

现代建筑的变迁

〔美〕阿瑟·德雷克斯勒原著
唐·汉 编译

一九九二年九月

现代建筑的变迁

〔美〕阿瑟·德雷克斯勒原著

唐璞 编译

一九九二年九月

原书名: TRANSFORMATIONS
IN MODERN ARCHITECTURE

作者: ARTHUR DREXIER

出版: THE MUSEUM OF MODERN
ART, NEW YORK

时间: 1979

写在前面

这本书对于学建筑学的人来说，不可不读，对于没有读过这本书的研究生，则更不可不读。这是因为

1、现代建筑在近几十年来，变得形形色色、五花八门、无奇不有。它们是怎么来的？

2、为什么会出现如此错综复杂的建筑形式？舆论如何？评价如何？

3、在这几十年中，现代建筑变化之快，非吾人所能料到，为什么？我们应当如何对待？

4、本书为我们提供了一个比较系统、比较完整、比较全面的论述。使读者看了以后，对于现代建筑发展的来龙去脉，可以知其梗概。

正因为这本书有以上的这些特点，所以它可以作为现代建筑史来读，也可以作为设计资料来参考，还可以作为创作时启发灵感的来源，并可以作为建筑科学研究的素材。本人曾给研究生们作为教材进行过讲授。

编译者：重庆建筑工程学院教授 唐璞

1992年6月

目 录

导论	1
附录: 导论插图、编号及其名称	13
一、 雕塑型: 粗野主义	19
二、 雕塑型: 形象派	20
三、 雕塑型: 光板盒子	22
四、 雕塑型: 面与体	23
五、 雕塑型: 表现主义	23
六、 雕塑型: 有机派	25
七、 结构型: 笼子	26
八、 结构型: 悬挑	28
九、 结构型: 有体系的设计	29
十、 结构型: 玻璃外皮	30
十一、 温室及其它共享空间	33
十二、 混合型	34
十三、 路易斯·康	34
十四、 詹姆斯·思特林	35
十五、 罗伯特·文丘里	36
十六、 元件: 窗	37
十七、 元件: 柱廊和屋顶	38
十八、 元件: 墙、顶合	39
十九、 元件: 女儿墙	39
二十、 元件: 泥土建筑	40
二十一、 元件: 可拆卸的部件	41
二十二、 方言: 屋顶	41
二十三、 方言: 屋顶与墙	43
二十四、 方言: 便居村	43
二十五、 方言: 细部与装饰	44
二十六、 碎部: 过去可用的	45
二十七、 历史化	46
附录: 正文附图、编号及其名称	49

最近这二十年中，现代建筑史已经一度分类、发展和开始有了演变的可能性之意。我们所见所谈的建筑，就是不仅仅是建筑实践的怎样变化，而是在变化之下的感觉和还未普及的流传。现在，曾被它的先驱们所了解的新建筑运动已经过去了。这种变化在形势上与其说明其事实，不如说明其希望，而且它集中地注视着现代主义的性质。

任何人要给现代建筑下一个定义是不容易的，对于这个问题是无例外的。但是，在新建筑运动的开始时，才一次接受任务就出现了卓越的作品。可是现代建筑就像工程一样，仅仅是寻找结构和功能的真理，它还想要在和“需要”直截了当的交锋中得到一切建筑上的心满意足。因此在建筑上的虚构，历史的风格以及用不必要的形式来寻找超过需要的途径，这一切均已被斥之为没有价值了。那至少是把它称之为“国际风格”来描述它的一种主要性质。而对它最重要的反对方面——曾有一个时期在信仰战斗中的失败者，就是在各种当地模式上的表现主义。

但是，单独根据其目的而分析的一种建筑那就不可能是情感性的、逻辑性的和甚至技术性的。因此现代建筑已有了一段试行的历史可以从它自己的哲理的内部矛盾中解脱出来，但是按照宿命论者所谓形式本身就是指矛盾的那种学说而言，它的形式是该有了宿命的证明。大概这些形式已保留在工程和技术的变低者的参数中，它是一年一年地被现代绘画和雕刻的发展而改变着，被设计和建设工程的加速国际出版物而改变着，被人类历史中没有先例的全世界的大量建筑活动而改变着。

这些因素已有助于导致建筑本身在社会含义上的一种已经改变了的知觉。例如居住区建筑和城市规划的理论于1960年就已发生怀疑，并且曾一度认为它是现代主义对伦理权能的特殊主张的非常核心问题，至七十年代末，为有助于环境不良功能的结束，现已大部被放弃。但是，由于对信奉它们的魔术灵验踌躇不定，所以得自抽象雕刻的某种形式和轮廓的独断性格变得更加明显了。而这也并不是因为在处理影响社会秩序那些大问题方面已受到限制而失掉了信心，它已扩大到了每一个早晨的决策。

