

城市·建筑文化系列

The Ethical Function 建筑的伦理功能 of Architecture

[美] 卡斯腾·哈里斯 著



The Ethical Function
of Architecture

华夏出版社

建筑的伦理功能

[美]卡斯腾·哈里斯 著

申 嘉 陈朝晖 译

图书在版编目(CIP)数据

建筑的伦理功能/(美)卡斯腾·哈里斯著;申嘉,陈朝晖译。

- 北京:华夏出版社,2001.4

(城市·建筑文化丛书)

ISBN 7-5080-2436-2

I. 建… II. ①卡… ②申… ③陈… III. ①建筑学:伦理学

IV. TU-021

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 21142 号

First MIT Press paperback edition, 1998

© 1997 Massachusetts Institute of Technology

版权所有,翻印必究。

建筑的伦理功能

[美] 卡斯腾·哈里斯 著

申 嘉 陈朝晖 译

出 版: 华夏出版社

(北京市东直门外香河园北里 4 号,邮编:100028,电话:64663331 转)

印 刷: 北京房山先锋印刷厂

经 销: 新华书店

开 本: 730×988 毫米 16 开

印 张: 25

字 数: 452 千字

版 次: 2001 年 4 月第 1 版 2001 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 53.00 元

本版图书凡印刷装订错误可及时向我社发行部调换

前 言

本书出自二十多年前我与肯特·布鲁默 (Kent Bloomer) 的一些谈话,我们谈到了建筑,谈到了耶鲁大学的建筑学本科主修科目以及建筑学教育。在谈话中,他邀我向他正在客串编辑的一期《建筑教育》杂志投稿。于是我写了一篇简要的、提纲挈领式的短文,标题已然是“建筑的伦理功能”(《建筑教育》杂志,合订本 29,1975 年第 1 期第 14 页)。十年后我扩充了该文的内容,但它仍然简短,我冠之以同一标题(发表在 *Prescriptions* 上,编辑为 Don Ihde 和 Hugh J. Silverman [奥尔巴尼: SUNY 出版社,1985 年],第 129 ~ 140 页)。现在我是第三次选用这个标题,因为本书表明,该标题所提出的问题对我而言一直是个挑战,其中“伦理的 (ethical)”一词据我理解与希腊语 *éthos* (精神特质) 更相关,而不是我们通常所指的“ethics (伦理、道德)”,如我们谈到“商业道德”或“医德”时的那种意思:本书中所称的 *architectural ethics* 完全不是“建筑道德”的意思。

由于这些早期的讨论,我开了一门建筑哲学方面的课。虽然这门课最初是针对本科生的,但它也填补了耶鲁建筑学院所设课程中的一个空白:该学院的许多学生(可能是大多数)都被吸引来听这门课,这对我很有好处。

正如我的《现代艺术的意义》(《现代艺术的意义:一种哲学解释》,[埃文思顿,伊利诺斯州:西北大学出版社,1968 年])所显示的,长期以来我一直对现代艺术感兴趣,尤其是绘画。现代艺术所具有的某种窘迫使得我对它的某些主要预想进行了仔细研究:我的那本书提倡一种新现实主义,在该节中我已经想要质疑那种美学态度,正是它长期以来支配了艺术的进展。建筑引起我的关注,正因为虽然它是建立在那种美学态度上的本质不纯粹的、折衷的艺术(折衷是由于它需要在一个由其他事所

支配的世界里取得自己的位置),但它仍对那种态度提出异议,要求另一种不同的态度——并且最终不仅是对建筑的、而且是对所有艺术的态度。我的那本有关巴伐利亚洛可可式教堂的书(《巴伐利亚的洛可可式教堂:在宗教信仰与唯美主义之间》,[纽黑文:耶鲁大学出版社,1983年])让我第一次有机会怀着对建筑作品的密切关注去更加清晰地形成我的某些思想。然而,真正让我产生出自己的思想的,是那门课,它让我能与无数学生的交谈中检验这些思想,后来在这个国家和在欧洲的公开讲演中对这些思想进行了检验。许多讲演内容随后就发表了。过了一段时间后,我想应该把它们归集起来,出版成一本书(到现在大约有二十年了)。但其中有太多的重复、太多的缺陷,这些演讲中的大部分内容已经融入了本书,但它们是经过重新考虑和思索的,并且在我毫不犹豫地采用这些早期成果的同时,它们也变成了新作品的一部分。

