

Kahn

国外建筑与设计系列

路易斯·I·康：在建筑的王国中

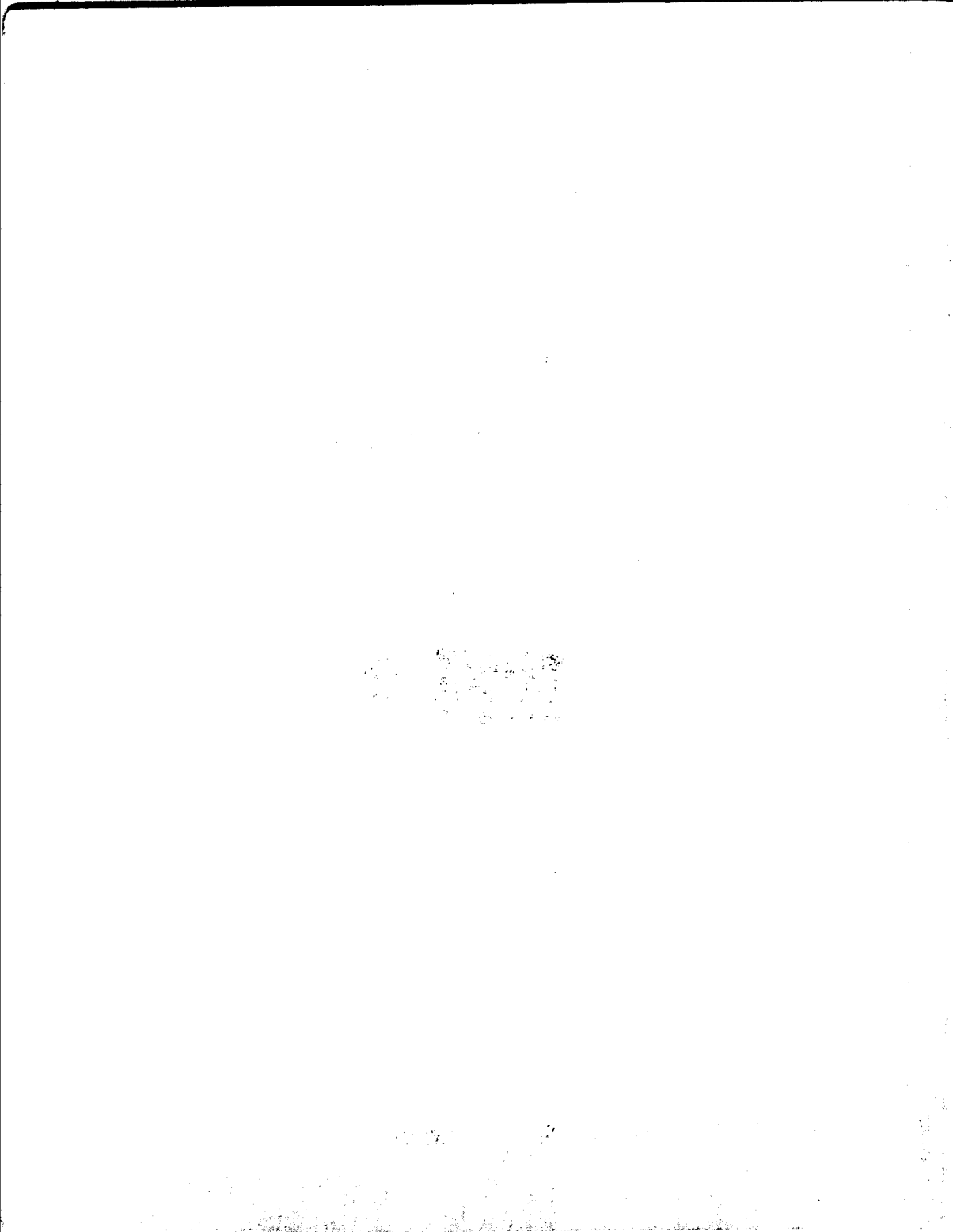
[美] 戴维·B·布朗宁 著
戴维·G·德·龙 马琴 译

中国建筑工业出版社

Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture

国外建筑与设计系列

路易斯·I·康：在建筑的王国中



国外建筑与设计系列

路易斯·I·康：在建筑的王国中

戴维·B·布朗宁
[美] 戴维·G·德·龙 著
马 琴 译

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2003-7976号

图书在版编目(CIP)数据

路易斯·I·康：在建筑的王国中/(美)戴维·B·布朗宁，(美)戴维·G·德·龙著；马琴译.—北京：中国建筑工业出版社，2004

(国外建筑与设计系列)

ISBN 7-112-06454-6

I. 路… II. ①布…②龙…③马… III. ①康, L.I. - 生平事迹②康, L.I. - 建筑设计 - 研究 IV. K837.126.16 ② TU206

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第031734号

Copyright ©1997 The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 250 Grand Avenue, Los Angeles, CA 90012

This Work is originally Published by Universe Publishing, A Division of Rizzoli International Publications, New York in 2000.