对于现代运动的先驱者来说，用“如何”这个建筑词，已回答了建筑是“什么”。但是在五十年代末，建造什么和如何建造重新又变成了两个分立的问题。矛盾的产生已被证明是由于各种变化，或是更多地由于为对每一个问题都要找出一个唯一的恰如其分的解法。各种变化不久就会像毕德柯林斯（Peter Collins）所说的那样，变成了“考古学方面的不可能分类”，而公众（和很多的建筑师）不断地觉得现代建筑是特别的单调。因此在1960年，当鲁德威格·密斯·万德罗75岁生日的前几个月，

有人请求他说说他的工作之日的時候，他回答道：“我起床。我坐在床边。我想，究竟是走错了吗？我们就告诉他们只好就那么做吧！”

最近20年来，关于什么建筑应该以创伤性的公共大事为衬托而引起变化的看法。许多这些大事，它们的冲击是世界范围性的，在美国也有了它们的轨迹。美国人已有了

三次政治致命性的经验；一次不得人心的战争已经失败；经济不稳定；在已被期待之前的能源供给的缩减，一个正在发生的恐怖是技术已变得难以控制了。但在这些挫伤感情的经验中间有一些技术的胜利：送第一个人到月球上去应该说是一件决定性的大事，即使其他大事使它似乎差不多地成了关系到我们的次要脚注。

正如许多观察家所注视到的，现在的建筑师在实践他们的专业方面比从前更多了。并且学生的数量在训练上既超过了建筑师的数量，也超过了甚至最高生产力的和最善管理的社会上使用他们的容量。不可避免的，这些学生从未经过建筑实践。但是，当他们成为委托人时，他们的训练必然影响他们的判断，并且它已经影响了他们作为一次接见的的作用。在告诫建筑师如何去做他们的工作或在为他们做工作的问题上，被那一种为了建筑形象化的胃口促进了自己的信心。

建筑的研究似乎是在代替着法律的研究而作为一种高尚的和仁慈的追求。但是它又不像法律，它不能包含在专业主义的严峻规定的标准之内：在美国，取消建筑师的专业证明的趋势是足够煽动来自美国建筑师协会的反动。

批评性的议论远移了专业，有教导的评论不再来自实践的建筑师，他的偶然教导和他的评论。由于他们的工作令人钦佩，所以是有意义的。但是多来自学院，他们可以是或可以不是建筑师，或是建立评论的建筑师。其批评性的议论是由产生和传布的评论本身为他们立法而管制起来。在这种网络之中，鉴赏家的感性培养屈服于所谓技术的闲聊，把美学看成哲学，而把哲学看成是意味结构的检查，但是所意味的并不需要。

不管建筑是怎样想像去命意的，用于称赞或谴责之词已经把它们大大地改变了作用。在开始就为它所特有的“功能的”这个字眼也许失掉意义了。但是，它在以现代主义的赤裸裸功利主义风格来说，可以是有效率的和经济的，以此劝说业主还是常常有用的。今天，“功能的”这个词在关于建筑性质的严重评论下，无论是称赞还是谴责方面都没地位，但是“非功能的”可仍然用于庸俗的非利士（Philistine）人的道路上来贬抑美学的探索。

“干净”、“朴素”、“纯洁”、“雅致”这些曾一度用以暗示其严谨的美德，现在已经贬值到有点很不一样了。它们的不成功的样子，一度是可笑的，但是现在是受到钦佩了。“朴素”现在是“光秃秃的”、“唠唠叨叨的”、“忙忙呵呵的”和“大众的”一种证明。是对朴素性藐视的一种了解。现在把它看 对于生活的自然充实是有敌意的。“复杂性”被提出来作为一种目的来和真实性取得一致——那就可以说，倾向于复杂性的趋势，并不是没有理想的判断。

“强健”、“坚韧（不拔）”、“粗野”是第二次世界大战后所称赞之词，（虽然在早些时期由未来主义者们用以唤起工业的动力主义和战争的乐事），并常供作“纪念的”委婉语法，这个字还不是一个不用精神去理解的字。但是“强健”、“坚韧”、“粗野”，说明其质量比那些现在由“疯狂”、“野蛮”和“荒谬”所标志的用词并不使人满意。

因为部分现代建筑仍然在抽象绘画和雕刻的招致下，“抽象”保留着或多或少的恒定价值，“文脉”的意思是指你对周围所遇到的事件应予以关心，即使是常作努力，它

总是一个难以使之与抽象言归于好的一个称赞之词。

“味道”本身只有从文脉上才可以想象的——那就是，对比较的目的性进入了诡辩的讨论。在四十年代，什么叫作“不好的味道”，现在看出“意义”上是成熟的，那些确实有“坏味道”思想的人必有他们的对立者。但是“好味道”是一种质量或条件，建筑师现在会宣称对于他的工作并不严重。

只要“意图”从难以接受的来源得到挽回时（古风的、现代的、流线型的和不恰当的更家常式的形式），“好味道”的气味往往由于“意图”的介入而被驱散。但是，一旦“意图”的要求增加时，就必能找到新的或老的供给来源。这已有助于改变“历史意义”的输入，从前是不允许的，但是现在是有意义的一个新的境界，就像历史意义的

