



中威图文
ZHONGWEN

DOMINIQUE PERRAULT

多米尼克·佩罗

Laurent Stalder (加) 劳伦特·斯塔德 编



大连理工大学出版社

TU206
P426.1

DOMINIQUE PERRAULT | 多米尼克·佩罗

Laurent Stalder

(加) 劳伦特·斯塔德 编 张建华 译

大连理工大学出版社

Dominique Perrault: projects and architecture

With an essay by Laurent Stalder

© 2000 by Electa, Milano

Elemond Editori Associati

All Rights Reserved.

© 大连理工大学出版社 2003

著作权合同登记 06 - 2002 年第 257 号

版权所有 · 侵权必究

图书在版编目(CIP)数据

多米尼克·佩罗 / (加) 劳伦特·斯塔德编; 张建华译. —大连: 大连理工大学出版社, 2004.2

书名原文: Dominique Perrault

ISBN 7-5611-2416-3

I. 多… II. ①劳… ②张… III. 建筑设计—作品集—法国—现代 IV. TU206

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 082901 号

出版发行: 大连理工大学出版社

(地址: 大连市凌水河 邮编: 116024)

印刷: 深圳中华商务联合印刷有限公司

幅面尺寸: 219mm × 279mm

印 张: 11

插 页: 4

出版时间: 2004 年 2 月第 1 版

印刷时间: 2004 年 2 月第 1 次印刷

出 版 人: 王海山

责任编辑: 初 蕾

责任校对: 姜 岷

封面设计: 王复冈

定 价: 168.00 元

电 话: 0411-4708842

传 真: 0411-4701466

邮 购: 0411-4707961

E-mail: dutp@mail.dlptt.ln.cn

URL: <http://www.dutp.com.cn>

- 5 建筑：思维的规划，躯体的保护 劳伦特·斯塔德

作品与设计方案

- 24 Jean-Baptiste Berlier 工业旅馆 巴黎
 28 IRSID 尤斯诺·萨斯勒会议中心 圣日耳曼昂莱
 32 法国国家图书馆 巴黎
 42 奥林匹克自行车赛场及游泳馆 柏林
 50 图书技术中心 布西圣乔治
 54 拉维莱特公园的大温室 巴黎
 58 Unimetal 地区开发规划 卡昂
 64 欧盟法院扩建工程 卢森堡
 68 阿普利克斯工厂 勒塞利尔
 72 音像资料中心 韦尼雪市
 76 城市发展计划和体育设施 巴达洛纳
 80 密特拉神庙景观规划 那不勒斯
 82 法拉克地区城市公园竞标方案 塞斯托圣乔瓦尼
 88 EUR 会议中心竞标方案 罗马
 90 Gramsci 广场设计竞标方案 奇尼塞洛巴尔萨莫
 94 在前冷藏库区域建设建筑大学新址的竞标方案 圣巴西利奥 威尼斯
 98 法院工程竞标方案 萨莱诺
 102 文化城竞标方案 圣地亚哥—德孔波斯特拉
 108 新 Consiag 办公楼竞标方案 普拉托
 112 M-Preis 超市 瓦藤斯
 116 “米兰 2001” 灯饰标志牌设计大赛方案 米兰
 118 现代美术馆扩建工程大赛方案 罗马

