过程被定义又被重新定义，两者都与其他媒介类似又与它们相区分——这个过程发生在文化领域，由经济和政治力量所推动，也经历了不断的重新定义^[6]。因此像塞拉的雕塑作品，就是一种独特的

语言，虽然表达了与它们的不同之处（如，它拒绝意象主义），仍掺有绘画与建筑的因素（比如场所的框架）。同样，像麦考的影视作品，也在寻求独立自主，但在这种探索中蕴含了绘画、摄影、雕塑以及建筑。媒介问题不是一个学术问题，这是因为，这场重要的斗争是在涉及体现与定位的实践及旨在消除所有这些意识的景观文化之间进行的。我认为，战后艺术的辩证关系不但产生了从图案错觉到实际空间的转变，而且由于错觉的扩大也产生了空间重塑，这为建筑带来了广泛的意义。

尽管许多艺术家和建筑师在现象学经验方面享有特权，但他们往往提供了相反的一面：把“经验”以“气氛”或是“影响”的形式归还给我们——就是说，他们混淆了现实与虚拟的环境，或者是我们自己的感觉，却仍然质问我们。^[7]在通俗化的幌子下，一些作品甚至倾向于征服我们，这是因为它越是选择特殊效果，它对于作为积极观众的我们的吸引力就越少。以这种方式，“看见自己所见”的现象学自反性接近了它的反面：一个似乎为我们所感知的空间（一个装置，一座建筑）。这是拜物教老问题的新版本，这是因为它抓住了我们的思想与感受，将它们处理为图像与效果，呈现在我们面前，为的是获得我们的带有惊奇神态的欣赏。本书支持坚持经验的感官特殊性这样的做法，不赞成由景观所支持的令人目瞪口呆的主观性与吸引眼球的社会性。

我使用了“交汇”和“联系”这样的字眼来形容近些年来艺术与建筑的关系，但为什么在题目中选择了不太好听的“结合”呢？这个词有三种意思，第一种是简单地指定艺术与建筑并列及（或）合并的一种组合，有时是艺术融入（曾经这么认为）建筑空间中，有时是建筑融入（曾经这么认为）艺术空间中。这样的组合在西方

及其他地区也许是传统规则，在艺术相对独立的现代主义时期是一个例外。我使用“结合”也想表明融入经济的文化资本主义，作为吸引点及／或展示场所是如何促进了这类艺术－建筑合并的再利用的。尽管“艺术－建筑结合”几乎与“军事－工业结合”（或其现在的化身，“军事－娱乐结合”）这类不吉利的词眼完全不同，但也足以引起我们的警惕。最后，作者使用障碍或症状的诊断来比喻“结合”——它很难被诊断出来，更遑论去克服它了，这正是因为它在今天是以非常内在、非常自然，非常有文化意味的形式出现。然而，正如任何神经质患者内心里明白一样，一个结合所破坏的活动远远多于它促成的活动。

正如它的前身《设计之罪》，本书既是文化批评，又是艺术与建筑批评。它在新闻评论与内部理论化之间寻求一条道路；它反映的既不是最新趋势，也不是后批判主义姿态。我理解很多人对否定性的批判感到疲惫，对其权威的傲慢，以及全然不在乎的完全过时态度感到疲惫，但它依然扳倒了肤浅轻率的观点与犬儒理性主义的被动性，更遑论提供的其他选项。（用什么来代替批判——美学？影响？颂扬？还是其他的治疗波普的药丸？）一个人有时会成为一名批评家或是历史学家，出于同样的原因他也往往会成为艺术家或建筑师——对现状不满，渴望改变。但如果没有批判，也就不会有什么改变。

形象—建筑

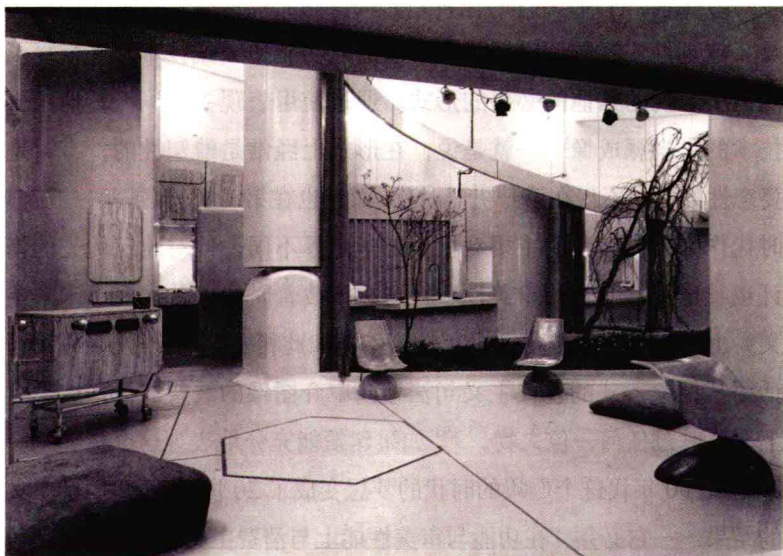
我们一般把波普（pop）与音乐、时尚、艺术及其他事物联系在一起，唯独遗漏了建筑，但是波普自始至终都与建筑紧密联系在一起。波普这一概念——即与大众文化直接接触，由二战后消费资本主义所改造——由伦敦的独立团体（IG）于20世纪50年代首次提出。这是一个由年轻的艺术家和艺术评论家组成的混杂集体，其中包括理查德·汉密尔顿和劳伦斯·阿罗维，这些人受年轻建筑师及建筑史学家如艾莉森、彼得·史密森及雷纳·班汉姆的指导。十年后经过美国艺术家的阐述，波普这一概念又一次被引入到建筑中来，这主要是罗伯特·文丘里与丹尼斯·斯科特·布朗的功劳，在20世纪80年代它为文丘里、迈克尔·格雷夫斯、查尔斯·莫尔、罗伯特·斯特恩等艺术家提供了理论支持，他们塑造的形象有些方面来自商业化或历史性，或是两者兼而有之。更普遍的是，波普的主要前提是文化空间的渐进重构，这是由消费资本主义所要求，其中结构、表象与符号以一种新的方式结合起来。^[1]这种混合空间仍然影响着我们，从这一点来说，波普也在坚持当代建筑的理念。