本书经 Rizzoli 国际出版集团授权我社在中国、新加坡范围内出版、发行中文版

责任编辑：丁洪良 孙炼 吴宇江

责任设计：郑秋菊

责任校对：赵明霞

国外建筑与设计系列

路易斯·I·康：在建筑的王国中

[美]戴维·B·布朗宁 戴维·G·德·龙 著

马琴 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

上海质胜印刷有限公司印刷

*

开本：880×1230毫米 1/32 印张：8½ 字数：260千字

2004年10月第一版 2004年10月第一次印刷

定价：88.00元

ISBN 7-112-06454-6

TU·5697(12468)

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>

目 录

前言	6
朱丽亚·摩尔·康文思	
绪论	8
文森特·斯科利	
第一章 未知领域的探险	12
定义一种哲学, 1901 ~ 1951	
第二章 开放的认知精神	50
设想一种新建筑, 1951 ~ 1961	
第三章 集会——一个卓越的空间	104
集会设计	
第四章 灵感之家	136
学校设计	
第五章 可用性论坛	180
选择设计	
第六章 光, 存在的给予者	202
献给人类努力的设计	
参考文献	246
路易斯·康设计作品 1925 ~ 1974	262
译后记	267

前言

朱丽亚·摩尔·康文思

宾夕法尼亚大学建筑档案馆馆长

1997年5月

路易斯·康是一位建筑师、哲学家、艺术家以及教师，他用他的作品和教学来启发学生，并且把全世界的追随者带到了费城。在他生命最后的25年中，他为他那一代人重新定义了建筑。现在，在他去世将近1/4个世纪以后，新的一代人再一次学习他的作品。1997年版的《路易斯·I·康：在建筑的王国中》承担起了让尽可能多的读者看到这本书的责任。这本书最初的工作开始于1983年，当时宾夕法尼亚大学的教授戴维·B·布朗宁(David B. Brownlee)和戴维·G·德·龙(David G. De Long)开始了对来自《路易斯·I·康选集》(宾夕法尼亚大学建筑档案馆一部最近才向学者开放的巨著)的资料进行长期的学术研究。布朗宁和德·龙把目标对准了一系列回顾档案中所有文件——历时5年、涉及到50位学者——的研究讨论。这项空前的研究产生了关于路易斯·康的建筑作品的完整的书面资料，全面地描述了路易斯·康不同阶段的作品顺序，并且纠正了以前出版物中的错误。

同时，洛杉矶当代艺术馆(MOCA)馆长理查德·科萨雷克(Richard Koshalek)，以及雪利·戈尔汀(Sherri Geldin)，洛杉矶当代艺术馆的副教授(现为俄亥俄州哥伦比亚韦克斯纳艺术中心的主任)，正在考虑举行一次全面的路易斯·康的作品回顾展。在和布朗宁、德·龙，以及作为《路易斯·I·康选集》保管员的我进行了对话，并且得到了福特汽车公司的赞助以后，洛杉矶当代艺术馆组织了一支包括科萨雷克、戈尔汀、作者和展览主办者布朗宁和德·龙，建筑师以及展览设计者矶崎新，路易斯·康长期的助手马歇尔·梅耶(Marshall Meyers)以及本人在内的优秀团队。宾夕法尼亚的伯金斯(Perkins)博士后流动站成员彼得·S·里德(Peter S. Reed，现为现代艺术馆建筑与设计馆副馆长)，是路易斯·康作品回顾展研究工作的

主持人。

《路易斯·I·康：在建筑的王国中》1991年由Rizzoli国际出版集团和洛杉矶当代艺术馆以大开本的形式联合出版。同名的展览于1991年10月在费城艺术博物馆开幕，在三个洲的7个博物馆巡展之后，于1994年2月在韦克斯纳艺术中心落下帷幕。这本书和这次展览激起了对路易斯·康的作品的巨大关注，在大众的和学术的出版界产生了数以百计的论文和评论。

本书研究了路易斯·康作品中的主题，分析了贯穿于他的生活和职业中的建筑哲学。不仅介绍了路易斯·康众所周知的杰作，例如加利福尼亚拉·霍亚(La Jolla)的索尔克学院(1959~1965)、得克萨斯沃思堡(Fort Worth)的金贝尔艺术博物馆(1966~1972)，而且还介绍了许多相对不那么著名但很重要的建筑，例如早期的公共住宅、私人住宅、未建成公共机构的委托项目以及费城城市规划。格兰特·马德福特(Grant Mudford)引人入胜的照片第一次把路易斯·康的许多建筑展现在公众的面前。我们高兴地看到，这本以新的小开本出版的书将进一步传播路易斯·康的作品，并且使全世界的读者都能看到它。