设计

- 124 法国国家图书馆的陈设 巴黎
 130 金属陈设品

133 作品年表

附录

- 173 传记
 174 文献目录
 175 多米尼克·佩罗建筑工作室的构成

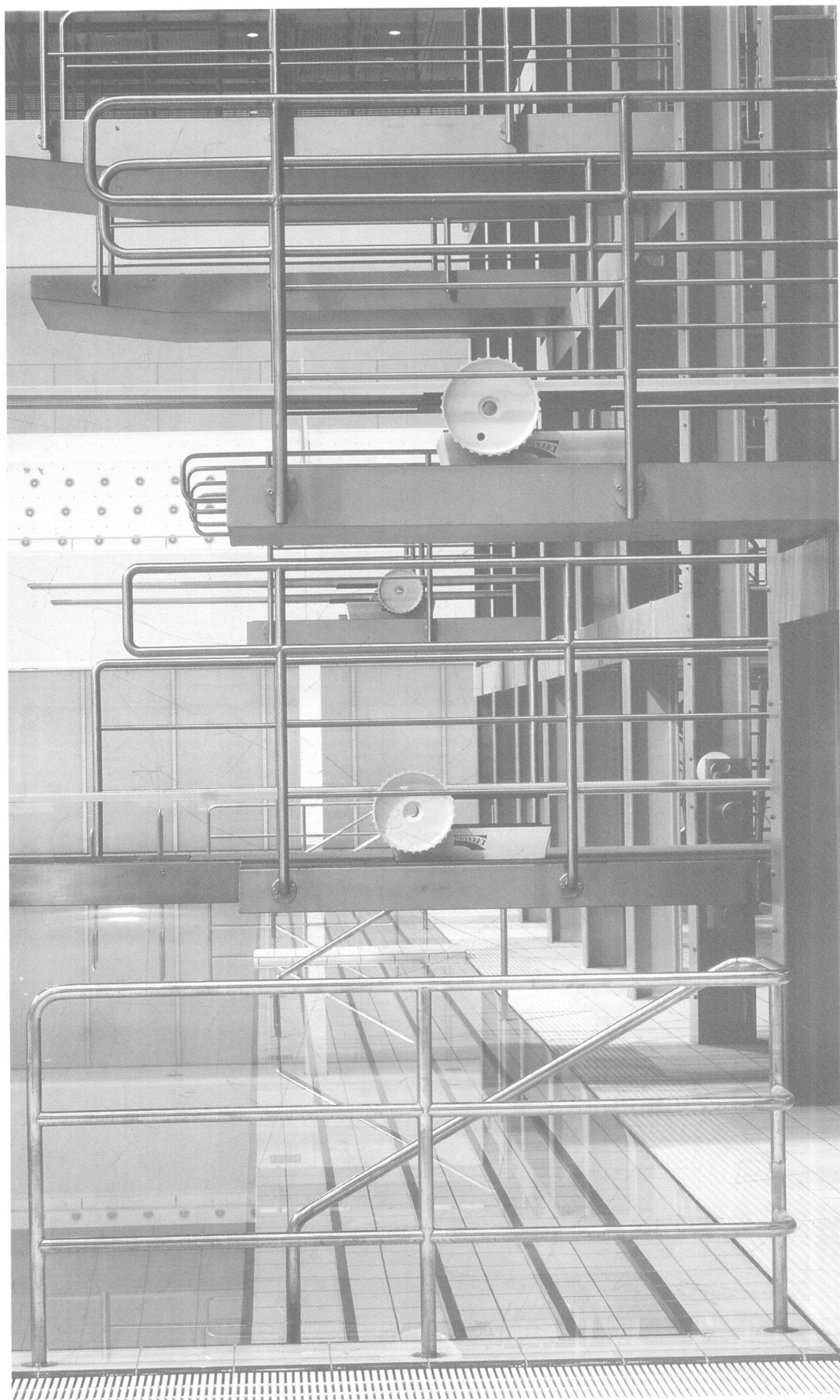
建筑：思维的规划，躯体的保护

劳伦特·斯塔德

“*La mort de l'architecture*”——由此可见佩罗追求的是建筑的死亡。与其他领域不同的是，这个领域的代表人物从未敢宣告它的濒危。破除绘画艺术方面的陈规旧律意味着积极参与到“艺术的死亡”运动中，这就如同量子力学宣告了传统物理的死亡一样。在整个20世纪，只有建筑界从未注意到也未宣布过自身的死亡，而一直陷于现代主义的美学和文化的漩涡中，将自己封闭在一个狭窄的范围内。多米尼克·佩罗对建筑的批评是毫不留情的。“要超越建筑语言固定的表现手法，完全有必要抛弃传统的建筑领域，而向其他领域扩展，通过嫁接、人工播种的方式进行。”这里他所指的与其说是建筑的实质不如说是其有序的方法。为了实施“嫁接”和“人工播种”，使建筑摆脱其自我束缚的范围，他追溯到60年代后期的艺术流，也就是宣告“艺术的死亡”那些领域，当然也包括艺术的再生。这种将概念阶段与实施阶段系统地分割开来的手法导致了设计过程的实质性的分类。Sol LeWitt在他的第一部宣言——《评概念艺术》中意味深长地写到：“在概念艺术中，概念是作品最重要的一个方面。当艺术家运用一种概念形式时，就意味着所有的计划与决定都是事先拟定的，作品的完成只是按计划进行。”尽管Sol LeWitt坚持认为艺术与建筑之间有很大的差别——前者属纯粹的构想，而后者与实用性有关——他所采用的方法与手段却基本上是关于建筑的：“构想本身，即使看不到，也与任何成品一样属于艺术品。所有步骤——乱涂、草图、绘图、失败的作品、模型、研究方案、思路、对话——都很重要。那些显示艺术家思维过程的部分有时比最后的成品更有意义。”

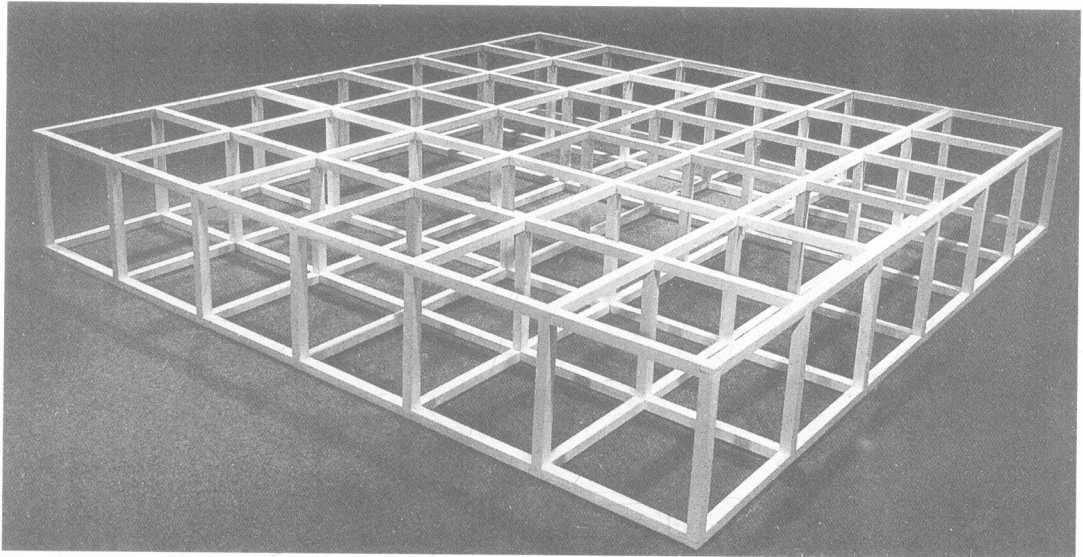
所以，佩罗在要求摆脱规则的同时又对规则追本溯源。当佩罗将建筑定义为“思维的规划，躯体的保护”时，他不仅是在暗示Sol LeWitt所强调的思想与物质、脑力与体力的对立，而且是在谈论建筑史上的一个老话题：“它（建筑师的科学）产生于体力和脑力。”佩罗在提到“嫁接”和“人工播种”，甚至要求考虑其他领域时，他也决不是在摆脱维特鲁威规则所倡导的“多种科学的文化作用和其他艺术的体验有助于建筑师的成长……”