有些读者可能会希望我更多地尝试克服视角的局限,那种视角明显受制于我自己考虑建筑的思路——从遭战争重创的德国到美国,从童年对建筑的喜爱到哲学,然后回到建筑。仅从插图即可明显看出某种片面性。假如我是拉美人或是华人,无疑就会有很大不同。但是对我而言,造成这种片面显然更像是一种妄为而非一种不能令人信服的必然:本书欢迎读者按自己的不同思路来重新安排或替换我所选的插图。这样的改变往往能更接近本质。

此外,本书的写作也与我的哲学思路密切相关,它一直围绕着康德、黑格尔、叔本华、尼采,尤其是海德格尔等哲学家。我并不认为这些人一定是无可替代的,但他们的工作为我提供了我认为有用的模式或视角——假如本书对于某些读者来说也能成为这样一种模式或视角的话,我会感到很高兴。

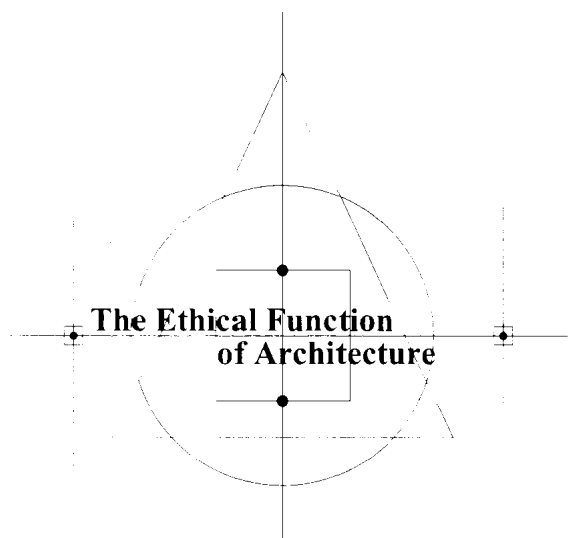
我发现,要记住所有那些多年来帮助过我的人是困难的,更不用说向他们一一表示感谢。首先值得一提的是肯特·布鲁默,正是他的邀请才使我第一次用许多时间去思考关于建筑的问题。此外还要感谢耶鲁建筑学院的院长西泽·派利(Cesar Pelli)、托马斯·毕比(Thomas Beebe)和弗雷德·科特(Fred Koetter)的支持和理解;感谢耶鲁大学任命我为梅隆(Mellon)的教授,这鼓励我去逾越常常过于明确的学术界限,感谢许多同事和建筑师,是他们帮助我在思想上得以提高,特别是迈克尔·本尼迪克特(Michael Benedikt)、威廉·巴特勒(William Butler)、居恩特·迪特马(Günther Dittmar)、芭芭拉·恩德利斯(Barbara Endres)、斯图尔特·格雷

(Steuart Grey)、史蒂文·霍尔(Steven Hall)、戴维·考伯(David Kolb)、戴维·莱瑟巴多(David Leatherbarrow)、伯特·奥利弗(Bert Olivier)、阿尔贝托·佩勒兹·戈麦斯(Alberto Pérez-Gómez)、尤哈尼·帕拉斯马(Juhani Pallasmaa)、乔尔乔·拉纳利(Giorgio Ranalli)、约瑟夫·利克沃特(Joseph Rykwert)、达利伯·维塞利(Dalibor Vesely)以及海因里希·维尔特(Heinrich Wirth);同样要感谢前面提到过的那些建筑学院的学生们,他们多年来和我一起细心工作,其中包括肯·艾伯特(Ken Abbott)(特别感谢他提供了照片,这些照片成功地捕捉住了我竭力想用语言表达的东西)、卡雷·伯恩斯坦(Garey Bernstein)、张艾非(音译)、恩里克·拉朗尼阿加(Enrique Larrañaga)、斯图尔特·拉瑟斯(Stuart Lathers)、杰夫·蒙特洛伊(Jeff Montroy)、兰迪·奥特(Rande Ott)。