我们非常感谢理查德·科萨雷克和雪利·戈尔汀早期的指导以及他们对路易斯·康既往作品长期的投入。在项目的进行过程中，许多读者和学者以及路易斯·康的家庭成员和他以前的助手、客户，给予了宝贵的指导和支持。我们还要感谢所有致力于第一个版本的人，特别是要感谢丹尼斯·斯科特·布朗(Denise Scott Brown)，包克利西纳·陶希(Balkrishna Doshi)，威廉·朱迪(William Jordy)，苏·安·康(Sue Ann Kahn)，迈克尔·迈斯特(Michael Meister)，哈里特·帕特森(Harriet Pattison)，文森特·斯科利(Vincent Scully)，安妮·格雷苏沃尔德·唐(Anne Griswold Tyng)，卡尔斯·

沃尔豪莱特(Carles Vallhonrat)，罗伯特·文丘里(Robert Venturi)，马西莫·瓦格内利(Massimo Vignelli)，亨利·威尔考兹(Henry Wilcoats)，理查德·索罗·乌尔曼(Richard Saul Wurman)，特别感谢Rizzoli国际出版集团的高级编辑戴维·莫顿(David Morton)，最后还要感谢埃瑟·伊斯累莉·康(Eshter Israeli Kahn)，他的精神一直激励着我们。

我们还要提到无数学者非常重要的奉献，他们的文字没有能够放进这本书，但是他们的研究工作对认识和理解路易斯·康的作品起到了不可限量的作用。他们是：丹尼尔·S·弗里曼，凯瑟琳·詹姆斯，彼得·可汗，迈克尔·J·刘易斯，帕特丽西亚·卡明斯·劳德，亚力克斯·宋均-金逢以及普雷斯頓·萨尔，彼得·S·里德，苏珊·G·所罗门，米歇尔·泰隆·泰勒，伊莉斯·凡德，马克·菲利普·文森特，罗宾·B·威廉姆斯以及卡拉·雅尼。

这个新版本是由Universe出版社的编辑亚历山大·麦尔斯(Alexandra Mairs)、出版商查尔斯·迈耶(Charles Miers)以及MOCA的编辑罗素·弗格森(Russell Ferguson)提议的。艾比盖尔·斯特奇斯(Abigail Sturges)则展示了她特殊的设计才能。要特别感谢建筑档案馆的工作人员，特别是研究助手卡兹·卡莱德·阿什拉夫，艾里森·凯西，西尔柏·梅塔和格伦·桑切斯以及威廉·惠特克管理员。

和往常一样，我们要感谢宾夕法尼亚历史和博物馆委员会(蒂莫西·布坎南主席，执行主任布伦特·G·格拉斯)保存《路易斯·I·康选集》，使所有想学习这位大师的生平和作品的人能够看到它所起到的重要作用。

绪论

文森特·斯科利

路易斯·康是一位伟大的建筑师。时间的流逝证明了这一点。他作品中的风采和氛围不是今天其他的建筑师所能比拟的，甚至远远地超过了弗兰克·劳埃德·赖特、密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶，他的作品充满了思考，光辉而神秘。赖特的建筑充分地利用了节奏作用，密斯则将空间与材料精减到最少，而柯布西耶无所不为，首先是轻盈而文雅，最后是厚重、纯朴而粗野，体现了 20 世纪大多数人的姿态。路易斯·康的建筑，恰恰是 20 世纪后期的精髓，它们也是纯朴的，但是它们全无姿态，似乎是超越了，又或者是不同的种类。它们的粗野是隐藏的、潜在的，这恰恰是由于它们不是一种姿态或者要与某种态度作斗争。它们只是建筑物。它们的元素——总是最基本的、厚重的——聚集在庄严的承重体量中。它们的节点是非常严格的，就像希腊的男青年（Kouroi）的膝盖那样，但又不是以人类的形式连接在一起的。它们的身体是柏拉图式的，是由圆形、方形和三角形这些基本形体组成的抽象几何形体转变而成的东西，就好像由无声的音乐凝固而成。它们用光来塑造空间，就像世界上的第一缕曙光一样，光的牵引，光的转变，日光和月光。它们是沉默的，我们能够感受到它们的沉默的力量。有的声音，鼓点的起伏，管风琴的鸣响，它们的共鸣震耳欲聋。它们在沉默中演奏，就如同和上帝站在一起。

我们试图找出其他的现代艺术作品是否也有同样的高度严肃性：这一点决定了它的理想主义方向，这是一种特质。也许只有一些俄罗斯小说能满足我们的条件，尤其是托尔斯泰，或者是陀斯妥耶夫斯基的作品。我曾记得一位俄罗斯学生 1965 年