“折衷主义”，都是分别受益者，并在这种情况下，优先复兴的。那是“多样化主义”的美学配合物，现在理解为属于有容忍限度的一种合乎社会上需要的和明确的形式。但是容忍是一种危险的词，因为它意味着一种统治地位。藉这个地位关系使较少的表现形式可以受到赞助。如此，当到了重新恢复之时，在一个单纯以容忍为目的的保护下，则新的多样化主义就遭到失败，在这时，通过相结合的交替观察所积累的实例，还可以恢复“风格”这个字。

“意义”的特性似乎在当时是发现不到的，而是在遇去以后才能发现，甚致在现代主义才过去不久的次模式，或是在将来的各种科学虚构装饰，即曾被柯林罗威（Colin Rowe）所表征为“未来者的复话”……等等，现在它们越来越“没有意义”了。然而至少有两个重要的例外：拉·威葛斯（Las Vegas）已经列为现在富有意义的现实。我们可以从它那里学到如何设计强迫性的行为。狄斯内兰德（Disneyland）被认为效益不大，即使它对于过去处理得那么聪明，但是因为愚笨比凶恶更缺乏趣味，那也许是的。

在调子上的迅速改变，也许是犬儒主义（恬不知耻），使它对有些观察者严肃地作整个建筑相比较的观察感到困难。颠倒的判断是难以完整的，并且绝非不是别有用心的（即别有用心的），对于特别的理由来说，什么是坏的，那么对于同样的理由来说，也就是好的。塔雷朗德（Tallayrand）注明说叛逆是现时代的事情（指建筑学）。

比任何其他历史时期的风格更多，现代建筑是取决于宣言、理论方案和宣传。不论关系到它的教育程序如何、和以社会革命开始并以社会革命关系到的许多理论家所宣布的或是所含蓄的目的如何，那么，它的建筑学意图总是常常得不到充分解释的。建筑师知道，某种建筑物，凡是它们的好处都是属于有用的建筑学，而实际上它就被鉴定为对于某种方案的典型。这种方案，无论是未建的或者是可以建造的，都会构成建筑史的第二秩序。我们已经有了——一种趋向于通过还不可能建立的建筑学来评定它自己建立起来的建筑学。

在六十年代中，姑且不管那些还在犹豫的信心是怎样，充分的建造机会也许有助于把纯粹的理论研究倾向于有如开建筑的玩笑那样的社会评论。我们在被机器压得喘不上气来的生活中，所以，在科学虚构的滑稽解剖起源的机器城市中，就像在英国组团里建筑人员的有趣的图纸上那样，走路为什么不用机器腿？并且，现在存在着的厌恶应当有

它的建筑风度。那么，为什么像在意大利组团的超级画室的安托尼昂奈斯克 (Antonioniesque) 产品那样，“功利网”的超现实透视就不能覆盖地球呢？这些和其他相似的研究——特别是由左翼政治期待所伴随的研究——是为了审慎而模棱两可的。因为他们不能庄严，所以他们必须滑稽，除非他们被意味为警告。

对我们这个时代来说，疏远（离间）常是自然的情况，但是它一直弄不清楚，除为政治目的而作为它的颠覆战术外，为什么建筑师们要使这种情况普遍化，为了那种目的，方案最好是为他们的机会而受到评价，如果建起来，那就是鼓动革命的方案。如就颠覆的精神而言，普及到的一些已建工程，其结果将会像那些由于增加了对离间的宽容而推迟革命。

当然，近20年已有了重要的方案和委托的建筑，只留下方案，像原来的那样认为有道理，但没有社会评论。因为它们把对于技术略微推向了远超出它的正常应用是有些意见的。至于其他方面有意思的是，因为他们的探索概念刚好仅仅是好的开端。在60年代才正是20年代的方案最好地解释建筑学的目的之时，至70年代或许是处理历史形式的结合最有意义的方案，并且通过合作和私人委托来处理方案迅速的接受这种概念比处理施工建造的效益还差。在任何情况下，公众以其已建成的实际建筑物而上当。因此，理论或革命的诺言不经常是足够的安慰（意指只对革命许诺而无行动）。

评判不仅被大占优势的理论所阻碍，并且也被完全大量的出版物所阻碍。这些东西的出版仅是代表每年建成的一小部分建筑物。关于这些建筑物的资料是由代替建筑物的材料而来的 (Surrogate material)——如照相，模型，图纸——和所选择的以及所组织的形态方面的观念，这些材料就为本书集中选择了一些建筑物，原来它们是作为展出用的。

为在介于独特与寻常之间普遍地引起公众的振动，经过选择在大量新闻业中常被“争论”的潜力所操纵。拿那种不一定在争辩上是好的作品，供公众去推敲 (Scrutining) 是很少合格的。很难想像一种报纸的东西（文章），说：这里有些好的建筑物——其中没有一个是中奖的，并且它们也决不是独特的。