卡斯腾·哈里斯

城市·建筑文化系列

主编：张 杰



目 录

	前言	
	第 1 章 绪论:后现代的前奏	1
第 1 编	装饰化棚屋	
	第 2 章 美学态度	14
	第 3 章 装饰的问题	26
	第 4 章 装饰的承诺	48
	第 5 章 装饰化棚屋	68
第 2 编	表现和再现	
	第 6 章 语言问题	82
	第 7 章 象征和符号	96
	第 8 章 表现和再现	115
第 3 编	空间·时间·住宅	
	第 9 章 房子起源的传说	134
	第 10 章 建筑和安居	149
	第 11 章 空间和位置	163
	第 12 章 空间的声音	173

第 13 章	从两所看不见的房子所学到的	194
第 14 章	房屋·住宅·时间	206
第 15 章	对时间的恐惧和对几何的热爱	221
第 16 章	霉斑和废墟	233
第 17 章	死亡、爱和房屋	246

第 4 编 建筑和社会

第 18 章	建筑和房屋	262
第 19 章	建筑的公共性	276
第 20 章	坟墓和纪念碑	285
第 21 章	生活的再现	306
第 22 章	乌托邦之梦	321
第 23 章	迷宫的教训	335
第 24 章	结论:现代的状况和建筑的未来	347

注释 364

译后记 391

—

一段时间以来建筑学已不能确定自身的发展方向。同戈麦斯 (Alberto Pérez-Gómez) 一样,我们可以把这种不确定性同“由伽利略自然科学和牛顿自然哲学开创的变革的世界观”联系起来,这种世界观导致了建筑的合理化和功能化,使其不得不背弃曾经为所有真正有意义的建筑提供基本参考构架的“现实的富有诗意的内容”。¹我们也可以面向佩罗 (Charles Perrault) 对绝对的美和任意的美所做的区分,后者同审美有关,它依赖于装饰和变化的时尚以及“建筑师的专有领域”。这种区分使我们把建筑师理解为“给不变的建筑实体披上各式装饰外衣的艺术家”,同时引起了“对交替视觉集聚的热衷”,使启蒙运动之后的建筑既更为有趣又更为随意。²19 世纪折衷主义的历史循环论是一种结果;另一种则是其更为玩世不恭和具讽刺性的后现代的相似物。(见图 1)

诚然,只是在几十年前,现代主义的正统观念才声明能够结束 19 世纪风格上的混乱并且再次提供给建筑师一种明确的方向感。到 60 年代时这种确信让位于不确定性。出于对变化局势的反应,吉迪翁 (Sigfried Giedion) 在 1967 年版的《空间、时间和建筑》中作了评述,对于现代主义建筑的特质,这本书比其他任何著作都发出了更多的声音:“像在绘画领域一样,当代建筑中存在着某种程度的混乱,存在着一种停顿,甚至一种枯竭。所有人都意识到了这一点。”³吉迪翁一直确信这种不确定性会很快消失。“我们仍然处在新传统的生成时期,处在它的开端,”他坚持道。吉迪翁没有动摇作为现代主

图 1

迈克尔·格雷夫斯，波特兰大厦，波特兰，俄勒冈州（1980）。从第五大道看到的风景。照片出处：帕斯卡·泰勒。向迈克尔·格雷夫斯致谢



义者的信念，他重申当代建筑面对的主要任务是“对于我们时代而言是可取的生活方式的诠释”。⁴ 经过三十年的后现代、后结构主义和解构主义的实践，吉迪翁指出的混乱没有表现出服从新的一致迹象。但这是否有点令人遗憾？我们已被告诫要警惕现代主义者的怀旧，可是我发现自己不愿放弃吉迪翁关于建筑任务的说法，虽然，它引出了两个问题：