当从历史的角度不能解释多米尼克·佩罗的建筑作品时，所有这些就起到了能解释在这里所要采用的方法的作用。确切地说，就是要试图确定一个以“嫁接”和“人工播种”为特点的职业在理论和建筑学方面的问题，在一定程度上也是一个历史性问题。调查他创作过程根本问题的适当时机似乎不是在他对建筑的实质而是对方法、不是对该领域而是对其传统提出问题时。所以在考虑所完成作品的同时还要考虑相关的设计过程。作者意识到在冒双重风险：创作的风险——认为过于系统，是一个不能令人满意的理论建筑；



多米尼克·佩罗，
奥林匹克游泳馆，
柏林

Sol LeWitt,
积木式地板结构



或者反过来只注重主题描绘而分裂其产品的危险。但是我在这里为多米尼克·佩罗的作品做序言的目的不是对这件事做最后的评价，而是要让读者熟悉建筑师在自由没有受到限制的情况下所取得的成就，这是拥有开明的态度所必不可少的先决条件。

建筑，思维的规划

建筑师的作用是“用可靠且完美的方法合理地设计、有效地实现其作品，使其尽可能满足人类最基本的需要。”Alberti按时间顺序列出了建筑师在创作过程中运用“定义”的手段。虽然抽象和笼统的绘图接近于构思，但在施工前，作为真实建筑物前身的模型对这个大厦及其各组成部分起着验证的作用。因此，他是按照从理论到实践的顺序整理其最重要的创作阶段。

多米尼克·佩罗也曾谈及“概念”和“过程”两词，他们的基本含义相同。前者为“思维的规划”或“构思”，是意图的明确表示，如：“覆盖”、“保护”、“包括”、“混合”等。后者是“活的概念”或者“附属概念”，它表明了从概念向物质转化的各个不同的阶段。

但是这些建筑过程中的各个阶段不再是相互分开的。相反，“必须全方位同时进行，而且有必要去重新创造手法和一种语言，使其更准确地反映出每个工程的特点。”这种开明的态度反映在其采用的象征手法上。根据工程方案、客户和设计阶段的要求，模型和模型图、经过润色的照片和设计图、计算机图象、拼贴图、图表等均同时应用。这些不同的手段与施工中建筑的照片、建筑的整体形象和细部同等重要。创作过程与最终的作品被置于同一水平上。

具有重要意义的恒定因素可以从这些象征手法上体现出来。对于绝大多数工程来说，设计图是构思在纸上最精确的再现，而且常常反映出分析过程：“一把椅子加上一把用于读书的椅子就是读书椅。”或“大型建筑物加上玻璃盘就是建筑物的复制品”。设计草图是抽象的，不受环境和材料的束缚。它并不是要表达闪现的思路或一系列研究，而是展示这项研究的结果。

多米尼克·佩罗，
Unimetal 地区开发
规划，卡昂，
集成照片



其他象征性的手法对设计过程来说具有实用意义。他们描绘出细节，这些细节又逐渐结合起来创造一个多面的、不断变化的工程形象。需要强调的是其不连续的片段特性。抽象派拼贴画的联想力、建筑模型材料的具体性、设计图的概念价值、图表的劝导性以及特殊选择的精确效果等合起来可以使它在定型前就能将大部分信息表现出来。这不仅导致绘图和设计图之间、绘图和模型之间丧失了层次体系，而且使材料模型与建筑模型之间的层次体系也荡然无存。尽管采用的手段取得了很高的精确度，而且能准确地通过形象预示各个方面，但还是留出了充足的自由感受的空间。

只有采用这种方法才能把“建筑设计的想像力”、设计中各个阶段预先规定的连续性及它们与建筑过程的分离作为问题提出。“构思与实体的分离变得模糊不清”。如果构思预测了建筑过程，这也说明后者制约了设计本身。所以说，当设计阿普利克斯工厂立面时，该建筑已经处于一种施工状态中，这决不是一种巧合。再来看看法国国家图书馆的建造，即使是在施工过程中设计师还在继续修改固定结构的设计方案，对其用途做些调整。设计、实现、应用和必要的改建按时间顺序并列进行。但是用这种方法建成的大楼不再是一个结构统一体，而是一个处于发展过程中的个体。在这种环境文脉中，卡昂的Unimetal工业区值得一提。这里，设计方案与施工相辅相成，难以将它们独立分开。最重要的不是建筑的设计方案，而是创造一个能增加这个地区未来使用价值的策略：“绘制出未来的蓝图。”虽然拼贴、集成能阐明该地区的特点，并能精确地预见潜在的干涉，但如果将注意力集中到原有的建筑环境和所采取的措施上，比如将该地区分解成公路网格，则能揭示一个建筑模型的特性。因此，“第一个有关环境的提议”比实现的网格状更具亲和力。这只不过是一个能表明产权和土地规模的结构形式，但却并不能阐明未来的形象，因为“随着时间的推移，今天未知的设计规划将会取代它们的位置。”正是这种情况，才证明了这种允许个别阶段与其他阶段共存而又互不限制的开放式设计方法是重要的。



建筑师的作用是“用可靠而完美的方法来合理地设计并有效地实现其作品”。不言而喻，建筑是一种智力行为，体现构思的设计图就能证明这一点。而与此同时，譬如象征性的手法、模型、制图、在某种程度上甚至是地面上的干预等都表明不再可能以线性方式遵循建筑过程的各个阶段；另一方面，甚至建成的结构也保持不完整的零碎状态，仅仅体现一个建筑模型的特点。事实上，设计就是“对这种过程、施工的理解”。

