

Home The twentieth-century house

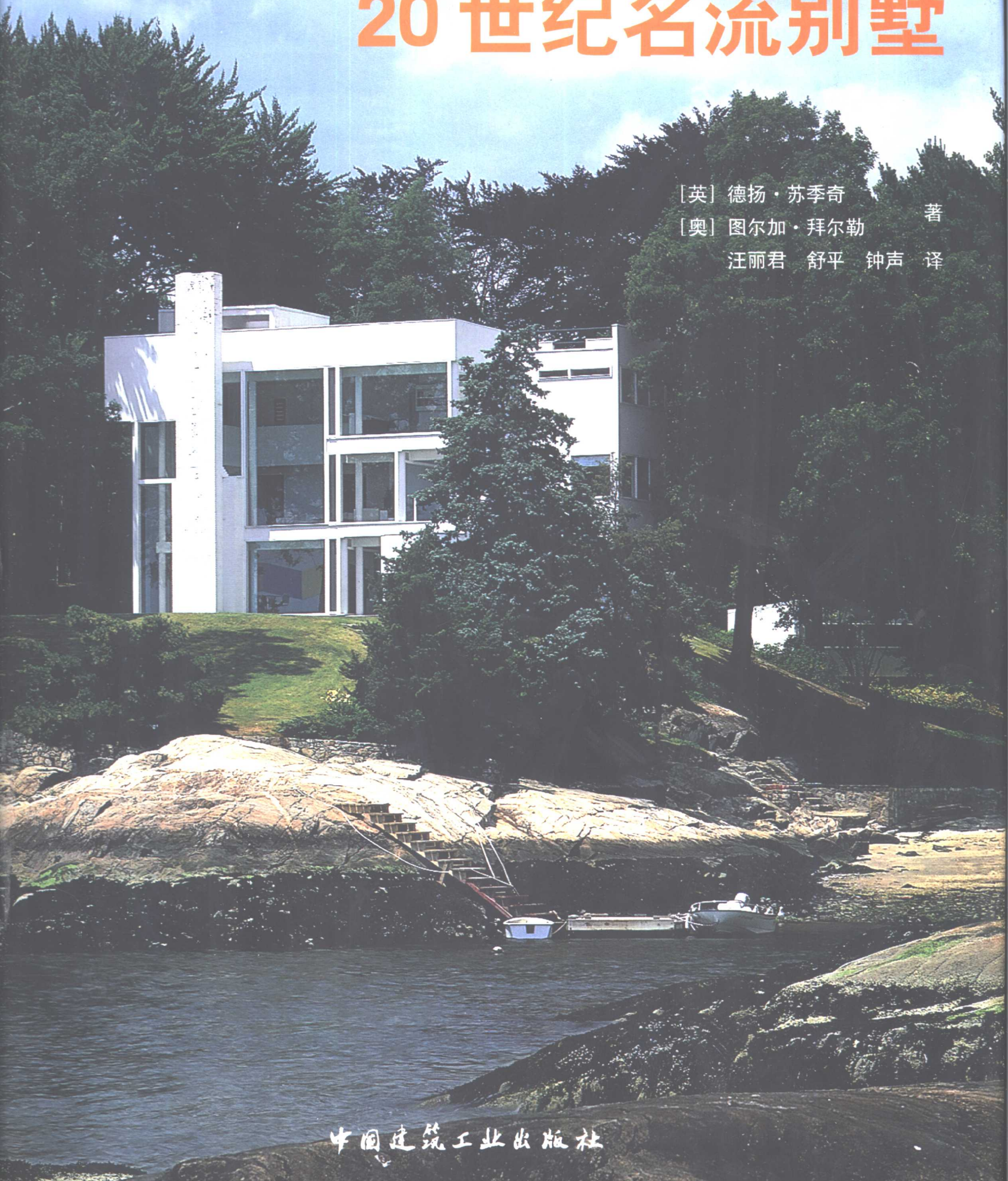
# 20 世纪名流别墅

[英] 德扬·苏季奇

[奥] 图尔加·拜尔勒

著

汪丽君 舒平 钟声 译



中国建筑工业出版社

# 20 世纪名流别墅

[英] 德扬·苏季奇 著  
[奥] 图尔加·拜尔勒  
汪丽君 舒平 钟声 译

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字: 01-2001-3526 号

### 图书在版编目(CIP)数据

20 世纪名流别墅 / (英) 苏季奇等著; 汪丽君等译.  
—北京: 中国建筑工业出版社, 2002  
ISBN 7-112-04996-2

I. 20... II. ①苏... ②汪... III. 住宅 - 建筑设计 - 世界 IV. TU241

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 005704 号

Copyright © 1999 Glasgow

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Home—The Twentieth—Century House by Deyan Sudjic with Tulga Beyerle