专业的刊物的原来目的，是要用资料来证明那些好像是最佳作品必须在由一定数量的页数所强制的 (impose) 限额内进行选择。一座建筑物的扩大展现，有必要把许多其它的建筑物排挤出去；许多建筑物的相等资料趋向于把它们列为次要地位以作为一种等级的成份，大都常常地是属于被使用或属于被一套技术问题所明确的一类文章：这里有座住宅，或10座旅馆或20座预制装配的学校等。在每一类中，区别越大，就越有意思和越有用，这样的测定都是令人感觉到的。

但是，建筑物的选择要建立在比较美学的基础上大半是不大可能的：这里有10个为不同使用而设计的最小雕塑，按美学分类打算强调任凭建筑师自由选择。因为甚至是令人最喜欢的这些自由选择，也难以被制做这些东西的建筑师所承认。并且有时很难加以解释，所以谈论其它方面的东西就比较容易。因此，许多批评就都谈论其它方面，扩大表面的一些依据，而压缩了实例的选择。增加实例的数量而尽可能多地缩小讨论美学的范围。这样能对比较直接地涉及到建筑师们选择去做的东西有好处，因为他们认为那

是美的。

博物馆的建筑展览目的不一致。在30年代他们展示了一种新建筑，大家看到：建筑在其他地方还没有这些样子。而甚至建筑师在专业杂志上也没有更多地看见过这建筑。这样的展出，动用了差不多20年来的作品。其中有许多关于新建筑美学的初次陈述，并有许多关于它的有趣味的多样化可能性。

50年代早期，这种美学在美国已开始得到政府和业务上的赞助。而展览则对于这些扩展的机会可引起注意，它在细部工作上让人相信是杰出的，满意的。新的最好的之所以生效，（用旧的有时重新评价（reappraisal）就作为原始的新），是让人相信提供给外行的和专业的两方面群众的兴趣。

在70年代，这些群众的兴趣有了分歧（diverged），效果离开了这一点：当欲望求新而超过其产生的能力时，没有人需要说服新的就是好的，建筑的报导也是不欣赏的。或即使是实际的为博物馆定了性，建筑师在任何情况下，宁可通过杂志跟上新，也不通过相对的不常见的展出。而实际也是这样通过在报纸上和公众杂志上进行建筑报导是为公众能很好服务的。

所以，那不必惊奇的是，一个专业的公众可以更多地希望博物馆作出声明，说这作品是杰出的，值得与过去的伟大作品相比。同时暗示所有的其它比较工作可以不考虑工作是在回顾下，宁可通过减少数量的办法而希望得到最好的，也不愿通过增加数量的办法，因为专业是反映排它性的。

反之，虽然每年都向有名的展厅推荐它可以分享其兴趣，但是公众仍在普遍的建筑实践中有一定的兴趣——诚然有大部分建筑师，论他们的才能和机会，如果不把那些名家算在内，也必然是令人感兴趣的。压缩到最佳实例的这种习惯，只会歪曲了发行和垄断了某种评判。

在无比的杰出、通常良好与可以接受的一般水平三者之间的根本区别，是在建筑与其它艺术之间的不同之处。现代建筑声明可能使人在物质上和心理上都更好地生活在这个世界里。其公开承认的目的是要转变真正的世界。它打算通过传播其无比的优越到普遍实践中去。

当一般的实践受到了传播时，对于坚持其已经失败了的一般实践之所以杰出的原因是没有什么可提供的。当曾被保持优秀的创见被广泛应用时，按照其所遇到的什么，加以重新检查，那是比较逻辑的。——除非是你愿意放弃建筑艺术必须有广泛应用的那种概念。那便将是一个好的选择，但是现代建筑在它的造型形成的年代里，它就不是这种选择，而也不是委托到了普遍的适用性已被拒绝时的选择。诚然，现代运动通过好的动机而有所区别，但是不能相信它的原理是可以并必须处理每一种可以设想的问题。

把前面这些放在心中，设想在近20年代，将出现不是10或50而是400或者甚至4000座建筑物，通过它们的原始声述，阐明建筑概念的交换，它们对正常使用的适应，它们继续我们的感性以及它们的迅速贬值等都是合理的。希望在400座建筑物中将大部分成为时代的主要成就，也是有理由的。

在一个展览中，一个题目的不同内容几乎可以同时展出，直接比较的款目主要是由

眼睛可以马上看出来的10个或12个图像来作为限度的。但是在画廊里尽可能地由透视图来放大。但在一本书里，其直接比较的款目是限于可以推荐在封面页的图像。那么，这种比较只可以得到夸张的含义（exaggerated Significance），因为言词的解释必须硬加到减轻视觉清晰力的等级上。如此在展览中可行的组群，虽然这里实质上保留了，但是在数量上减少了，并且有时改变了。然而结果展览的406个图像概括为362个。