人类的语言

如果设计图是构思的体现，如果各种不同的模型能通过形象预示未来的实体，那么精确的建筑绘图，由于其几何的系统性，依然是能将设计方案转化为建筑工程的唯一的语言。与语言学一样，几何是人类智慧的产物。它是抽象思维能力的反映，而且还是创造秩序（mettre en place）和确定方位（capter）的一种手段。它可以使缺乏规则的东西置于系统的理解之下。所以，几何是建筑的手段和方法，同时也是它的表现方式和基础。

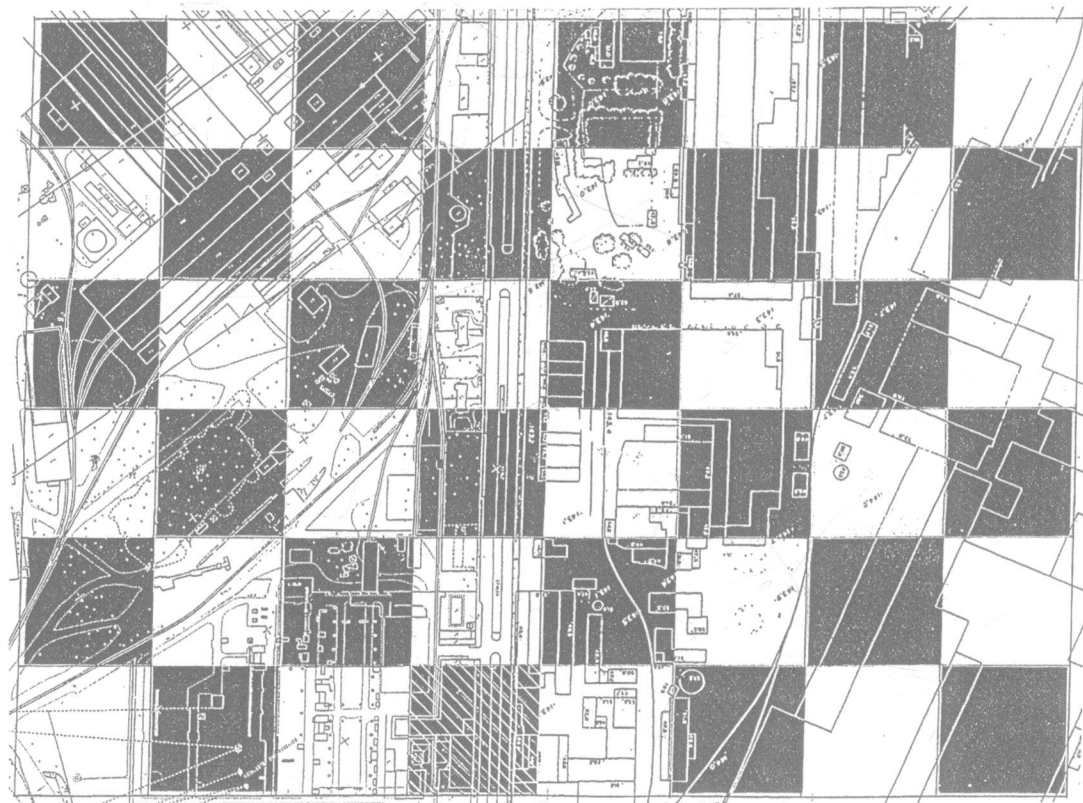
几何在佩罗的作品中是必不可少的。用于勘察和测量位置的正方形网格成为其众多设计方案的几何基础。在卡昂和法拉克，这种方格是 100 平方米。阿普利克斯工厂的面积被分割成 22 平方米的小单元。在威尼斯铺筑的地面是 4.5 平方米。支撑尤斯诺·萨斯勒会议中心的环形盘支柱是方形的。由那不勒斯密特拉神庙的支柱勾画出的图案也是以方形为基础，甚至法国国家图书馆和工业旅馆的窗格的比例也是 1:2。

阿普利克斯工厂综合楼的方案是按照“严格的几何和纵横组字体体系规则”进行的。这并不是在描绘建筑结构，只是述说支撑它的规则。这里没有提及布局 and 美学形式上的选择，但却探讨了控制建筑各个不同阶段和格局的逐次扩展的组合标准。在此基础上，各种生产阶段组合起来，就像“字母组成单词”一样。所以，在不破坏基本原则的条件下增加“基本要素”是可行的，惟一的方法是建立精确的几何方格结构并根据客观性将其分割

成方格状。另外，没有规定与商业管理标准模式要求有关的网格的规模和方阵的利用方式。该网格状还为不可测定的工厂的未来扩展进行了定位。这种有计划的灵活性被提高到一个“使削弱建筑形态的美学原则得以产生”的高度。因此，该网格不仅组成了工程本身的结构，而且还为后续的发展制定了规则。该网格既是建筑思想的结构又是建筑构思的方法，而且也必然是产生形式的原则。