本书经 Laurence King Publishing 出版公司授权本社在中国翻译、出版、发行  
中文版

责任编辑: 董苏华 张惠珍

## 20 世纪名流别墅

[英] 德扬·苏季奇 著  
[奥] 图尔加·拜尔勒  
汪丽君 舒平 钟声 译

\*

中国建筑工业出版社出版、发行(北京西郊百万庄)

新华书店经销

深圳市彩帝印刷实业有限公司印刷

\*

开本: 635 × 965 毫米 1/10 印张: 24<sup>2</sup>/<sub>5</sub>

2002 年 6 月第一版 2002 年 6 月第一次印刷

定价: 168.00 元

ISBN 7-112-04996-2

TU · 4457(10499)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>

## 20 世纪名流别墅



# 目 录

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 绪言                   | 6   |
| 1900-1999: 居住理念的历史   |     |
| 第一章                  | 12  |
| 1900-1910: 传统的终结     |     |
| 第二章                  | 24  |
| 1910-1920: 现代主义运动的诞生 |     |
| 第三章                  | 32  |
| 1920-1930: 功能的华丽辞藻   |     |
| 第四章                  | 42  |
| 1930-1940: 机器浪漫主义的结束 |     |
| 第五章                  | 54  |
| 1940-1950: 富足之梦      |     |
| 第六章                  | 68  |
| 1950-1960: 逃离严肃      |     |
| 第七章                  | 76  |
| 1960-1970: 极端的时代     |     |
| 第八章                  | 86  |
| 1970-1980: 必然的终结     |     |
| 第九章                  | 94  |
| 1980-1990: 复杂性的重现    |     |
| 第十章                  | 102 |
| 1990-2000: 个人的未来     |     |
| 下一代: 50 个新住宅设计作品     | 108 |
| 索引                   | 238 |
| 致谢                   | 244 |

## 绪言

我们都着迷于住宅。当然，对于我们自己的家，那是我们日复一日、年复一年都生活的地方，它从物质上和精神上给予我们庇护和安逸。当我们生病时它是我们静养的场所，同时它也是庆祝我们生活中重大事件的场所。更为重要的是，它帮助我们明确人生中的角色。直到我们祖父母时代，它仍是我们从出生到死亡都愿意生活的地方。对于拥有一个家这个当前普遍存在的现象而言，它的存在既形成了社会安定的基础，同时从相反的角度来看，它又引发了相当大的经济危机。

住宅与我们生活中的变化息息相关——我们结婚、生子、离婚、再婚、逐渐变老——这构成了我们的生活，并为人生的旅程提供了一个现实的记忆。基于这些物质与精神上的需求，住宅通常也是人们幻想富足生活的焦点所在。别人的住宅似乎比我们自己的更令我们着迷，它们吸引着我们本能地窥探。

我们在口味和形式上都有自己的偏爱，这从我们对地毯、窗帘甚至家具的选择中获得体

现。这些显著而琐碎的细节纵容了关于住宅建筑肤浅探讨的自我宣传。

家反映了我们看待自己的方式，或者更确切地说，它反映了我们希望自己看起来是什么样子，就像我们穿的衣服一样。其中不仅包含着功能上的定位，在感情上也是如此。和服装一样，住宅是由传统和违反传统的愿望共同塑造的。时髦在服装和住宅中一样适用，特别体现在技术和材料上。

此外，还有一种更加纯洁，但同样影响深远的因素在起作用。我们知道住宅的基本形态。不管背景和文化是怎样的，我们都会被童年第一次看到的洋娃娃住宅的样子所影响，而这种影响由此成为想象中的象征力量。自此以后我们都建立起了这样的“房子”观念——坡屋顶、开窗、开门等等。这些景象一直伴随着我们，虽然我们从来没有，或者将来也永远不会在这样的地方生活。这种景象必然成为住宅建筑讨论的界限。

由此，我们就被抽象中的住宅观念——不是被我的住宅或你

的住宅，而是被住宅概念本身——所禁锢了。住宅就在构成现代生活的各个重大因素的焦点之上，其形式反映了我们对家庭、社会典范、爱情、金钱、记忆、阶级和性别的态度。住宅付款的方式也不只是整个经济系统的结晶。住宅之间的关系也反映了城市的基本结构。住宅界定了道路和邻里，后者形成了整个城市。其形式和位置决定了工作和生活的关系，而且在各个水平上形成了人与人之间的关系。家是为整个家族设计的吗？她能否让社交变得轻松舒适？或者标准的住宅过小，以至于没有足够的空间完成一些活动——就像当代的日本，只能将社交活动由私人住宅移至一些类似酒馆、商店之类公共的空间？