1. 说建筑的任务是诠释，是什么意思？当我们想到有关诠释的作品时，首先想到的是文本，那么建筑作品是否类似于文本呢？⁵ 建筑师能利用何种诠释工具呢？难道我们没有倾向于认为，建造作品是经过美学包装的实用房

屋吗?我不得不回答这个问题。

2. 对于我们的时代而言,什么生活方式是可取的?我们有着阶级和种族、性和宗教差异的世界和社会是否过于混杂、充斥着过多的混乱和矛盾,致使我们不能自信地回答这个问题?是否后现代主义的怀疑使得要求建筑满足吉迪翁所称的主要任务已成为不可能?有对所有人而言都可取的生活方式吗?

尽管有这些问题,但我发现要放弃吉迪翁的现代主义者的理想是困难的,难道建筑不会继续帮助我们在这样一个越来越令人迷惑的世界中找到位置和方向吗?在这种意义上我将谈到建筑的伦理功能,“伦理的”(Ethical)衍生自“精神气质”(ethos)。就某个人的精神气质而言,我们意指他(她)的性格、性情或者气质。类似地,我们谈及某种社会的精神气质时,指的是统辖其自身活动的精神。⁶对建筑的伦理功能,我指的是它帮助形成某种共同精神气质的任务。

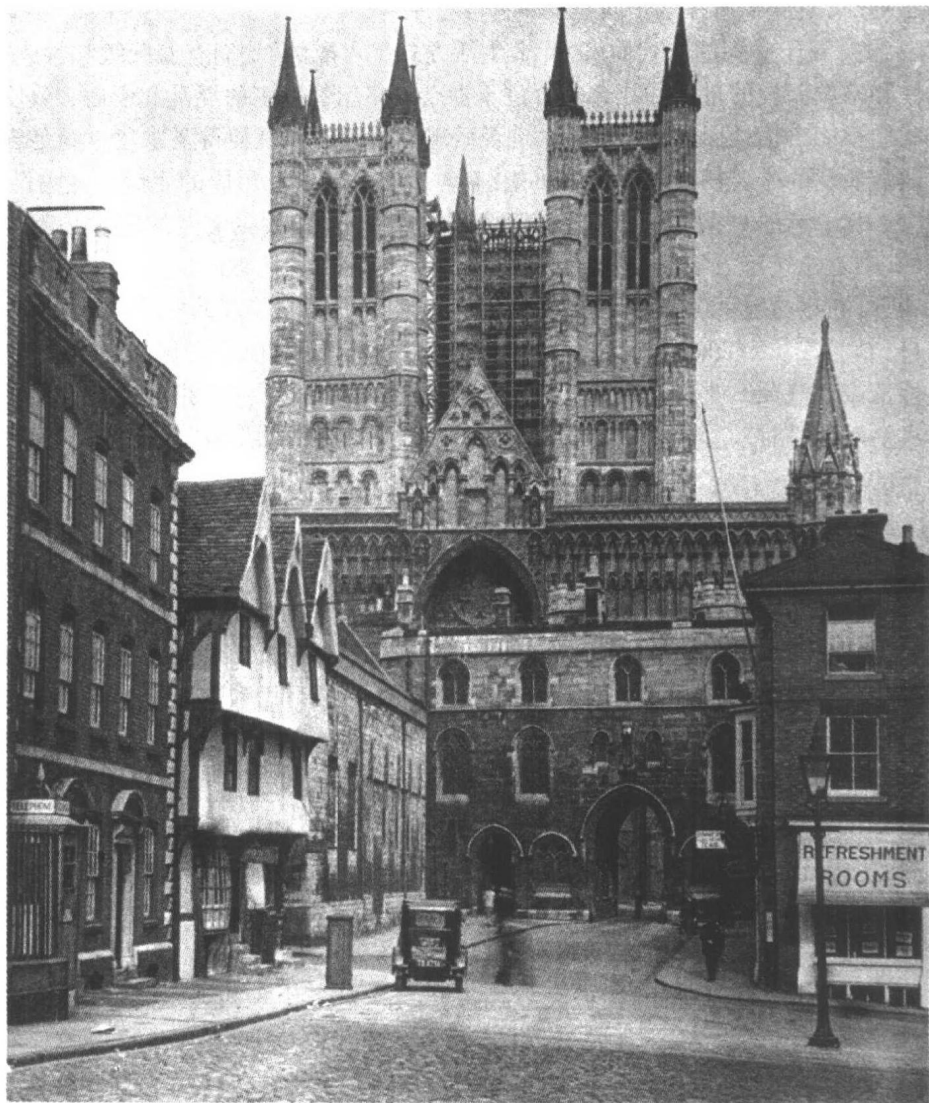
二

通常对建筑任务的理解有很多不同的方式。例如,细想一下佩夫斯纳(Nikolas Pevsner)对建筑具有的认识,他以那常被引用和表面上不言而喻的评论作为《欧洲建筑概观》的开篇:“自行车棚是房屋,而林肯大教堂是建筑。”⁷(图2)诚然,像自行车棚一样,林肯大教堂也是房屋。建筑师进行建造但是做了更多的事。“更多”如何理解呢?对这个问题佩夫斯纳的回答正如所料:“区分建筑艺术和单纯房屋是看这些建筑是否是以达到一种美学要求的意图来进行设计的。”⁸在对这种美学要求的性质没有讲更多之前,它当然仍是相当空洞的。我将在第2章中讲述。