在列宁格勒说的话，那是在一次美国建筑的展览会上。当时我和路易斯·康在场，我为感兴趣的学生举行一个小型的讨论会。讨论的是罗伯特·文丘里为凡娜·文丘里设计的住宅。一位学生，可能是考虑到了前苏联对住宅的大量需求之类的原因，问道：“谁需要这个？”但是马上有另外一个学生回答：“每个人都需要一切。”而我想，这就是本质所在，慷慨的、极端的俄罗斯精神。那些蓝色的鞑靼眼睛并非无处不在的。在这里我们要感谢戴维·布朗宁和戴维·德·龙找到了一张路易斯·康的父亲穿着制服的照片。这位贫穷的爱沙尼亚犹太人仅仅是一位未经委任的军需官，尽管如此他还是一辈子被看作是一个真正的俄罗斯帝国官员，就像由弗雷德里克·马奇（Fredric March）扮演的渥伦斯基那样。路易斯·康长得和他父亲很像，自信而骄傲，而路易斯·康在自己从宾夕法尼亚大学毕业时，粗鲁地对着相机的镜头，就像学生时代的高尔基或者托尔斯泰那样。和他们一样，路易斯·康想得到“一切”，如果可能，他想把一切变得真实、正确、深奥、理想并且完整。我觉得他想拥有一切的欲望比我们这个时代任何一位建筑师都要狂热。这肯定就是为什么虽然在许多建筑的基本点——例如当代感兴趣的文脉上不尽相同，但是路易斯·康的作品仍然能够让我们感受到它们内在的特质的原因。因此它们是晚期现代主义建筑目标的完美体现：再造现实，使之焕然一新。

但是，还不仅如此。它们开创了一些东西。它们成功地终止了国际式，并且开创了一条更加纯正的现代主义道路，一条建筑的地方主义和古典传统开始复兴的道

路，必然地引起了大规模的历史保护运动，最终变得举足轻重。路易斯·康早期最出色的助手——罗伯特·文丘里，发起了城市传统的复兴并且把建筑带向与路易斯·康相反的温和的文脉主义方向。意大利的阿尔多·罗西走的是一条与路易斯·康相似的路，他在意大利地方性和古典传统中提炼出的城市类型是令人难以忘怀的诗意，这与路易斯·康在1950~1951年意大利广场的彩色蜡笔画以及他后来的伟大的建筑中所体现出来的非常相似。事实上，路易斯·康在各个方面都把建筑往好的方向转变，无意中在很大程度上改变了整个现状，使我们能够再一次体会到传统城市肌理的价值。

值得关注的是路易斯·康是如何转变的。这里我们必须像路易斯·康本人那样专业。这种转变是因为，在一辈子为这样的事情操心之后，路易斯·康在晚年发现了如何把古罗马的废墟转变成现代建筑。这种关系表面上看似完全不可能，但是路易斯·康在萨尔克学院之后的所有建筑中，成功地实现了这种转变。在这之前，路易斯·康已经花了很多年的时间来试图回归到历史中去。随着20世纪30年代与国际式的决裂，路易斯·康中断了他在宾夕法尼亚接受的现代古典主义教育和历史，1947年他开始在耶鲁大学执教的时候，又重新回归到对历史的尊重。1950~1951年路易斯·康以美国学术团体成员的身份重返罗马，在那里他独自研究了罗马的古迹，并且在伟大的古典学者弗兰克·E·布朗（Frank E. Brown）的公司中工作，还去了希腊和埃及旅行。很快他在许多地方利用了吉萨金字塔和卡纳克的阿蒙神庙，这一点我在其他的地方已经提到过¹。正是在他在理查德医学研究所的采光问题上采用了

他早期在圣·基米亚诺 (San Gimignano) 画的水彩, 才开始显现出更加纯粹的罗马形式。他们通过与文丘里的对话来实现这一点, 因为文丘里也在罗马呆过一年。这一点在萨尔克学院, 特别是在社区中心的设计中, 显得更加醒目。“废墟环绕在建筑的周围”, 路易斯·康这样形容最后生成的那个没有玻璃、通道弯成弓形、开着热气孔的罗马形式。

巧的是, 那些暴露在空气中的废墟, 被证实是正好适合于印度次大陆的气候和砖砌技术的。它们形成了艾哈迈达巴德 (Ahmedabad) 和达卡, 那里的暗廊可以和奥斯蒂亚的祭祀神庙 (Thermopolium) 相媲美, 而艾哈迈达巴德的主要房间几乎重复了哈德良 (Hadrian's) 市场的砖和混凝土的巴西利卡, 达卡的国家政府中心则将奥斯蒂亚广场上的朱庇特 (Jupiter) 神庙和来自于英国城堡平面的形式结合起来, 正如布朗宁和德·龙所说的, 和天堂在一起就无所不知。最重要的是, 路易斯·康在艾哈迈达巴德和达卡中的“砖的秩序”来自于从皮拉内西 (Piranesi) 的版画中提炼出来的罗马的砖和混凝土结构², 而达卡诊所门诊病人的门廊外型类似于列杜 (Ledoux) 描绘建筑师全视野的画³。历史的延续在这里一目了然: 就像皮拉内西和列杜一样, 路易斯·康是一个浪漫的古典主义建筑师。和皮拉内西期望庄严的效果一样 (我已经试图去描述它们, 列杜想要用完美、坚硬的几何形体来体现它们。和那些建筑师以及他们在现代主义之初的许多同事一样, 路易斯·康想要通过专注于古代的遗迹并且从那里重新开始来实现建筑的新生。我想, 这恰恰是路易斯·康为什么最终能够在建筑走到国际式的晚期时使之重新充满