20 世纪 50 年代初，英国经济仍然保留着紧缩状态，这使得消费主义世界开始吸引刚刚出现的波普艺术家，十年之后，这种景观在美国已经是艺术家的第二天性。然而，这两个团体所共有的是他们都感觉到消费主义改变的不仅是事物的外观，还改变了外表的性质，所有的波普艺术形成了其最主要的主题——提高展示世界的视觉性，承担个性与产品（人就是产品，反之亦然）的相似性。^[2] 物体符号与连续性的消费主义表面性影响了建筑和都市化，同时也影响了绘画和雕塑。因此在《第一机器时代》（1960 年）的“理论与设计”一文中班汉姆把波普建筑设想成对现代设计的激进更新，它在一个“第二机器时代”的变化的条件下，“可表象性”成为主要标准。^[3] 十二年后，在《向拉斯维加斯学习》（1972 年）中，文丘里和斯科特·布朗主张波普建筑将可表象性回归到它所产生的建筑环境。然而，对于文丘里，这种可表象性与技术相比更具有商业性，它的提出不是更新现代设计而是要取代它；然后按照后现代主义，波普开始得以重塑。^[4] 在某些方面，第一阶段的波普可以由两个时代构成——一方面是班汉姆所呼吁的对现代建筑的重组，另一方面是文丘里提出的后现代主义建筑的建立；这一阶段一直延续到现在。本书所描述的正是这个阶段。

1956 年 11 月，在伦敦著名的“这就是明天”展览中波普这一概念首次引起公众的注意，艾莉森和彼得·史密森发表了一篇短文，其中有这么一首小诗：“（瓦尔特）格罗皮乌斯写了一本有关粮仓的书，勒·柯布西耶一个人坐在飞机上，夏洛特·贝里安每天早上都会把一个新的物件带到办公室来，但是今天我们只收集广告。”^[5] 现代设计师比如格罗皮乌斯、科尔布及贝里安大都很熟悉大众媒体，在这里，问题是辩论性的，而不是历史性的：他们，现代设计的老

主角受到功能性事物的影响，同时我们，波普文化的新的执牛耳者，关注“抛弃的物品与封装体叠层”以获得灵感。这样做部分是出于喜悦，部分是出于绝望：“今天我们正逐渐退出我们的传统角色（形式的给予者），而用新出现的流行艺术——广告来代替，”史密森夫妇继续说道，“如果我们自己要适应其有力而令人兴奋的脉搏的话，我们必须以某种形式为这种干涉采取措施。”^[6]这种焦虑式的兴奋带动了整个独立团体，其中建筑思想一马当先。“我们已经进入了第二机器时代，”四年之后班汉姆在“理论与设计”中这样写道，“回望第一时代，已经可以把它当作过去的时期了。”^[7]这个里程碑式的研究，已被当作是独立团体鼎盛时期的大作，班汉姆也坚持与现代大师保持历史距离（包括建筑史学家如尼古劳斯·佩夫斯纳、他的陶德学院的导师，西格弗莱德·吉迪恩，现代建筑的经典之作《空间、时间与建筑》[1941年]的作者）。班汉姆质疑这些人物的功能主义及/或理性主义的假设（形式必须追随功能和/或技术）并恢复了他们所忽视的其他的必要的形式。通过使用表现主义词汇，他主张技术的未来派成像——就是说，在形式上经常是雕塑性的，有时是姿态性的——不仅在第一机器时代，而且也在第二机器（或第一波普）时代作为先进设计的主要动机。与学术界不同，他对建筑优先的修订也重申了“消费的审美性”，这在该波普时代中首次在《未来主义》上提出，“标准搭上永久性”不再如此相关。^[8]班汉姆将设计话语从抽象形式的现代主义句法移向中介图像的波普成语，这一点上，他胜过任何一位人物。^[9]如果建筑能充分地表现这个世界——20世纪50年代这个严峻的时代的梦想变成了20世纪60年消费主义的结果——它必须“在功能与审美性能上与消费主义设计相匹配”：它不得不转向波普。^[10]

这在实践中会意味着什么呢？起初班汉姆支持以史密森夫妇和詹姆斯·斯特林为代表的野兽派建筑，他们将给定的材料与暴露的结构推向“残忍”的极致。“野兽派试图面对大规模生产的社会，”史密森夫妇1957年写道，“从正在工作中的混乱而有力的力量中拖出一首粗糙的诗歌。”^[11]这种坚持“发现”对波普来说，是可以肯定的，但是野兽派的“诗歌”太“粗糙”以致不能作为光芒四射的波普时代的标志风格。事实上，史密森夫妇多数波普作品，如“未来房屋”（1955—1956），在整体上与他们的作品是非常相异的。受《每日邮报》委托，提倡建立郊外居住中心，这种模式的房屋布满了赞助商所设计的小器具（如淋浴吹风机太阳灯），其弯曲塑性受那个时代科幻电影中影像的启发，尽可能多地把新技术转变成建筑形式。



艾莉森与彼得·史密森作品：未来房屋。1955—1956年。