佩夫斯纳对建筑的认识具有代表性,相对于伦理的态度(Ethical approach),我将称之为美学态度。依照这种态度,建筑相对于单纯房屋的特征是它有着美学方面的要求,这无论如何要理解。这样建筑作品实质上是带有美学附加成分的实用房屋。创造这样一件作品的显而易见的方式是对一些实用结构进行装饰:建筑作品=房屋+装饰。并不是我们必须把附加的美学成分如同通常理解的那样看作是附加的装饰。想像某个人正在建造他的自行车棚,他很想以所有可能的方式对重要部分进行评述:他也会为实用的棚屋附加美学成分;⁹于是有人致力于赋予其自行车棚一种废墟的形象;或者有的人会让我们把他的车棚当作一种破坏性的行为来欣赏;或者作为一种充斥着标记的莫名其妙的东西,只有创作者知道那些标记的奥妙;或者作为一种建筑所意味的东西的讽刺性的注解。任何一种情况下结果都将不再仅仅是一座自行车棚、一个单纯的房屋,而是要宣告一件建筑作品的尊严。这里

图 2

林肯大教堂。
出处：福头·
马尔堡/艺术
馆,纽约



滥用一个词语,我也想称呼这些房屋为“装饰化棚屋”——一个当然属于《学习拉斯维加斯》作者的词。¹⁰

三

由“装饰化棚屋”这个词表明的对建筑作品的认识来自于美学态度。因为人们对那种态度已表现出普遍的接受,所以它引起建筑界的普遍关注也就

不足为奇了。它当然适用于许多开始称作后现代建筑的建筑。但看起来同样地它能很好地描述所有历史上的建筑。后现代建筑同这些历史上的建筑有所区别,特别是它们对待装饰的更加随意的态度。如同吉迪翁颇具倾向性的评论,现代建筑已经让位于“一种花花公子式的建筑……对待建筑像花花公子对待生活那样,从一次轰动跳转到另一次轰动,很快对一切感到厌烦。”¹¹ 他的阐述表明支配后现代建筑的不仅是这种美学态度,而且是这种态度的特殊形式,这种形式由避免乏味的渴望,即寻求趣味的渴望所支配。