活力的原因。他像 18 世纪现代建筑的开始一样, 重新开始了现代建筑: 用的是厚重、坚实的结构形式而不是 20 世纪的建筑师试图与抽象画中的自由相匹敌的构图。因此, 除了他的旅行速写之外, 路易斯·康的作品从来都不是用图画表示的。它们是原始的建筑, 所以是在图画之前的。这就是为什么路易斯·康和绘画中的塞尚 (Cézanne) 一样, 是真正原生的, 他总是说他喜欢“开始”以及“一个好的问题比完美的答案更重要”。毫无疑问, 他的建筑充满了古代的力量。虽然他开创了当代古典主义复兴之路, 但是他始终拒绝使用古典建筑的细部, 他把自己限定在现代主义者的道路上, 在废墟中进行抽象。正因为如此, 在他职业生涯最后的伟大岁月, 他几乎不用玻璃。在埃克塞特, 他只是把他在印度不需要的玻璃塞进一个废墟的框架中而不让四面墙联合成一个整体。在金贝尔, 路易斯·康仅仅使用了罗马的拱来直接体现废墟特有的装置, 无论内外, 这就是全部。再没有别的办法可以实现比它更加纯粹的罗马古典主义。

路易斯·康在耶鲁英国艺术中心取得的成就更加令人吃惊。因为在那里, 在他最后的建筑中, 路易斯·康在时间和现代建筑自身的发展上跨出了一大步。事实上, 他从 18 世纪皮拉内西和列杜的浪漫古典主义跨到了 19 世纪拉布鲁斯特 (Labrousse) 的理想主义。1843~1850 年在圣吉纳维芙图书馆 (Bibliothèque Sainte - Geneviève), 拉布鲁斯特自问如何才能真正把古希腊和罗马的废墟合理地转变成现代街道上的现代建筑, 他设计出了一套由基础、石块、框架柱以及实心的和玻璃的填充板组成的体系, 这一套体系成为了从

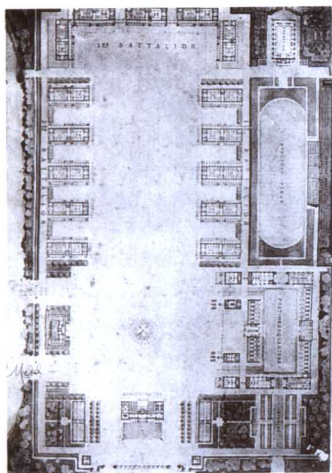
理查德森和沙利文到密斯·凡·德·罗到现在一贯的城市建筑的标准解决方法。路易斯·康在耶鲁大学就采用了这一套体系，在这里，玻璃第一次以不可思议的反射效果走进了路易斯·康的设计。

因此在他去世的时候，他好像还正站在他的工作的一个新起点上。不难了解他本可能对他的追随者——那些再造了建筑学这个专业，并且治愈了现代主义那段岁月给我们的城市造成的创伤的人们——影响更加深刻。他大概也不会很喜欢他们的作品。因为毕竟，他一个孤独的英雄，追寻着一个孤独的目标。但确实是他开创了通往迦南（迦南：《圣经》故事中称其为上帝赐给以色列人祖先的“应许之地”，是巴勒斯坦、叙利亚和黎巴嫩等地的古称。——译者注）的路，他自己没有能够完全实现把他自己的王国从“应许之地”中划分出来。

自从路易斯·康的画和办公文件可供研究以后，这个目录表现了路易斯·康生活和工作中渊博的学识。感谢戴维·布朗宁、戴维·德·龙和他们的学生，感谢他们赋予这些材料价值，感谢他们辛勤地处理所有路易斯·康最重要的建筑和设计文件。

第一章 未知领域的 探险

定义一种哲学，
1901 ~ 1951



1. 军用邮局平面，A 等方案，巴黎美术学院设计学院，1924 年春

当路易斯·康声名鹊起的时候，他已经是 50 多岁并且当了 20 多年的建筑师了。但是他出名前 50 多年的生活与他后来的工作不仅不矛盾而且还有着必然的因果关系。在那段经历了大萧条和第二次世界大战的日子里，他是青年人圈子里的成功建筑师。他学习，设计，教书，专心于他那一代建筑师的中心问题：研究现代语言和贫困社会对住宅的挑战。但是在他的后半生，他对这些问题有了新的看法，对建筑的本质有了新的理解，通过这么做，他建立起了更加严格的成功标准。照着那些标准，他又一次成功了。

发展中的建筑师

路易斯·康，1901 年出生于俄罗斯帝国波罗的海边爱沙尼亚一个名叫奥赛（Õsel）的岛上（现在的萨拉岛）。他的父亲，利奥波德（Leopold），是爱沙尼亚人，他的母亲，伯莎·门德尔松（Bertha Mendelsohn），来自拉脱维亚的里加（Riga），她在那里遇到了她的丈夫——即将从俄罗斯军队退伍的军需官。他服完兵役之后，他们就在萨拉岛定居下来。他们都是生活在欧洲德语国家和俄语国家交界的地方，从小受着多种语言文化熏陶的犹太人。他们很穷，1904 年利奥波德·康移民到了美国。他在费城找到了一份工作，1906 年伯莎带着当时只有 5 岁的路易斯和他的妹妹莎拉、弟弟奥斯卡也来到了美国。