家是可以养家糊口的地方吗？这是18世纪伦敦东区的常见现象。哈诺特的纺织工就是这样建立起自己的阁楼工作间，这在亚洲的“商店住宅”中仍很普遍。居民在其中生活和工作，睡在位于街面和上部储藏间之间的空间里。

住宅告诉我们技术的影响，

右图：皮埃尔·沙雷奥 (Pierre Chareau) 和贝尔纳德·比若维 (Bernard Bijovet) 的作品细部，位于巴黎，1932年建。该作品影响了一代建筑师



①理查德·罗杰斯,《建筑》,1975年。见《福斯特、罗杰斯和斯特林,英国新建筑》,伦敦,1986年。

并提供观察人类生活其他各方面的视角,从我们保持卫生的方法到向世界证明自己重要性的方式。虽然庇护所和情感支持的基本功能仍然存在,但美学、空间和技术因素也一直在闪现。这些变动表明了20世纪的社会历史变化,这些变化在有关住宅的仔细研究中都能得以体现。

独户住宅吸引建筑师的大量注意力已经屡见不鲜。20世纪的大量住宅都在建筑的中心舞台之上。作为灯塔,它反映了各种关于建筑的发明的本质。但是我们还是需要批判地看待历史上这一时期的私人住宅设计。除了其漫长而重要的历史,独户住宅已经被某些批评家作为层出不穷的枝节问题的象征,而不仅是几个建筑师的问题。他们发现,住宅的设计以及意识形态的无数主题一直很具吸引力。理查德·罗杰斯在这一问题上有以下论述:“在无家可归、饿殍遍野的时代,私人住宅,不管多漂亮的私人住宅,都不是答案。”<sup>①</sup>这段话是在他和诺曼·福斯特联合组建四人小组设计克里克-维恩住宅之后不久说的。位于康沃的这—著名

住宅是二人事业的开始。不管怎样,这是众多当代的建筑师开始面对社会和美学间矛盾的开端。集体主义和社会化住宅在20世纪20年代之前是定义现代主义的边界所在。在现代主义的中坚人物JJP·奥德和恩斯特·迈(Ernst May)的领导下,德国和荷兰城市的膨胀已经使现代主义住宅成为社会化住宅的象征。但是这些前卫的建筑师一直在寻找新的建筑方式。例如密斯·凡·德·罗在布尔诺于1931年设计的吐根哈特住宅中使用的设计手法在几十年后罗杰斯还在使用。捷克的批评家卡洛尔·莱格将密斯、赖特、路斯和勒·柯布西耶的设计称为“现代主义的势利眼,是本时代商业贵族的宫殿,而且是巴洛克时代宫殿的翻版。”然而就是这个密斯在斯图加特附近的魏森霍夫负责规划了一个低造价的住宅区,以至于纳粹激烈地反对,将之称为“阿拉伯城”,并将之作为颓废的体现。

在世界的多数地方,委托设计私人住宅是一种平和的炫耀财富的方式。比尔·盖茨是20世纪90年代美国股市牛市的英雄,由

此出现了更大且更浮华的大厦。舒适的家被更大更好的住宅所代替成为该时代显著的设计现象。同时新出现的富豪们致力于购买独立的住宅,居住在能体现其个人价值的地方,并对各种新鲜事物感兴趣。私人住宅与其他设计委托相比设计师与业主的关系更加紧密。由此,当流行的设计师品尝爆炸年代果实的时候,他们自己也转变为业主的弄臣,或是业主的顾问、心理医生和战利品。在苏联解体之后也出现了相似的过程。在掠夺了原有经济体系之后一些人建起很招摇的别墅。这是一个基于庄严想象的设计领域,却表现为夸张的现代主义和异国情调,并伴随着粗糙工艺与弗洛伊德式的象征性不稳定混合体。个人可以对其住宅形象有很坦白的想象:如果资金充裕,南方种植园、都铎式庄园、科兹伍德式庄园、西班牙别墅和拉

在游泳池、健身房和大的足以容纳一队加长豪华车的车库之上。从美学的角度上看,这些住宅的设计方式与东南亚春笋式的高层建筑如出一辙,以凌乱的建筑形象和大量的电力设施创造着时髦形象的拼贴画。批评家在这些住宅上所用的评语与19世纪工艺美术运动的支持者用于当时工业暴发户的形象夸张的大厦上的用语完全一致。但是这样的形象依然通过市场在传播,就像服装店领导着街上的时尚一样。伦敦主教大街或休斯敦后橡树街上的一连串极端混乱的样本都是把华丽的发明置于由备受尊重的建筑师创造的设计语言之上。正当心高气傲、声称大众服务的建筑精英们坚持私人住宅不可操作的时候,大家对于住宅的形象却更感兴趣,并用住宅去表达一种个人主义。