选择的准则不需要应用于建筑的整体中。因为他们似乎是抓主要设想，所以选择了一些照片，不论是整体还是局部，其大部分选择是依从由建筑师核准的那些。平面和剖面被省略了。因为，当走过一种实际建筑物之旁时，它们不能让参观者直接接受印象。

（虽然必须允许，有的现代建筑物要求平面的摆布，让任何人意想地走进去）

我们不要根据模仿品的质量来判断毕卡索的绘画质量。没有人学绘画不是教他画毕卡索的，也不是深思熟虑的毕卡索模仿品，但是建筑师的设想就是模型，它的部分价值就是它可以模仿，变化和“改进”。不论现代运动在还没有委托之前如何强烈地施加压力于解决每一个问题途径的设想上——就好像车轮应当永远地重新创造旅程——对于一个建筑问题的任何成功的解法都体现一种成功的予告，并且是它自己在那一方面所进行模仿的成功。

模仿技巧还很少把它作为一种优点来宣传。反之，一件作品越多地取决于所接受的想法（或概念），它的最细致的革新或提炼就越多地得到激情的加强。现在模仿并不是聚焦在三、四个伟大的先驱者的图面的作品上，运动的想法从父亲到儿子是少的，而从弟兄到兄弟则是多的，竞赛和心理矛盾的建筑师探索关于原来使它难以研讨一种各自使用的分配想法——但不是想法本身有必要的限制。

由于建筑物产生的效果是本来的和不可避免的而不是什么宣传可左右的视觉效果，所以评价可以通过放弃程序注解、宣言和精神上的命令而受益，因为用这些东西，建筑是那么时常投身到一个无依无靠的世界。建筑是个人或由个人组成的团体来设计的，这些人必须像艺术家们那样的活动，并且他们都有趋向于某种形式的个人倾向性。

一位建筑师，他的最大兴趣是像雕塑一样把它的形象搞的错综复杂。不管机会特殊到怎样不凑巧，他是要努力这样做的。建筑师的乐趣就是解决问题——把一部分结构连接到其它上面，例如，要想避免雕塑的一下子生产。有的建筑师既不解决问题，搞雕塑的工夫也不够，他们的持久兴趣就是午台装置（指环境），比他自己的作品包揽的更多。按说他们的胆怯毕竟是更多的要求，即从中提出一个较大的要求。

东西，在于它本身，不取决于技术，而技术，在于它本身也不取决于它所搞的东西。东西和技术用于它们的已经存在——但是少数建筑师完全仅投入到一种反响，不同的目的可以在一种作品中，结合起来产生一种为把全然不同的东西聚集在一起的可能性——并且这个同样的作品可以互相排斥，因为它不是“纯一”的。当最近20S，面向任何建筑都纯一式翻板的看法改变了，但是这个时代的建筑仍然是在这些广大组群中作有用地检验。

二次世界大战后，立体主义和表现主义的表演，原来把建筑看为是雕塑形式的创造。

结构设计是把建筑看作是技术问题的系统解决。

地区的或方言的（乡土的）建筑中的现代建筑形式是从属于传统方式的。

第二次世界大战前，现代建筑是关系体量和透明度的平均效果的，使用白的毛水泥和大面积玻璃的平滑表面，是创造了一种具有特性的轻盈、通畅和明快的映象，但是30S早期，这样习惯的建筑语言，已经感到太受限制，因此，通过自然材料的引用，它的范围已经扩大了。如葛比席埃的Suisse展廊的石墙，并且通过粗糙度的效果使之与新的技术精制的材料产生对比。

1946年这种平衡改变了。勒·葛比席埃的战后作品，特别是马赛公寓（Marseilles apartment），雅乌尔住宅（Jaoul house）和朗香教堂（Chapel a Ronchamp）用块体、重量，粗糙的质地和慎重的自然技艺等手法引向一个新领域的预先占有，而曾经一度与物质和精神、健康相结合的轻盈、透明被新的笨重以毫无形式理由地伴随而来，但知道这是一种情感性的共鸣来与“渴望的年代”相协调。

在欧洲和英国的风格，复活了战争时期的德国防御工事的味道，如在英吉利海峡，并常被那些不吉利的幻想所产生的怪诞尺度的对比激起反响。如在维也纳，弗莱德雷哈·塔姆斯的防空塔（Friedrich Tamms' antircraft tower），这种风格对于博物馆、剧院、住宅区、学校等的应用，都是具有相等的热情的。除工厂外，可应用于实际的每一座建筑，它们在不繁琐的方法中，继续建成。

粗野主义，曾作为一种风格来称呼它，它是侵略性的形式，不需要依靠于暴露混凝土（葛比氏的粗野混凝土）其精神曾影响了其它材料的使用于缺少动态的建筑物。美国的翻板相对而言是平静的而倾向于最少的或起始的、看不出人称的那种光滑度的雕塑，这种东西是集合起来的，并且已可使它们受到影响了。光滑还是粗糙，其信息主要是一样的。“粗野”是描述它作为一个威胁人的、免费客店的味道，不大是建筑构图的一个单一方式（意指复杂形式）。