费城当时正处于它工业时期顶峰的年代。它的纺织业出类拔萃，整个城市以工厂里大量的新移民而著名。路易斯·康一家住在利波蒂斯（Liberties）北部，一个市中心边缘的贫民窟里，刚到这国家的时候，

他们不断地搬迁¹。利奥波德是一个天才的设计师和玻璃画家，但是他找不到需要这些技能的工作，后背的伤痛又迫使他放弃了劳工的工作。虽然他开了一段时间的小店，但是家里还是主要靠伯莎为当地的制造商制作羊毛衫花样的收入来维持。在贫穷而且有点凌乱的家里，伯莎·康仍然保持着一些欧洲的文化习气：包括德语和意第绪语，音乐以及文学，这个家庭没有继续恪守他们的信仰。

路易斯·康的脸上有一个幼年时期留下的伤疤，那是由于他太过关注炭火明亮的色彩而造成的，在去费城之后不久他又得了猩红热。这使得他的音调变高并且不能按计划去上学。由于这些瑕疵和起步较晚的原因，使得他在同学的面前非常腼腆，但他很快凭着他的绘画才能得到了老师的好评，费城守旧但是仁慈的艺术委员会给予了他大量的鼓励。

上小学的时候，路易斯·康穿过费城网格状平面的几个街区，去公立工艺美术学院学习绘画和雕塑，来自普通学校的天才学生在那里受到了补充训练。在那里，路易斯·康得到了主任J·利波蒂·泰德(J. Liberty Tadd)(1854~1917)，一位强调在黑板上画大尺度的画和亲自接触雕塑材质的教育理论家的帮助²。在路易斯·康考进费城教育系统的重点学校、淘汰率很高的中心学校后，他仍然利用周六自由活动课的时间去图案速写俱乐部继续他的艺术学习。这个俱乐部后来为了纪念它的赞助人而更名为塞缪尔·S·弗莱舍(Samuel S. Fleisher)艺术纪念馆。他的画赢得了全市一等奖。同时，他表现出了巨大的音乐天赋，他用通过照看邻居女儿赚来的钱去学习钢琴课，至今他还对一个熟人送他的那

架旧钢琴记忆犹新。这个家伙占据了家里许多空间，他经常抱怨说他不得不睡在钢琴上，因为它占去了他的床的位置³。路易斯·康获得了一项音乐奖学金，但是他听从泰德的建议拒绝了它，而集中精力去搞视觉艺术。不过他的确用到了他的音乐天赋，十几岁就靠在剧院弹琴来贴补家用。

在中心学校的后两年(1919~1920)，路易斯·康听了威廉·F·格雷(William F. Gray)讲的建筑历史课。这门课要求将讲演和绘画作业结合在一起，路易斯·康常常帮助班里成绩不太好的同学。这门新的课程使他入了迷——“建筑令我目瞪口呆”，他曾经这样对采访他的人说——于是他决定放弃毕业后去宾夕法尼亚美术学院学习绘画的计划⁴，而选择了去宾夕法尼亚大学学习建筑学。费城对待这个年轻的移民是非常慷慨的，路易斯·康总是记得这个城市对他的好处。他喜欢说：“一个小男孩在这个城市里可以知道他这一生要做什么⁵。”

路易斯·康的建筑生涯开始于宾夕法尼亚大学，那里有当时美国最强大的建筑课程，充满着巴黎美术学院的严格。和许多美国的大学一样，宾夕法尼亚大学引进了一位受过法国训练的建筑师来主持课程设计，而且他们非常幸运地请到了保尔·菲利普·克雷特(Paul Philippe Cret)(1876~1945)。克雷特热爱请他来的这座城市和这个国家，而它们则用爱来回敬他。作为一名教师来说，他是缄默的，但是他和他的工作人员(在路易斯·康的那个年代，他们中的许多人曾经是克雷特的学生)成功地传达了建筑的严肃性和它的文化中心的地位。在美术学院，克雷特接

受了他画室的赞助人让·路易斯·帕斯卡（Jean-Louis Pascal）和理论教授朱丽·瓜迪特（Julien Guadet）理性、渐进的教育，他将美术学院的方法解释为一套科学体系。虽然他对古典主义的重要性有着不可动摇的信念，但是对于克雷特来说，建筑不是历史风格的问题而是一门解决问题的艺术，富有创造力的建筑师通过它把业主的需求转化成物质。新的要求必然产生新的建筑，克雷特还认为现代的民主政治最终将在建筑上表现出来。在1923年的费城建筑师的一次聚会上，他毫无偏见地说：“我们的建筑只能是现代的。”