一个现代住宅的极度华丽、建筑师的品位以及社会住宅之间的鸿沟并不像某些批评家所说的那么大。社会住宅在售出之后一种个人主义会立刻从中萌发,不管是栅栏上的汽车轮胎还是墙上的面材,直至屋顶上的卫星天

线。同样，经过良好设计的世界也已经渗入富有的人家里。

即便如此，20世纪前30年的故事仍然是由一系列精美的私人住宅讲述的。除此之外，在20世纪的前50年，建筑仍然能通过基于建筑师文化的价值观实现的建筑加以定义。从奥托·瓦格纳到阿道夫·路斯，从密斯·凡·德·罗到艾琳·格雷之间是没有中断的连续，但这样的成功已经遥不可及了。也许是因为我们与私人住宅建筑中的遗产范例更加接近了，或者，作为文化的一种表达方式，私人住宅会有与肖像画走同样道路的危险，成为曾经出色的艺术形式的苍白回响。也许是因为我们现在的生活方式不再像以前那样，将住宅作为兴趣所在。也许就像现代艺术一样，在任何时候都会有毕加索和迪尚的位置，剩下的仅被作为简单的重复。在过去的十年里，是否有任何住宅建筑能有如同第一次世界大战之后赫里特·里特维德(Gerrit Rietveld)在乌德勒支为施罗德建造的住宅那样有力？弗兰克·盖里和库哈斯的作品与柯布西耶的能等同对待么？但是住

宅仍然在设计 and 建造着。它仍然是很多建筑师的兴趣所在。它是建筑师事业的开端，并作为预设的目标。它还是形式和技术经验的温床。他们是宣言的召唤。

住宅是建筑景观的复杂部分，在其中，艺术与大众文化碰撞出火花。回到20世纪20年代，威利·鲍梅斯特设计了一张招贴，表现了建筑品位与传统的舒适观念之间的冲突。为了给密斯·凡·德·罗在斯图加特于1927年组织的魏森霍夫住宅展做广告，鲍梅斯特将注意力引向由欧洲前卫设计师所作的室内设计，这些设计与布满沉重家具的传统室内设计并列，上面是一个泼溅着的红色问题：“我们应当如何生活？”问题的答案为没有住进玻璃房子的人带来了舒适。

住宅的设计是设计师在使命感和经济利益的驱动下完成的。有一些是流水线的产品，就像工业为消费者生产的各种东西，在世界各地以同样的面孔出现，虽然在汽车工业中还是会有一些难以察觉的差异。住户希望住宅对他们说点什么，比如向世界展示他们赚了多少钱，他们的祖先花

了多长时间才挣下了这样的产业。或者，他们只是想向大家展示自己的文化和学识。他们用住宅展示他们的自信，他们的时髦，或者他们的幸福婚姻。人们建新的住宅是因为他们相信自己会过上新的生活。建筑师则是在借着新的方式来坚定这些信仰。

新房子是用来给朋友留下印象的，同时用来盛装财产。我们是在为建造而建造。建起一座房子会为我们带来建新房的机会。住宅建设带来的是自己的终结。这就意味着建造之后你就会不断搬迁。即使你是威廉·莫里斯，你也不得不放弃像红屋那样独特的设计而搬家。即使你是艾琳·格雷，你也不得不离开自己事业独一无二的重要作品，为英国艺术家格雷汉姆·苏瑟兰设计的质朴住宅。人们的迁移越来越频繁了。在20世纪末，美国人每3年就会搬一次家。英国人紧随其后。我们不停地运动。我们的运动使我们来不及积累用来界定自己的小小财产。就像我们改变其他事物一样，墙被挪来挪去，窗户被堵上又打开，空调不断地升级，范围也在加加减减。富人们

用室内装饰来使自己沉浸于泛着铜绿的记忆和反映其志趣的传统之中。

住宅不仅是建筑设计的事。它也可以是装饰。它越来越多的由进入室内作为前景的各种因素界定了。但是在这些因素之上，我们对住宅的兴趣来源于窥视者和社会人两种身份。我们不仅为自己的，也为其他人的住宅所吸引。它们向我们讲述它们主人的生活。除了表达精细的形象，它们总能坦率地反映住户的价值观，而不是建筑师所想象的样子。然而正当建筑专业继续住宅的革新的时候，建筑师却很少顾及到家的深层含义。