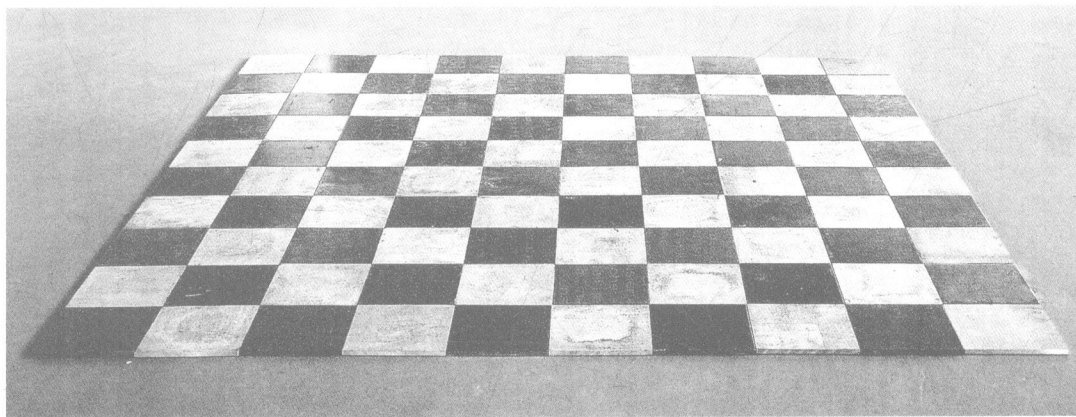
尽管如此独特，该网格依然是方法学上的辅助物，不能取代设计背后的思想。在米兰法拉克地区的开发过程中，“与棋盘相似的网格”被明确为“一个有弹性、开放、灵活的方法”，符合“在市中心创建一个公园”的构思。但是，这种棋盘模式的确能精确地为城市化发展的宗旨确立一种形式，即“开发城市的同时也开发带花园的街道、林阴道、住宅区和广场，其目的是将南部地区与北部地区、西部地区与东部地区连接起来”，以灵活而又连贯的方式分阶段实施该工程：“一个广场接一个广场”地进行。所以，插入的建筑结构在原有建筑中勾画出一个新的序列。网状结构宽度的选择要满足建筑思想的特殊需要。所以，一方面，它允许各个方块的尺寸和原来的格局相称，另一方面又为这个公园确定了理想的结构原则。只有通过这种构思才能赋予建筑理性与意义。

方法和理念并非总是如此容易区分。在法拉克地区公园的设计提案中它们几乎是分不开的。该地区的历史扮演了一个重要的角色，植物不是简单地被看成是“构建城市建筑的材料”，即一个传统的绿地，而是被视为工业整体一部分的大自然。其基本思想在于它阐明了一个工业过程，反射出一个生产周期。正如工业保护区被转化成其基本的几何因素——点（塔）、线（传送带）、面和体（建筑物）一样，植物也被分成点（松树、橡



多米尼克·佩罗，
塞斯托圣乔瓦尼城
市公园设计方案，
纵横交错的棋盘

卡尔·安德列，
铜镁合金块



树)、线(白杨、欧椴)、面(草坪、百合池)和体(竹林)。这种将其细分成4个种类的方法符合网格的规则。这样，两个毗邻的空间决不栽种同样的植物。所以，对构成整体基础的序列比较容易理解。不同密度、高度、周期、生长模式的植物，再加上残存的工业植物和原有的绿地保证了植物种类的多样性和交替，而这正是这里必不可少的。

把障景描绘成“当代艺术的行为”和“大地艺术行为”是非常有意义的，但在这项工程中有趣的是其系统的程序。在概念艺术领域，Mel Bochner研究了序列结构的特点，其中一类就是网格结构：“序列秩序是一种方法，不是一种风格。这种方法的结果既惊人又各不相同。它关注的是一个具体的序列如何证明自己的优势。”Bochner指出，与语言学类似，这种序列原则是自我关联的。所以，正是其自身与规则的一致性在发挥作用。这是一个对各种解释不予承认的定义，例如：法拉克地区就与工业生产有明显的联系。这里所暴露的是艺术和建筑之间的差异，这一差异在Sol LeWitt做《评概念艺术》时期变得更加突出：“建筑，无论是否为艺术品，必须实用，否则将完全失败。艺术不需要注重实用。当三维艺术开始呈现出一些建筑的特点时，比如产生实用性，它就削弱了艺术的功能。”

但是，“一个有弹性、开放、灵活的方法”与“被视为工业整体一部分的大自然”的融合正体现在公园的设计中。尽管“历史的再现”、“建筑工地的文化遗迹”、大自然的概率和周期，当然还有设计规划的要求等，都能削弱网格结构的自主性，但这项工程表明“对建筑抽象能力的调查”相当于一个真正的挑战。

这个挑战是建筑的特殊功能之一。既清晰又模糊的网格模式总是可以使它成为一个有效的规划工具。只有当它变得明朗时才获得建筑意义。在为位于那不勒斯市中心的密特拉神庙设计屋顶时，三种不同的网格同时存在：相互垂直格局的街道、神庙石砌工程的模数结构及新屋顶支柱的常规模式。只有当它们作为楼房、墙壁和支撑物等物质形态呈现并实施其与格状结构规模相关的独立功能时，才显示出特色并呈现意义。佩罗凭借着“mettre en place”(创造秩序)和“capter”(通过内部空间感受其魅力)的理念证明了这些特点。序列只有以一种建筑形式呈现时才能被全面领会。网格必须具体，同时还需笼统：它既是支撑物也是被支撑物。正是这种相互作用才使勒·柯布西埃的话(Le Corbusier)看起来如此恰当。勒·柯布西埃说“没有其他办法可以让人们创造出那种有创造印象的东西。”他继续总结到：“几何就是人类的语言。”

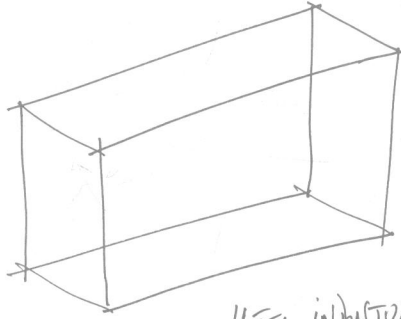
形体的效果

毫无疑问，建筑网格及其设计过程中严密且系统的说明符合 Mel Bochner 在前面提到的文章中所概括的艺术方法的理念。但在转化为实体的瞬间，Sol LeWitt 指出的那种差异出现了——与建筑的功能性和达到实用目的的需要相关的差异：“当一个建筑物庞大的规模分散了观察者的注意力时，它突出强调了其外形和情感的力量，却损害了建筑思想的体现。” Sol LeWitt 所指的是古典建筑中一种主要的、不断出现的独特性，忽视了概念艺术抽象性中所固有的矛盾。从 Boullée 的“形体的效果”到勒·柯布西埃的“数学序列中的高级情感”以及佩罗在描绘国家图书馆时所定义的“简单更能体现情感”中看出，建筑所唤起的情感总是与几何体那独特的形式紧密相关。