路易斯·康在宾夕法尼亚大学呆了4年，获得了建筑学学士学位。他第一学年的导师是约翰·哈比森（John Harbeson）（1888~1986），他曾经是克雷特的学生，后来成为克雷特事务所的高级成员。哈比森是《建筑设计研究》（纽约，1926）的作者，一位优雅的巴黎美术学院教学系统的引导者，就像美术学院的学生创建的国家艺术设计学院在美国重建了巴黎美术学院的教学体系一样。学院设立了面向所有建筑院校和独立工作室学生的竞赛课程，获奖者可以赢得巴黎奖并且有机会去发源地——巴黎美术学院学习。哈比森的许多讲义都是从宾夕法尼亚大学学生的获奖作品中挑选出来的，在路易斯·康的那个年代，那些学生的水平远远超过了其他学校和与他们一起获奖的学生⁷。

在这样的环境中，路易斯·康的表现非常出色⁸。建筑学学生必修的水彩画和徒手画以及建筑历史、绘画和雕塑等课程他都非常优秀。在设计课上他的成绩不是很高，但是到了高年级，克雷特成为他的指导老师的时候，他两次获得了设计学院设

立的A等设计的银奖（以及若干次提名）并且进入了巴黎奖竞赛的二级，最后到了六级，仅以一级之差与最后的奖项失之交臂⁹。

在他老师的影响下，路易斯·康在他的学生作业中表现出了对有时候被称为“被剥开的古典主义”的朴素语汇的偏爱，偶尔使用一些类似于艺术装饰的自由装饰式样，就像保尔·克雷特自己在二三十年代偶尔涉足的一样。但这些装饰是平面的，而不是美术学院教学中占据中心地位的立面装饰。在这一点上，路易斯·康受的教育和当时正在系统化建筑哲学的欧洲人的想法是一致的。就像勒·柯布西耶“平面是个发生器”的宣言不会被看作离经叛道一样。实际上，在费城T-Square俱乐部的一次会议上，克雷特对勒·柯布西耶刚刚被译成英语的《走向新建筑》作了一次全面的评论¹⁰。

路易斯·康学生时代设计的平面背离了过去曾经被不正确地认为，而且现在还被误认为是美术学院特点的轴线系统。实际上，美术学院的设计通过有规律地打断和掩饰轴线来形成空间序列的新鲜感，哈比森在《建筑设计研究》中就鼓励提倡不对称的平面。路易斯·康最后获奖的学生作业是他在四年级的春天设计的一个军用邮局，作品展现了他的空间组织才能（图1）。路易斯·康在巨大的阅兵场一端，布置了3个营的兵舍，另一端则是一栋管理楼（严重地阻碍了邮局入口的轴线）和两栋完全不对称的建筑——邮局医院和它的手术中心。尽管它不那么完美，但路易斯·康的目的显然是要形成一种动态平衡而不是对称。这一次无轴线平面的经历建立了路易斯·康对三四十年代现代主义者的设计

进行实验的基础，而对整体平面的关注则一直贯穿于他的职业生涯中。

在面对历史学家和批评家的质疑时，路易斯·康从来没有忘记他从克雷特和宾夕法尼亚大学美术学院学来的经验教训。甚至在他的迟暮之年，他的建筑从巴黎美术学院开始，经历了国际式，最终以自己的语言重新建立起来的时候，路易斯·康仍然可以在那些成熟的风格中，找到当年他所受学校教育的影子。他强调的建筑师必须在所谓的“形式”被实用思想污染之前洞悉它的实质，这一点与巴黎美术学院所强调的基本的、本能的草图有着密切的关系。正如他所说的：

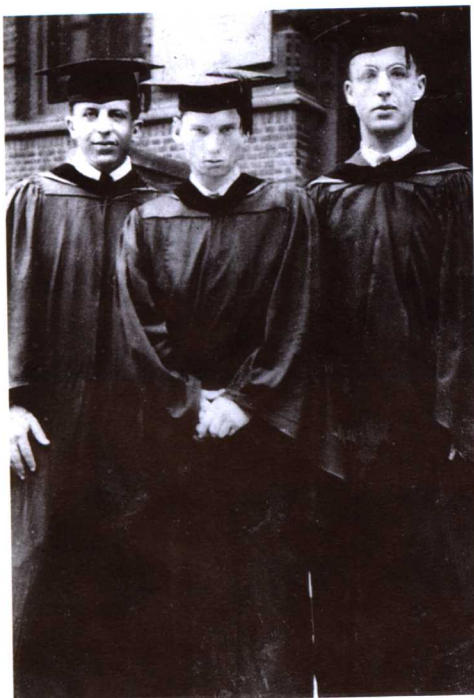
“在开始设计题目之前，典型的巴黎美术学院的训练是提供给学一份没有任何教师评论的书面的任务书。他有几个小时的时间来研究这个题目，然后在没有参考的情况下，在小屋里画一张草图。这张草图将作为最后设计的基础。最后的成图不能违背最初的草图的本质……美术学院这种特殊的训练方法是颇具争议的，因为在编制任务书的人和完成这个任务的建筑师之间没有交流。所以草图完全取决于我们的直觉。但是直觉也许是我们最准确的感觉。草图就建立在我们对“适当”的直觉认识上。我所教的就是这种适当性，而不是别的什么东西¹¹。”