如果吉迪翁希望这种向“花花公子建筑”的转变会显出只是一种暂时的风尚,那么他的希望落空了。今天,当我们临近世纪和千年的结束时,吉迪翁哀叹的“不切实际的放荡”并没有减退的迹象。我们只要在我们的城市里走一走或者翻阅一本建筑杂志,就会感到建筑仍未找到自身的出路。有人会提出意见说,没有理由为此感到沮丧。问题恰恰在于继续寻找正确道路的本身:难道现代主义尚未表明这个目标的破产吗?一个远为开放和因此更少强制性一致的轮廓不是已经形成了吗?几十年前美国建筑学院(American Institute of Architects)出版的题为《后现代主义:定义和争论》中以“一大群实践者关注着一个有争议的现象”这样的描述表明这种思想是有希望的。¹² 这篇论述的标题承诺得过多:詹克斯(Charles Jencks)的诱人标签巧妙地绕开了定义,这种定义将更加导致对现代主义的不明确的拒绝,并且没有争论。对后现代主义批评性的声音占了多数,这种情况在欢迎后现代为建筑师带来自由以及赞扬后现代重视建筑传统的人那里有所减轻。这些实践者中很少有人仍认为后现代主义是个紧要的问题。扬(Helmut Jahn)起初认为是“前五十年中最重要的美学事件之一的”,今天则成了“孤立作用的松散表现,主要同历史风格、文脉主义、象征主义以及装饰有关”,“所有远离现代主义主流的努力的保护伞”,¹³ 像这样的建筑师不止一个。今天尽管后现代主义已成为建筑地方特色的一个组成部分,但它开始显得有点过时了。

扬声称,尽管后现代主义很快偏离了它开始时的伟大,但还是作为重大美学事件而出现,这再次引出了这个问题:建筑学将热衷于制造这种重大的美学事件吗?后现代主义误入歧途是否恰恰是因为与其开始时相比,它过分热衷于制造这种事件呢?但在我试图弄清楚这些问题之前,应更密切地关注“后现代主义”这个词。它使我们把它的意义看作是“现代主义”的作用目的。后现代主义因现代主义而出现,某种方式上看起来像手法主义因文艺复兴而出现、洛可可因巴洛克而出现那样。这个分析表明现代主义和后现代主义都能被看作是足以与过去伟大风格相提并论的风格。实际上,那些确信赖特^①(Frank Lloyd Wright)、科比西埃^②(Le Corbusier)、格罗皮乌斯^③(Gropius)和密斯·凡·德·罗(Mies Van der Rohe)已最终结束了19世纪风格上的混乱的

人,已经声称现代主义具有类似的伟大风格。随后的发展动摇了这种确信。勾画今日建筑前景轮廓的重大美学运动看起来是后现代主义。

把建筑史直线式地描述为一系列重要美学事件,当然过于简单。我们仍不能容忍现代主义。然而我们又能怎么样呢?对“现代”和“现代主义”我们指的是什么意思?难道“现代”不是指延续至目前并包括目前的一段时期?“现代主义”提到了一种思想体系,这个体系申明了什么是适合于我们自身时代的精神和本质、适合于科学技术、适合于现代性的;通过反对过去的东西、反对那些尽管已不合于时代但仍保持重要影响的传统,它定义了自身。当吉迪翁要求当代建筑诠释对于我们时代而言是可取的生活方式时,他是作为坚定的现代主义者而这么讲的。相比之下,当我们称某种事物为“后现代”时,似乎含有它不真正属于现时代的意思,就像我们称某种事物“彻底过时”一样,尽管“后现代”不指向过去而是面向将来,但到目前为止,我们所希望的、本应出现的多少更为光明的将来仍未出现。“后现代主义”使人想到“未来主义”,尽管它所展望的未来通过它同某些形成了现代性、为现代主义者欣然接受的精神势力的决裂而得以明确,这些势力如今作为西方中心观、理性中心主义和男权中心主义(phallogentric)而被人们过于幼稚地摒弃了。