# 1900-1999: The history of the domestic idea



# 第一章

## 1900-1910: 传统的终结

现代主义运动是20世纪建筑令人烦恼的青春期。这一时期的形象与传统形象一刀两断，而传统形象曾经是传统建筑历史的必要组成。现代主义运动被认为是一次果断的尝试，就像在其之前由于照相术出现而导致绘画与现实艺术果断决裂一样。

就建筑而言，现代主义被当作传统的终结。这被当成一种从容和必要的决裂，在延续的萧条中提供了一种良性的变化。现代主义不只是改变了功能内容与应用新材料，而是体现了新的形象，不仅仅是植根于旧有形式的重复和熟知形象的提炼——就像它自己所阐明的，居住建筑在20世纪早期由于其自身原因已经一成不变。

现代主义住宅是一支锐矛，被早期的现代主义用作抨击原有观念的武器——如果说讨论家庭生活应当是什么样不那么必要，那么它看上去应该是什么样还是应当注意的。白墙、无装饰的顶棚、玻璃墙体，都被作为“新”的形象。当最极端的例子也变得熟悉时，“惊世骇俗”战术在还能保持影响的情况下又不时将其推向

新的极端。

但至少在最初，现代住宅外形的急速变化只是西欧和美国等少数富足国家的现象，而在这些国家中有信心以其富足修建住宅以突破传统桎梏的则少之又少，对于19世纪早期的大多数人来说，住进私人住宅遥不可及，就像期望使用室内卫生间或浴室一样。对多数人来说就是租房子。在伦敦，评论家狄更斯对住宅作了如此评论——就是城市的地下墓穴。全家居于其中，除了斜阳余晖什么也没有，周围还有一大群状况相似的邻居。在柏林、芝加哥和格拉斯哥，状况有所不同。在这些城市中六到七层的出租街坊形成了城市的基本肌理，这是与古罗马完全不同的居住形式。

对于工作稍好的人和中产阶级来说可以居住在一些带露台的住宅——根据家具的预算在规模和质量上有仔细的分级。这只是潜在市场的一部分——约翰·纳什(John Nash)的董事公园或爱丁堡(Edinburgh)新区——集合在一起形成了宫殿似的规模。

除了充满暴力的用词，现代

主义与历史的决裂并未立刻爆发。实际上第一个表示异议、鼓吹革命的声音更多的是向后看，而不是向前。威廉·莫里斯就是一个富于影响力的吹鼓手，所做的一切对工业文明有极大的偏见。正如莫里斯所见，机器创造的文明是低级的，最好的方法就是毁掉它，代之以中世纪的神话版本。

莫里斯的世纪新秩序聚焦于住宅，而且主要在于装饰。凭借他在制作墙纸细部方面的天赋他几乎获得了成功。红屋，由菲利普·韦布(Philip Webb)在伦敦郊区为年轻的莫里斯设计，以其在庄园上的即兴表演为莫里斯的朴实变化可能使工业社会呈现的景象提供了线索。很久以后，在《空穴来风(1890年)》(News from Nowhere)当中，一个更老、更激进的莫里斯为这个后工业的乌托邦中的生活以及如何获得这样的生活进行了文学化的阐述，城市，以及形成城市的地区，都会消亡，而代之以无政府主义、分散和自给自足。红屋是这个时期此种环境下房屋形象的倒退，它结合有关居住建筑可能性

威廉·莫里斯委托菲利普·韦布于1859年设计了新中世纪风格的红屋(上图),呈现了工艺美术运动更灵活的艺术形式,正

如为特许经济分析员沃尔塞于1898年在英格兰西北坎布里亚(Cumbria)建造的布劳德雷斯住宅所示范的那样(下图)

①见菲奥娜·迈卡西的传记《威廉·莫里斯》,伦敦,1995年。

的观点表达了一种观念,具备足够的世俗性,足以成为享乐主义渴望的梦想——这两方面从各个意义上说都是不矛盾的。一座看起来像是根植于周边景观的房子,而这房子能唤起黄金时代的回忆。这样的房子为暴发户们勾画了自己的图像:温和的红砖立面,如画的角楼屋顶以及简化和相对严肃的室内可能显示了与原有中产阶级实质的背离,但也马上联系到了安逸和舒适,就像莫里斯风格化的花墙纸赢得了英国的中产阶级一样,他们代表着已存在的价值还将持续,即使在崩塌式的社会变革中也是一样。这样的景象很快出现在大量性住宅当中。早期用以提高工人阶级居住水平的尝试是基于工艺美术运动的,为中产阶级提供设计的和那些对社会变革足够关心并为穷人设计房子的其实是同一批人。