其它的雕塑型没有受到立体主义所坚持的什么好处。所以不管它们的作用如何猛烈，它们很少让人感觉到是粗野主义者。高特弗雷德·波姆（Gottfried, Bohm）把带角的、小刻面的和不透明的大块体用于他的非凡的教堂，这是近来典型的表现主义。大多数的建筑项目不支持这样猛烈的忏悔心情（译者注：教堂是向上帝忏悔之地，这个教堂气氛使人感到忏悔心情猛烈），并且毋庸惊奇的是，那里仅提供少数有说服力的实例，如公寓住宅或音乐厅，但是在另外的感觉上所有的粗野主义者的建筑都是一种表现方式，在其中它的形式“表现”一种情感性的内容，它不依据结构和功能的客观实际。

有时一座建筑物的表现内容是设想为一个极小论者的雕塑，即如维克特朗德（Victor LundY）的华盛顿D·C，（华盛顿所在的哥伦比亚行政区District of Columbia）似是而非地和它的纲领有关，于是光板的，形式上的对称和恐怖的块体悬挑55呎多，似乎才够的上，你知道那就是美国联邦税务法院（Tax Court）

对立体主义的第二种变换是曲线型的风格，其建筑物是宁可集合生存的生物体形式，也不要尖棱角的几何块体，少数建筑师偏向于生物体形的这种直译的翻板（注：直译是

逼真之意)，找到了表面和空间的最大连续，其目的是与规划要求相协调。它的追求常常限于住宅，那是可以希望的。另外，生物有机体形按生物的使用于建筑是一项特殊的现代开发。在战后，比往年已有了很大的追随，由它自己的理论和神圣哲学的仪器所支持。关于外壳的心理学效应，它的支持者曾为之争辩的是与直角的，蜂窝的构图形式道地的从根本上分开，它们看起来像是原来就压制而成的。

结构型者的设计在它的最纯洁的形式下来处理密斯·万德罗所称的“皮与骨”的建筑问题：钢的或混凝土的一种骨架结构包以玻璃或金属皮，虽然在20年代密斯的玻璃摩天楼，强调了“皮”而毫未表示结构，他的美国作品加码地集中于“骨”，直至“皮”有了它自己金属窗框的外部铠甲。

有的建筑师在60年代初力图用改进它的比例和尽多的减少细部来把骨架笼进一步加以提炼。其它的建筑师在不同的粗野主义者的方式下，响应雕塑建筑师的作品，力图骨架结构本身给以一种表现塑性的复杂性。还有其它的建筑师还借用了机器的外观或小孩粗制玩具的笨重接头，有时候为了把它自己引向体育锻炼之感，使结构尽可能地具有一种感染力，把建筑物的大方块投入空中，它所做的是没有更多说服力的理由的。

一般说来，这些形式所达到的目的是他们的信赖于结构的几种面貌，以传送对于一个建筑物感兴趣的视觉信息，而不是它的使用性质。按反论而言，这种建筑最近阶段（也许是最后阶段）回到了“皮”的早年杰作。金属和玻璃包壳体系已经如此之精细，以致几乎传送不出什么来。属于形式上和技术概念的所有变迁，这一变迁也许是最有打击性的一次，现在有如弯弓到了满弦之时，又着手二十年代的一个持久的幻想曲。

因为美学在后面刺激了这些技术的发展，大大地减少了可以看得见的细部。它们在结构设计方面的原始问题趋向于暗昧，当已达到了完美的、可以无限展延的“皮”之际，除把“皮”围绕着一一种奇怪的形式裹起来之外，不需建筑师再做一些解决问题的工

作。有的建筑师曾喜欢偏心的平行四边形，另外的建筑师喜欢来自传统圬工建筑的形式。在这两种情况下，形式当它们变得令人注目时开始打乱了实行。也许在这些“皮”建筑中最好的也就是没有自发的设计：有如光板板的超级商场包装箱可予告其形状及尺寸。

可以争论的是，结构家在打算解决问题方面是经常比雕塑家打算在做艺术表现工作方面成功的多。雕塑要求少量的天才，而天才是无法估量的，解决问题要求素质。成功的雕塑是不同于复制的；成功的问题解决是累积的，并且经常在过程中改进的。虽然，如果雕塑家冒大众的公然敌对之险，解决问题者冒漠不关心之险，则漠不关心可以不久就变成敌对。（注：意即如果雕塑家搞的创作不考虑大众的接受，而解决问题者也漠不关心，则不久就可以变成敌对），并且当出现如此情况时，则错误的问题就要被解决了，这是因为普遍的有这样一个感觉。

现代建筑趋向于通过夸张的一个过程而发展。如果，一个特别惊人作品的结构元件是太薄或太胖，模仿的第一个波动就是要使它薄一些或肥一点。第二个波动要试做其余元件的同样的工作。