如果这样理解,现代主义和后现代主义看起来不会只是重要的美学事件。有待裁定的是“现时代的合法性”。¹⁴ 两个运动都产生自对现代世界形成的关注,尽管后现代主义表现了现代性的道德败坏及自我怀疑这一现象。长期以来这种自我怀疑都集中在我们容忍一种科学的理性和技术的思维——对我们的生活、我们的思想、包括建筑实践的统治——即使当这种统治使其本身越来越问题重重。用扬的话讲,建筑的后现代主义体现了“对现代主义失败的认识和反应。遵循功能主义原则、程序决定论、技术表现主义的建筑学,产生出与场地、场所、人以及历史无关的建筑。”¹⁵ 正如查尔斯·摩尔(Charles Moore)所坚持的,“对几乎所有人(可能除了少数建筑师)而言这已很明白:20世纪早期,巴克·罗杰斯(Buck Rogers)开始梦想一个同过去毫不相干的未来这个梦想,在40年代和50年代变成现实后,经由一场世界大战和破坏性城市规划的帮助,它成为了一场噩梦。”¹⁶ 因此,“后现代主义”与其说提出了某种统一的风格或思想体系,不如说提出了某种源于对现代主义的人文批判的观念。于是文森特·萨库林(Vicent Scully)将罗伯特·文丘里(Robert Venturi)的《建筑的复杂性和矛盾性》一书作为意义深远的人文主义著作而加以褒扬并将之与乔弗里·司各特(Geoffrey Scott)的《人文主义建筑》相比。¹⁷ 照此理解,后现代主义也能宣告服务于我所称的建筑的伦理功能。

待吗?像其他后现代建筑师一样,文丘里喜欢披着人文主义的外衣出现,但是当他用他自己同样常被引用的“少即无趣”¹⁸(less is a bore)去反对密斯的“少即是多”(less is more)时,难道不是为我们提供了一个更有帮助的暗示吗?这表明后现代主义并不主要出自对现代主义的人文反应(也即是说,出自伦理反应),而是出自对现代主义的单纯美学反应——更确切地说,出自于一种已经谈到过的产生于无趣、在趣味的培养中寻求调剂的反应。¹⁹这种趣味的培养隐含着对什么是要建造的和会被认可的东西的认识:为了保持有趣,我们必须超过期望的东西一步,尽管决定往何处迈步几乎不需要什么思想。于是在趣味的寻求和时尚设计之间有了一种紧密的联系——细想一下后现代主义的批判多么频繁地谴责后现代主义者只是单纯的时尚设计师,并且暗示其建筑装饰和妇女时装的等同(这需要进一步的讨论)。²⁰

既然趣味的感受依赖于可能会发生变化的所期待的事物,所以趣味本质上是短命的。举一个曾经臭名昭著的例子:当杜尚将一件取名为 Fontaine 的相当普遍的尿壶作为艺术作品进行展示时,对“艺术作品”和“设备管件”范畴的混淆成了一次重要的美学事件。但是这个范例不应诱使我们把各种各样的管件拖到美术馆中去。类似地,现在出现在那么多的后现代建筑中的散置的寺庙片断初看起来是有趣的。但是这里把这种散置当作窍门的倾向也应受到抵制。重申一遍,曾经有趣的东西很快会变得乏味。诚然,有一个更基本的问题:建筑应力求变得有趣吗?

并不是后现代建筑适合被认作是一种关于趣味的现象。可是我认为这样一种认识至少提供了一种富有启发性的描绘,从利奥塔(Lyotard)所理解的后现代的崇高目标中我们可以找到支持,他认为后现代强调否定和创新,这实际上是另一种形式的趣味。²¹想想那些将新古典主义同其后现代的相似物区分开的东西,或者看一看格雷夫斯(Michael Graves)的波特兰大厦:在任何传统意义上它当然不是美的。然而帕斯提耶(John Postier)称它为“根本上……一次美学的失败”²²也不是明显正确。一切依赖于“美学”意味着什么?就趣味美学而言,这座大厦会被认为是成功的,如同它产生的公众效应所表明的那样。它可以响亮地宣称成为了“一种自由阐释的风格的里程碑”(First Monument of a loosely Defined Style),并且作为这个里程碑它表明了这种风格被对趣味的寻求所支配的程度。