理想中的独立住宅形象是工业化社会的一种反动。这是一首家庭抒情诗,是全家救赎的承诺,反过来,20世纪20年代机器时代个人居住理想以其对未来的梦再次进行了反动。从盎格鲁·撒克逊人的祖先时起,这种家庭



生活的建筑语汇快速地播撒到整个欧洲。有一部分则归于在世纪之交居于驻伦敦大使馆的德国建筑师海尔曼·穆特修斯(Hermann Muthesius)宣传有功。他富于影响力的书,1904年的《英国住宅》重现了这一时期很多英国的先锋作品,全部内容富于吸引力。的确,穆特修斯收录的不仅是建筑语汇,同时还有设计的哲学方法,而后者与阿道夫·路斯相似,将1900年前后的英国作为现代主义的焦点。穆特修斯抱怨英国的厨房不够好用,因为“中产阶级的主妇从不使用它们”,而不像德国的主妇常常“挂怀其间而将之布置的通体可爱”。

如果工艺美术运动在20世纪初的住宅与19世纪末的古典别墅之间的关系就如同便装之与夜礼服,那么文化的发展在此后的十年走得要远得多。此时的房屋设计反映了设计师与业主的紧张关系——一种冲突,一种威廉·莫里斯以热情去迎接的冲突,伴随着他著名的“天堂”与逃离“有闲有钱生活奢侈的帮凶”<sup>①</sup>之辨。值得注意的是此时多数具备文化品位的独立住宅或是建筑师的自

用住宅、或是某些非常人物的设计——如艺术收藏家斯特恩(Stein)、此人不仅欣赏毕加索,而且委托勒·柯布西耶在巴黎外周为其设计住宅。

近年,“与传统决裂绝不是终点”已经成为正统思想。在20世纪70年代,新一代批评家发现勒·柯布西耶的房子不只是居住的机器,而且还蕴含着帕拉第奥别墅的立面元素。其他人还在路德维希·密斯·凡·德·罗的极少主义美学中找到了类似加泰罗尼亚农庄的拱结构。

与世纪初的革命不同,我们本着延续观点重新评价这一时期。根据这一观点,现代主义根本不是反叛,而是在保护建筑基本品质的利益。现代主义也不再与20世纪相连,其实早在启蒙时期就开始了。对这一观点,有关功能主义,材料真实和简化早在20世纪20年代之前的很长一段时间就开始系统陈述了。

今天没有人会拒绝如下观点,即认为20世纪上半叶的美学流派为今天的建筑表达拓展了更宽泛的领域,远不仅是简化。我们现在的观点更全面。一派的领

袖不再那么热心地与其他派别争斗。埃德温·勒琴斯和阿尔瓦·阿尔托、勒·柯布西耶及奥托·瓦格纳分享着世界舞台,虽然他们之间没有什么共同语言。但是某种意义上说,他们都在从历史中寻找建筑语言,虽然经过他们自己的改造后获得了不同的结果。他们都能通过独立式住宅精练地表达自己的想法,这一过程可以在奥托·瓦格纳这样个别的建筑师复杂的经历中得以体现。这些建筑师身上有各种创作的脉搏,如传统上的折衷主义或现代主义。个人在他们眼中是变化的,他们的作品随时间变化也呈现了不同的方式。应当注意这种显著的现象,即革命时代的住宅变成了博物馆或建筑遗产的神圣碎片,被当成神迹保护起来,然而却背离了先前的意愿成为悖论。很多建筑师是何时发现与传统决裂的方式的仍在争论之中,勒·柯布西耶和密斯·凡·德·罗都是以传统语汇开始自己事业的。在拉·肖·德·方斯(La Chaux de Fonds),柯布西耶的出生地,他的早期作品植根于以特殊的场所创造地方建筑的斗争当中,而

且是基于发明一种装饰系统来获得。密斯早期作品与其成熟作品的差距也不小,他开始时俨然是古典主义者,在贝伦斯工作室开始建筑师生涯。他基于技术的建筑特色坦然地与历史主义共存,寻求民族特征而并不排斥植根纯空间诗意的建筑。所有这些都是体现于独立住宅的概念,同时,即使现代主义运动的序曲,很显然其中也不是一成不变,而是充满异议、挫折和冲突。当阿道夫·路斯将装饰作为罪恶时,他抨击的不是粗俗的19世纪折衷主义,而是与他同时代的维也纳作品。