路易斯·康建立起了一种“被服务”空间与“服务”空间之间等级关系的概念，后者经常被安插到结构体系的空隙之

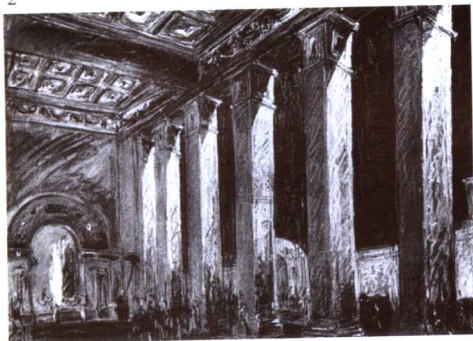
中。他把自己这种概念的起源归于美术学院典型的在石头建筑上掏洞的做法。他说他对光情有独钟，他把光看成是建筑环境的创造者的这种想法，来自于美术学院教给他的光影渲染课¹²。

1924年6月大学毕业后(图2)，路易斯·康在费城城市建筑师约翰·莫里特(1872~1928)事务所中找到了一份工作。约翰·莫里特主要是受巴黎的训练，与城里的建筑和政治机构有着良好的关系。路易斯·康在那里当了一年的绘图员，画一些详图，然后第二年作为设计主持人被派到莫里特成立的一间专门工作室去主持将于1926年在费城举行的150周年纪念国际博览会这个项目。与其他的国际活动相比，费城的独立宣言发表150周年的庆典是非常有节制的，它的公众效应又被阴沉多雨的夏季所影响，但是对于一名年轻的建筑师来说，设计并建造6座总面积超过1500000平方英尺，由钢结构外加木板和拉毛水泥构成的巨大建筑，是一件令人兴奋的事情。不到一年功夫，这个项目就完成了¹³。

虽然莫里特派了两名助理建筑师——威廉·S·科伏尔(William S. Covell, 1872~1956)和约翰·贺莱斯·弗兰克(John Horace Frank, 1873~1957)到这个项目，但是路易斯·康一直声称他领导着这个工程。不过1925年秋天，展现在公众面前的建筑物的戏剧性的平面的确出自路易斯·康的手笔，当时正好在组委会开始怀疑莫里特事务所操作这个大型项目的能力时，这个设计及时地打消了他们的顾虑(图3)¹⁴。路易斯·康的透视图中充满了由斜线构成的出色的明暗对比，那些尖锐的斜线使路易斯·康后来的画面充满着活力。建筑本身覆盖着色彩柔和的拉毛水泥



2



3

2. 从左往右：海曼·库宁(Hyman Cunin)，路易斯·康，诺曼·莱斯(Norman Rice)，1924年6月，摄于宾夕法尼亚大学海顿大厅台阶上的毕业照
3. 文化艺术宫，150周年纪念博览会，费城，宾夕法尼亚，1925~1926。门廊透视，1925年秋

(莫里特希望这个展览馆可以叫做“彩虹城”，就像1893年哥伦比亚展览馆被称为“白雪城”一样)，它们给这位年轻的建筑师提供了实现18世纪建筑师埃提安-路易斯·部雷(Étienne-Louis Boullée)和克劳德-尼古拉斯·列杜(Claude-Nicolas Ledoux)梦想的大尺度建筑的机会，凭着这个项目，他一下子在大学里出了名。就像他的一些学生作业一样，尽管很有限，但他还是在一个纯现代的经典形式上加上了波浪和锯齿形的艺术装饰。前一年夏天在巴黎举行的艺术与装饰运动博览会(艺术装饰的名字就是从那里来的)上这些母题引起了许多青年建筑师的注意。

150周年纪念刚开始就结束了，场地被重新清理成公园，路易斯·康也回到了城市建筑师事务所的日常生活轨道，主要做一些消防站和操场。几个月后，他去了威廉·H·李(William H. Lee, 1884~1971)的事务所，为坦普尔大学设计一些建筑。这段时间，路易斯·康和他的父母住在一起，一年后他在李的事务所里攒了足够的钱去欧洲进行他作为建筑师企盼已久的一次长期旅行。1928年5月3日，他到了英国的普利茅斯，在英国画了两个星期的速写——以一种单调而优雅的画家方式工作——然后继续穿过低地国家和德国北部¹⁵。他于6月29日到达丹麦，10天后，他前往拉脱维亚的里加，他有一些亲戚住在那里。途中，他又快速地穿过了瑞典、芬兰和爱沙尼亚。从那里他又去了他的出生地萨拉岛。他在波罗的海那个有着朦胧记忆的地方呆了将近一个月，睡在他曾祖母只有一间卧室的房子里¹⁶。8月中旬，路易斯·康动身前往柏林，在那里他参观了新住宅项目(Siedlungen)¹⁷。这也许是他对现代主义