对于文丘里的“少即无趣”和趣味的美学范畴我是否讨论得过多了呢?毕竟,文丘里自己在这句声明前加上了同样适于引用的“多不是少”(more is not less),它使我们把从密斯的极少主义到后现代的复杂性和矛盾性间的运动看作是从“少”到“多”的美学钟摆周期摆动的又一例证,也使我们把它同早期哥特式的“古典主义”到有着流畅网状穹窿顶的晚期哥特教堂的“巴洛克风格”

的转变相比,或者同以布鲁内莱斯基^④(Brunelleschi)的圣婴院的纯净到帕拉第奥(Palladio)的神学楼的复杂性的转变相比。我们于是可以把后现代主义看作是现代主义的手法主义或者也许是现代主义的洛可可。当然存在着显著的不同:美学钟摆的摆动已变得更为迅速,时尚的反复更甚于风格。然而,如果后现代主义的形成使我们从趣味方面认识它的话,按照沃尔夫林(Wölfflin)《艺术史原理》我们也可以这样解释这种形式:难道我们没有重新发现“在从一种局部混乱的清晰中找到趣味之前应首先形成有关清晰的概念”,“在玩弄暗地遵守规则的把戏之前……必须先有一个明显遵守规则的阶段”,“有关‘空间事物应可触知’的理解”让位给“一种学会将其自身屈从于单纯视觉冲击的态度”吗?²³

然而,这使我们回到这个问题:任何单纯的美学态度能否妥善处理建筑?我们把后现代建筑实质上看作是对现代主义的美学反应,是否合理?毫无疑问,许多新近的建筑都支持赫斯苔伯尔(Ada Louise Huxtable)的声明,“挖出一个后现代主义者,你就会发现一位为了艺术而艺术的鼓吹家”。²⁴尽管如此,我们必须认真对待(可能比他们对待自己还要认真得多)那些宣称自己为人文主义者、并且对现代主义更多是在其道德失败方面而非美学方面进行指责的后现代主义者。他们不仅使我们正视现代主义的构想,而且迫使我们美学态度的不足因此也就对长期指导建筑思想的方针提出疑问。

但是为什么指责现代主义是道德上的失败呢?难道现代运动的创立者们没有充分意识到建筑帮助形成我们赖以生存的世界的方式并且意识到建筑师的道义责任吗?通过他们对19世纪最后几十年如此奢侈地建造的装饰化棚屋的尖锐指责,这两点难道还未表明吗?从这些用借来的装饰覆盖实用结构的倾向中他们不仅看到了艺术创造力的贫乏,而且看到了一种对理性主义(同科学技术一起那些逃离它的人实际上已接受了它)的不负责任的、徒劳的逃避。今天这种逃避可能伪装成反对建立专制的后现代的游击战,而它依然是一种逃避:我们仍未放弃现代主义的希望。对19世纪关于客观理性以及现代化的分裂态度的谴责是导致现代运动出现的自信的另一面:最终现代世界会找到适合自己的风格,这种风格使人在科学构成的世界中感到像在家中一样。热衷布道的现代主义者许诺弥合美和理性、形式和功能之间的裂痕:建筑重新成为完整的整体。这些希望是难以不予考虑的。

今天这些现代主义的梦想也成为了建筑史的一部分。我们仍未能同理性主义言归于好,恰恰在它允诺我们成为自然的主人和拥有者的时候,却预示了自然和我们自身的毁灭。我们已经学会用一种不同的和更加喜爱的眼光看待一种对坚定的现代主义者来说只是表明玩世不恭和堕落的建筑。但他们是否错了呢?今天我们是否变聪明些了?或者我们只是变得更加疲倦、更