除了思想潮流的波动,显然19世纪的建筑确实被一种武断和激进的东西所代替。问题在于这种东西到底是什么。就部分而言,回答在于技术革命的崩塌般变化。威廉·莫里斯去世得太早,没有看到电力进入家庭生活,无须被迫以相应美学加以回应,但他对中世纪的狂热并不影响他在自己家中安装抽水马桶系统。

维克多·霍塔(Victor Horta)、查尔斯·雷尼·麦金托什(Charles Rennie Mackintosh)和F·L·赖特在20年间相继建成他们的

第一个成熟作品,是由斯旺(Swan)和爱迪生委托的首家商用电站,分别位于伦敦和纽约。他们都用电力照明各自的住宅,而此时电力照明还很稀少,但他们都热现代。

对他们自己来说,这些作为现代主义的一部分是容易理解的,正如一些理想主义的现代主义运动干将曾经认为的那样。这样的技术革命在新建筑中是决定力量,即使在简单的实用基础上对房屋设计的过程也有激进的影响。比如电力照明就对改善室内环境有着积极影响。经过几个世纪,灯具设计已变为针对光源——曾经是蜡烛和油,后来是煤气吊灯,以多面的灯罩产生奇特的品质,由光源在室内产生效果。电力改变了一切,它对建筑师的挑战有立竿见影的效果。设计师、工程师都在考虑新灯具的形式:是将新灯具改装成蜡烛的样子,就像内燃机车之于马车的形式那样吗?光源第一次不再燃烧,使白色光成为住宅内部的颜色。但实际结果走得还要远。起居室内内容的设计——家具、杯子和餐具——相互配合,使烛光适于在其表面反

埃德温·勒琴斯的住宅作品在缺乏同情心的批评家眼中是作为一段历史死亡的标志,然而类似位于德文郡的德罗戈堡等

1910-1930年间的住宅(上图)和色雷(Surrey)郡的蒂格博内法庭(建于1899年,下图)等设计在创造性上不亚于麦金托什的作品



射,并使光点在其表面跃动。

电光源永远改变了这种关系。随着发电站在发达国家形成网络,电力迅速扩散。但直至1902年,仅有8%的美国家庭能获得电力供应。当时疾病是由细菌引起的也只是一个时间很短的发现,电力对房屋的内外安排产生影响也是可以理解的。

作为建筑材料,铁到此时已经有100年历史了,钢只有20年而铝则仅有10年。它们在住宅中也开始应用,范围超越了温室大棚,虽然其潜力已表明实体墙和传统的胶片式空间安排——一连串洞窟式的空间——已经不再必要。供暖系统的工作方式也得以更新:蒸汽或热水供热使房间的更大面积变得可用,人们不必都挤在火炉前,就像电灯扩展了住宅在入夜后可见的范围一样。

对建筑师来说忽视寻找合适的方式以表达这些发展传达的变化所带来的压力是不可能的。的确,19世纪建筑思想批评的目标在于再现。同时,文化民族主义也在为自己辩护。一个膨胀中的中产阶级,富裕的足以用得起佣人的中产阶级已经出现,他们欣

赏这种源源不断的消费品。渐渐地,房屋及其内部的力量平衡不可逆转地倒向了后者。随着工业生产的增长,值得注意的是家具、灯具、餐具和日用品供求都开始销售成品,而不是定做或由特别的工艺匠人制造,其价值在房屋建造和装修预算中的比例也越来越高。建筑师,大部分都没有意识到发生了什么,都开始转入工业设计,但这个过程并未立即发生。20世纪初的住宅生活与19世纪末的也没有太大变化,新的住宅都是为成功商人建造,这些人乘火车或电车上下班,他们的太太们也从不工作,所有的家务都由佣人完成。

虽然这一切都在延续,20世纪初建筑语言的争吵还是变得越来越具备煽动性。维克多·霍塔在这一点上还不是对建筑新秩序提出最强烈要求的人,实际上恰恰相反。他是比利时腹地新艺术运动的成功人物之一,而现在新艺术运动是一个富于吸引力——不只是对抗——的运动。与反对偶像的严肃或F·T·马里内蒂(Marinetti)这样准备庆祝大众诗人、火车站甚至战争的未来主义

者说，霍塔的作品本身是温柔的。他尝试以新材料创造自然产生的形式。然而即使如此稟性的建筑师也不忘使用革命式词汇。霍塔的事业是在阿方斯·巴拉的影响下(Alphonse Balat)开始的，后者在19世纪末的新布鲁塞尔建成了很多标志性建筑。霍塔尽可能以清楚的建筑语言表达他与他寻求的与过去相决裂的本质。他写到了他的老师伯拉特的“美学停滞”：