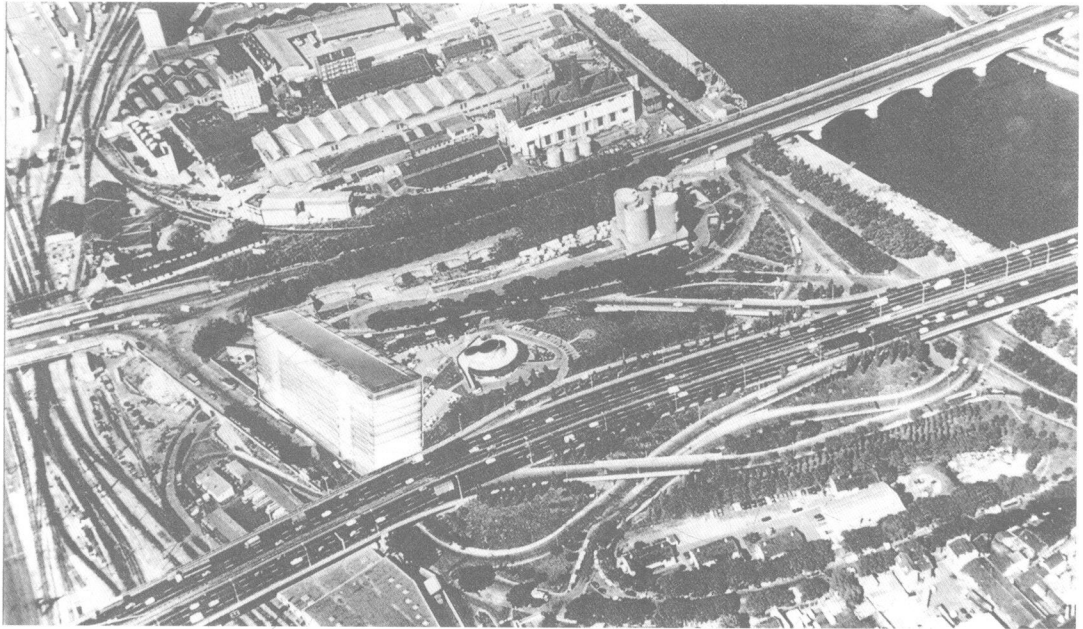
但是，这种建筑中固有的情感因素难道没有在佩罗的奥林匹克自行车赛场及游泳比赛场馆（柏林一个具有突出的几何特点的建筑）中找到共鸣吗？“奥林匹克自行车赛场是什么样的？是个环形。室内游泳馆是个长方形，就这些。在做最后分析时，我发现这种评价——自行车赛场是圆的、游泳池是方的——比任何方式都更好地证明了建筑的意义不仅仅存在于形式，而应凌驾它，超出它。”对于那些有确定功能，不认为建筑形式就是目的本身，而只不过是设计过程结果的建筑来说的确如此。那么，形式是随着工程的完成而产生的吗？覆盖椭圆形跑道的环形顶棚说明这个问题很复杂，不可能归结为一个纯粹从功能角度考虑的方法。

实际上，绝大多数多米尼克·佩罗的建筑都是“简单的几何体”。它们具有“个性”和“统一”的特征。尽管结构上具有直线性，其关键在于使它们“尽可能丰富、复杂、多样和灵活”。比如网格结构，几何体首先是创造统一秩序的一个方法学工具，这种方法可以使空间适应不同的目的和潜在的变化。由于具有序列性的特点，所以，还注意强调其有机形象的美和匀称性。

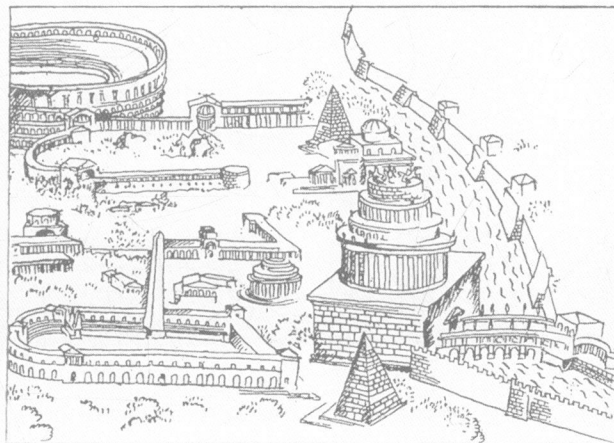
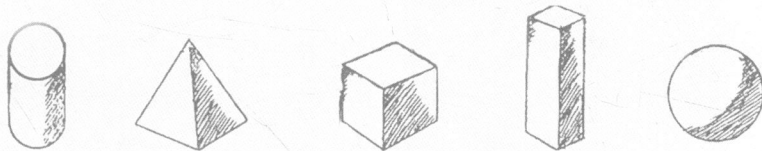
多米尼克·佩罗曾把法国国家图书馆与罗伯特·莫里斯（Robert Morris）的反射立方体相比，罗伯特·莫里斯在他的《评雕刻品》中把“强烈的格式塔感觉”归结为简单的躯体。他在这里所指的是从各个角度把它理解为有机体的可能性。但同时他也在强调几何形式和它在感官上产生的效果之间的关系。勒·柯布西埃用帕特农神庙的例子来阐明这些特性。他特别强调了建筑能通过将其转化为物质材料使它的有机思想得以体现的能力：“帕特农神庙的例子产生了许多必然：这是一个数学序列的高级情感。艺术就是诗歌。”当多米尼克·佩罗断言“没有光的超越作用，物体和材料将一无是处”时，他用来描绘法国国家图书馆的理念也是“情感”。一方面，他是在指几何的基本特性，“水平状态”的广度，“垂直状态”的直线性，“简单躯体”的相关性与个性；另一方面，指的是“建筑材料的即时与具体的特性”及其描述现象的特性：金属的“熔炼强度”，沥青那种“惊人的强度”，而且还有松树的清香。所以，“情感”的范围远远超出了几何的范畴。“形状当然是建筑的一部分，但是它们不能对其作出解释。”在这里，这样的循环被终止了。当然，简单的几何体本身并不构成建筑物。但是，作为工程方案实施的方法依据，它们具有有机的、艺术的、匀称的特性，设计过程中必须将这些因素考虑在内。情感不仅仅产生于二维模式的思考及由三维物体的光照产生的光与影的相互作用。它还产生于对建筑物体现象特征，除了色彩、材料和光线效果外，一种动态且不断变化的感性认识。只有这样，建筑物才能完全实现它所制定的目标：“不通过智力分析即能达到人脑感官认可的层次。”