这个程序，也许是无意识的，在有条有理的系统设计方面它发挥一种离心力，并且终究把它降低到拙劣的模仿。那么，注意力就转到个别元件的设计方面而不需依靠建筑

条理的任何单一方式就可以精制而成。凡可以从大系统中分离出来的窗子、屋顶、女儿墙——任何元件，也都可以使它产生它自己的系统。

与这些有关的边缘关系，有时十分像有成效的短途旅行，那就是壁画尺寸的使用。在多数情况下，抽象画用于建筑帮助不大。如果是搬动并安装到一个画廊里去，则其帮助甚至没有，在任何情况下，要求它都和绘画一样地接受评判，那是稀罕的。若以绘画从方式上用来贡献给建筑形式，则是意味深长地改换了建筑的目的性，即使绘画较少地用于产生效果，而另一方面，这种效果将也是不可能的。

当不同形式结合在一座建筑上时，多数观察家们认为建筑仍然是意谓：觉得像是一个统一的整体，如果这形式互相太不相同，那么观察者就必须做工作，留意它们的原始（追查它的原始是怎么来的），从精神上分开什么是建筑师结合的，或连接在一起的，什么是分开的。在每一种情况中，统一的知觉是常常地想依靠形式而达到某种相容的程度，例如方和园是怎样结合的。

在近20年来，一个重要的发展是在不能相容的一座建筑里的并列，不能为了另外的一个向外发展，坚持它们的毫无关系而并列，这个结果可以美称为混血儿，最使人不安的例子，是出现于已经由反面梯队设计的，从雕塑家和技术家征兵而来的。

一种混血儿也可以由相同的形式范围内对比而产生，阿尔瓦·奥尔托（Alvar Aalto）的M·J·T·贝克寄宿舍（Baker Dormitory）就是早时（1947～1948）著名的实例。它的立面朝着查理斯河，是一个蜿蜒曲线，伪装地给每一房间视野上下都看到河景，曲线延续并暗示其背立面想不到地断了奏，它的有角的平面，由一个连续的梯子爬上墙。其结果是一个想不到的混血儿的构形在挑战，但不互相排斥，而是统一的概念。

阿尔托的战前建筑仅是轻微地拴在正统的国际建筑风格上面。为它的体现地方（斯堪地那维亚）质量，更多的受到赞扬。在贝克寄宿舍方面就像在50年的一些建筑物一样，阿尔托运用合成法的一种单人的方言，它的机动性比可以想像的更易于使人误解和不易于模仿，但阿尔托有的概念，已在原则上帮着支持一种地方建筑的合法性而从国际风格脱离出来。

地方主义是涉及到具有地方特性的一种建筑。就像凯普扣德（Cap Cod）村或墨西哥人庭院住宅（Mexican patio houses）——由气候和适用的材料所提醒的，它很少或没有涉及到古典风格，那就是所谓方言建筑，它可以由没有受过艺术史的教育工匠来应付。

地方和方言建筑大都常常地通过一个明显的屋顶作为建筑构图的起始原件来表现特色的；通过一种天然材料的特选和或多或少地使用，就像匠师们常用它们那样；还有通过小的作用，几乎是住宅尺寸——甚至对相当大的公共建筑都是一样的。

与现代主义者的抽象的血族关系在40和50年代经常宁可透过棚屋顶也不通过山墙来表示（有时与禁止平屋顶分区法规妥协）；通过装饰细部的取消；以及通过玻璃墙的合适的使用，这种建筑的自发性要适影响了这样的欧洲现代主义者并以此移植于美国联邦，如马赛尔·布鲁尔和理查德·牛特拉（Marcel Breuer and Richard

Neutre) 其两者逐渐放弃美国天然木屋和坡屋面的第一期住宅的白色和平匀的抽象。在原理上, 这样的建筑是已引向一种广泛适用的正规风格。实际上它的机会是有限的, 一直到50年代, 对于在城市以外, 或在其文脉中的住宅和其它小尺度的建筑主要是反城市文脉。

当40年代中期地方主义就提倡起来了, 是作为对国际主义风格在理论上严厉地来一次更加实际的抉择, 特别是在英格兰和斯堪的那维亚, 但是就在此时它是作为不妥当和激发感情而消失了。因为所谓地方玻璃或钢材是没有的事。因此争论息灭了, 那么怎样才能证明是正确的地方建筑呢? 并且地方主义者怎样才能应付城市规划呢? 但是地方主义并没有凋谢下去: 它兴盛了。在城镇和乡村, 它已逐渐地扩大它的范围而及于所有的建筑, 甚至摩天大楼。

联系到根本的“更替生活风格”运动, 就像联系政治及文化的保存等方面一样多, 地方主义和它的方言变化, 是说明其幸存和共存问题——历史延续的问题。按定义而言, 地方主义把门开着让它作为历史真迹, 而运用它作为历史真迹这件工作则不能在单一时间或单一地方的限度内, 长时间以一条鸿沟来作为界线。而它的扩大是选择主义。