“他的作品是某种类型的杰作，然而他从不敢抛弃传统形式，只有在他使用铁，一种希腊从未使用过的材料的时候，他的意识才开始作用。看到这种飞翔的智慧被形式的记忆束缚，我感到一种反叛在扰动着我，并决定尝试其他的形式——根据我的想象忠实地赋予对象以形式。”

当然，霍塔——和与他同时代的人一样——因为原创而迷恋于原创。在他为中产阶级客户设计的大厦中，和他为自己在布鲁塞尔设计的住宅一样，他使用了与居住格格不入的材料，可以被视为从容不迫的刺激。看起来他好像在证明什么，实际上也确实

如此，他在室内使用的材料——清水砖和铸铁——所表达建筑的基本形式(装饰与檐板、印花墙和多彩玻璃的冲突)注定属于那个时代。霍塔在巨石和细曲的金属间获得了张力。即使是被做成花瓣状的电力照明装置也非常坦率。

霍塔拒绝以传统适宜的形式设计立面，玻璃和钢的应用像是在炫耀结构逻辑，然而显然是基于某些构成传统，但是越看越觉得反叛。但在他特别的立面和复杂的平面之后，霍塔的作品与和他同时代的革命偶像相比反映的是社会关系的深厚传统。

在20世纪初，从维也纳到芝加哥，大量的建筑师都在寻找新的表达方式，很明显，这些建筑师都不得不寻找方式以应付他们的表演带来的副产品，包括建筑类型和材料。鉴于约翰·拉什金(John Ruskin)认为裸露的铁件与建筑是不相容的概念，相关的批评理论也急需发展。欧仁-埃马纽埃尔·维奥莱-勒迪克公爵(Eugène-Emanuel Viollet-le-Duc)于1860-1870年间所著论文《建筑的维护》(Entretiens sur l'architecture)是在建筑设

② 见F·L·赖特，《在建筑中》1908年《建筑实录》首发，在C·R·阿什比(Ashbee)的《Wasmuth》第2卷，赖特的介绍中重版。

计中使用铁和玻璃的良好指导。

在美国，F·L·赖特在路易斯·沙利文(Louis Sullivan)的工作室中崭露头角。他在芝加哥的建设高潮中开始了自己的早期事业，并决定创造自己的建筑。他写道，“旧有的结构形式在表达新建筑时已经腐朽，他们已经死去很久了。而新的情况，钢筋，混凝土，特别是陶瓦在预言更加可塑的艺术，其外表与结构的关系就如同我们的肉与骨。”<sup>②</sup>

即使在他的早期作品中，赖特也显示出了一种流动空间的特性，同时他也吸引了一些希望把房子盖得与众不同的客户。在他的早期作品中有一种异域的，特别是日本的风情。这件作品就是赖特为“芝加哥哥伦比亚评论”设计的日本庙宇的仿制品。鉴于芝加哥爆炸式的发展，新近富裕的业主都希望为自己建造住宅。赖特比欧洲的同行更能保证工作范围是一点也不奇怪的，虽然赖特也喜欢像欧洲先锋派一样把他的设计强加给业主。他在为业主设计住宅的每一细节时都非常专断。赖特因为在布法罗市的拉金(Larkin)大厦中没有设计他的专

③ 《装饰与罪恶》1908年作为新闻在报纸首次发表，收录于路斯于1931年出版的文集，英译本为L·芒兹(Munz)和G·康斯特勒的《阿道夫·路斯——现代主义的先锋》1966年版。

用电话而暴怒，也不愿让业主在未经他指导的情况下重新布置任何房间。

但是很快其他建筑师也认为新的生活方式需要新的建筑表达。阿道夫·路斯就很明确建筑不是实用主义、功能的甚至形象的内容。在路斯看来，建筑师有责任以智慧和道德进行设计。他说：

“我们在一天的工作后去听贝多芬或三重奏，我的鞋匠就不会这样做。我无法改变他的兴趣，因为我没有能取代其兴趣的东西。但不管是谁，听过第九交响曲之后再坐下来设计墙纸，不是流氓也是堕落。”<sup>③</sup>

路斯的这种强烈反对不是针对19世纪的折衷主义，而是当时建筑的表里不一。他把纯净作为现代主义运动对工业世界的唯一合理回应。对于路斯来说，住宅是道德与价值观的反映，为现代主义而斗争的建筑师们除了演说外做不了什么。

很多雇用这一代建筑师的人，除了有时是基于其财富，都认同他的观点。路斯的私人住宅是他最著名的作品。他对维也纳