HOTEL INDUSTRIEL BERLIER
PARIS XIII

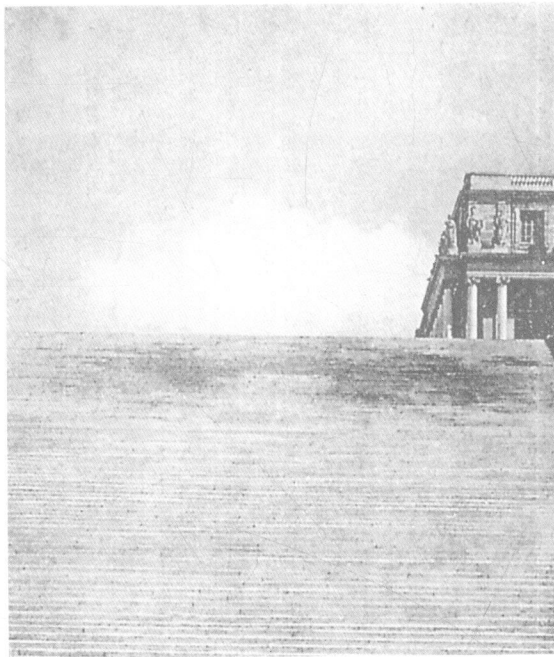


多米尼克·佩罗，
Jean-Baptiste
Berlier 工业旅馆，
巴黎，
草图与景观



勒·柯布西埃，
La Leçon de Rome，
简单立体

多米尼克·佩罗，
法国国家图书馆，
巴黎



交汇的情感

艺术家卡尔·安德列(Carl Andre)着重从基础上分析了20世纪雕塑艺术的历史，对形式和结构的区别加以解释。他把雕塑看做是一个由形式到建筑结构进而到场所的过程。这样，安德列勾画出从富于肖像内容的物体到自我关联的“塑像”一直到与位置有关并以它为特色的人工制品的细节。安德列将场所解释为“一个被改造了的环境中的地点，这种改造使其综合环境变得更惹人注目。”尽管安德列认为感觉特性是身体所特有的，即形态和材料的必需品，但他认为当代艺术的价值存在于和周围空间之间的关系上，存在于促使物体转为背景的趋势上，并将中心集中到环境上。

当多米尼克·佩罗将工业旅馆解释为一个能改变它所在地区环境的“几乎不存在的建筑”或当他在柏林探索“建筑物的消失”或在谈到A20高速路的“非建筑”时，他头脑中出现的总是一个相同的理念。他以一种特殊的方式研究一定的环境中设置障景的可能性，不是赋予其形式而是揭示某个地区独特的地理风貌和特征，使之成为建筑物独有的显著特点。从这个意义上讲，工业旅馆并不真正是一个建筑结构而是矗立在巴黎环形公路线上的一个里程碑。在A20工程设计中，障景的隐蔽性以及建筑物有形方法的抛弃，比如：桥梁和隧道等，以及被破坏的自然景观的恢复都被提高到计划性原则的地位。高速路的布局必须符合本地区的地形构造，在它上面行驶的交通工具使这个宽广无垠的地貌展现在世人面前。佩罗的这个工程准确地捕捉到安德列为他的创造所归纳的特点：“我的大多数作品都是那种砌人行道似的。它们像公路，但又不是一个定点景观。”一方面，该工程要求观察者有动态直觉，就像佩罗对自己的工程所要求的那样。另一方面，安德列将他的创造比喻为公路，他认为艺术是障景的支点而且是对地区及建筑物体进行双重理解的必然的需要。

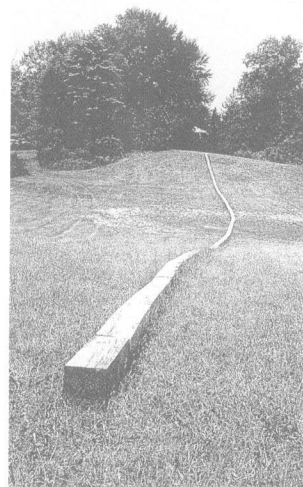
一个人工产物的“实现”就是对一个新的物体的“创造”和对环境的“改造”。这种相互作用体现在尤斯诺·萨斯勒会议中心的设计中：“通过将这个城堡似的建筑设计在一个玻璃圆盘上以赋予本地区特征和易于辨认的标志。”即使在我们处理一个隐蔽的、看不见的障景时，仍然存在着物体和地区的相互作用，佩罗在许多文章中都对这个因素进行过讨论：“建筑物的整个建筑过程建立在一个理念和环境、建筑思想和区域位置相遇的基础上。这个‘伟大的时刻’、这种真实的交汇不是别的正是情感。”所以建筑所激发的情感效应意义深远。在简单几何体和建筑材料特点基础上又增加了环境障景的明确的效应。艺术家所采用的按时间顺序分隔和等级序列的方法作为补充领域又重新为建筑工程所吸收：地理位置、建筑结构和形态。

所以，对于在露天场所把建筑物作为障景的构思来说，这种自身和自我关联的形态已不再能满足需要。只有与该地区的文脉联系起来才能使它完全合理，正如他在设计国家图书馆时所阐明的：“当我接手这个30万平方米的项目时，我在制作建筑工地模型的同时用蜡泥塑料制作了一个建筑模型。我把它放在上面并对自己说，如果照这样设计，它看上去像一个真正的庞然大物、一个不透明的块状物体、一个障碍物。”即使是用蜡泥塑料制作的几何体也能引发莫里斯（Morris）所提到的那种“格式塔感觉”。“所以我捣毁了我的模型，除了留给你想像的多重标志外只留下四个角落。”如果一开始它就是一个研究固定环境与为实现工程需要而设计的简单空间之间关系的问题，那么后来就会成为协调建筑行为和文脉环境特点之间的关系。佩罗把这种相遇看成是描绘艺术作品的真正过程：巩固、减少、改变、融合等。这个过程使这个几何体变成了一个精确的形状，使这里环境成为一个独特的地区。建筑物体和地理位置两重性的想法对理解佩罗的建筑作品来说十分重要。

国家图书馆工程表明了所有复杂事物相互作用的可能性。在介绍该工程的文中，图书馆与周围环境的关系被描绘为“巴黎13区整个改建工程的起点”及“维持了巴黎市区文脉的延续性，使它与位于赛纳河畔的其他公共场所——协和广场（Place de la Concorde）、

多米尼克·佩罗，
A20 高速路，
布里夫—蒙托邦

卡尔·安德列，
割线



田园堡 (the Champ de Mars)、大荒地区 (the Invalides) 等遥相呼应。”所以，国家图书馆拥有双重功能：一个以四栋大厦形象出现、俯视工业厂区的标志性建筑及一个位于赛纳河畔的纪念广场。从广义上讲，这个具有历史意义的城市体现的不是其历史价值，而是其地形和类型特征：“仍然有必要将历史考虑在内，但在该历史中起决定作用的是它形成了某种特定的地形。”但正是由于突出了某种地形特征才使该建筑在描绘现象的基础上富于更高的象征意义。由于和整体的市区文脉紧密相连，该图书馆与协和广场 (Place de la Concorde)、田园堡 (the Champ de Mars) 同样成为一个具有民族意义的场所。

所采用的艺术手段及外形特点与 Louis-Etienne Boullée 描绘他本人设计的图书馆时所采用的手法相同：“不能假设该工程的设计者要使他可能采用的艺术成为这个有纪念意义的建筑的装饰，他保证它来自于其无限的空间。”在法国国家图书馆设计中，正如布雷的图书馆一样，由于巨大广场的存在，这种“无限的空间”不被理解为一个建筑物体而是一个露天场所。布雷与 Sol LeWitt 所指的是同样的情感因素，它们能削弱艺术中构思的力量。

设计过程被认为是建筑思想和地理位置的相互作用。这个过程不仅决定一个新的建筑物的建设，而且还决定着对该建筑场地原有序列的有意识的改造。这种辩证关系精确地体现在佩罗设计圣地亚哥—德孔波斯特拉文化中心时采用的“建造一个景观”的原则上。这个原则从字面上讲是建筑上的障景，指的是位于山上工程的地基以及由于施工和高度所造成的地形变化。但从寓意上说，这个表达方式还指建筑和自然——“未受破坏的”和“人工的”自然——是同一个地形中同等重要的因素。

矩形玻璃棱柱形成了山坡的中部，其自身的方位突出了顶峰，同时描绘出松林和草地之间“天然的”界限。除了它作为风景中的建筑所产生的效果外，该建筑只有通过其作为建筑物体的显著特点和“独特标志”才能取得高度的清晰效果。只有与建筑形式一起才能使山顶成为“文化的顶峰”，而不只是一个加以渲染的简单场所。从整体上讲，山与文化中心可以和有大教堂的城市相对比，只是重点放在各自的中心上，如此导致将城市和山这两个位置看成两个对立的极点：城市及位于市中心的大教堂和主广场坐落在平原上，上面是峰峦叠嶂的山。文化中心的主体建筑突出了这个辩证关系。因此，钟楼的顶部和玻璃棱柱的脊线设在海平面上方同一个高度；塔楼和棱柱的地下部分，即可用区域，位于同一个高度；前面广场上的教堂与棱柱有同样的长度。并非肖像上的标志而是感官上体会到的形状特点使这两个建筑的对比成为可能，而有了大教堂的对照才显示出文化中心的重要。

工业旅馆与文化中心采用了同样的建筑材料、相似的格局，一个是“几乎不存在的建筑”、一个是“文化的顶峰”。这表明，如果没有各自的功能，形状的独特性本身不足以满足建筑的感知过程。只有具有双重功能，即“独特标志”和“清晰的地理特点”，才能使建筑形式和地理位置相互融合：“这个‘伟大的时刻’、这种真实的交汇不是别的正是‘情感’”。