可以希望的是, 地方和方言建筑现在将成为严肃批评的评价主题。但是反而, 甚至在那些生命力很明显的国家里都已被大大地忽视了, 测定一下日本的现代建筑, 例如, 对于传统的连续发展注意不够, 这种传统, 本是用以引作西方现代主义来源之一的, 而且甚至引以今日的现代主义者的思想意识。为了更新仍不时地回到这种传统中来。在英国, 现代运动曾招来了最直言不讳的敌对, 合适的交替, 还不曾是支持批评考验的主题。它不可能做到掌握现代实际的本质部分, 这都是那些历史学家曾通过土生土长的建筑的热情美德希望可以这样做的, 这是比较值得注意的。要明显地响应这样的工作, 那只有当所产生的文化是贫乏病患的时候, 已废弃的或是死亡的时候。

70年代末, 过去的一种自觉的采集开始出现了一种新鲜的可能性——在智能上是可敬的, 也许甚至是先遣队, 近50年代, 写历史真迹的工作, 仍然还是作为轻率、轻视、或也许因为它的严重企图而被消失了。

某些这种建筑可以延续到似乎是固有的普通东西, 但是很多建筑师在批评已承认它的存在及其所意指的发展之前, 想试一试如何处理与历史的联系问题。这就是50年代这个问题的再现, 清楚地反映了抽象的和缩减主义者形式的贫乏。

如此由斯凯模·欧文及摩里尔建筑设计所的瓦尔特奈哈 (Walter Netsch of Skidmore, Owings Merrill) 设计的美国空军学院 (Air Force Academy) (1954—58), 开始作为麦西安结构设计和技术参杂的表示, 那些特色对甲方来说, 比引用一种伪造的历史还更考虑的恰当。虽然国会的某些成员坚决要求一个哥德式风格的空军学院。

当建筑师在这建筑群中开始设计一座小教堂时, 米式结构要再以它最逻辑的、精减的习惯方式似乎是不妥当的——诚然, 米斯在伊里诺技术院校苑方面用一座不同于他的其它建筑的小教堂设计已证明了这一点。为空军解决问题是一次结构上不合理的复杂练习。因此, 一项坡屋顶工程的陈列, 就把小教堂从别的建筑群中分离出来, 而真实地

增加了“意义”，这是因为它像哥德式。由于它的“意义”不清楚，这项设计引起争论：一位国会的人因为他认为它像一座印第安人住的棚屋而加以反对。

60年代末，已往想保存十九世纪建筑的兴趣加速了，现已变为一项经济论点和美学论点，即使旧建筑不是不可变的，但恐新的用途——可能取代之，即使旧建筑已经改变，但是仍然被新旧之间的强烈对比笼罩着，为这样目的而设计乃促进了已长期被忽视了的技巧更新，而类似“混血儿”的味道，甚至是简单的和动机好的并列，就像布德斯俱乐部（Boodles Club）附近的经济学家大厦那样不懂社会风雅（Economist Building）背叛了现代主义的。

我们不知道想使过去成为什么，甚至对于有些人，他们阻碍着正在丧失的记忆

（注：意即不让人丧失记忆），记忆这一种动作是一种苦脑，它必须离讽刺远一点（注：受的讽刺越大，越记忆不忘，就越苦恼，要把它看得严重一点，建筑师必须显出在开玩笑，当你一笑时，问题就应该知道了。

在运用历史资料得到动量时，便加强了信心，使现代运动进入了一个质量上不同的状态——不同于其它近来的宣言，即已被称为“现代后”。塔尔波·罕林（Talbot Hamlin）在1947年写有“现代主义后的住宅”，向前看到了现代主义要过时的一个快乐的日子。他予料的现代后而是回到了现代前。伊尔文·豪威（Irving Howe）在六十年代写有“美国文学修养”把现代后与公众社会的混乱联系起来，在这种社会里，反对偶像的威胁曾一度被现代后提出（注：意即反对把过去的建筑当作偶像来崇拜），这件事变成了一种愉快的接待。什么是现代后显然是无足轻重的，暗示“我们现在是生活于经过现代主义者文化被打破，德智后果不稳定的局面下，或者还有下降的局面下的各种可能性。

现代后建筑的概念引起了“什么是真正的现代”这样一个问题，如果正统的现代主义在社会革命的业务中遗传下来的是抽象，精简和忠于结构，那么它的权威在第二次世界大战前就已作为一种概念而告终了。要是过硬地来下一个定义，那就被压缩到曾介于20年代初和30年代初之间曾闪耀在地平线上的某些东西：10或12年的一批杰作。

不管相反的证据如何，大多它的后来风格状态没有首先想暗伤它的主要逻辑或它的意图，但是宁可扩大它的范围和它的感染力。现代建筑在说服力的发展上是一种根本的和不能挽回的与过去破裂。现在历史主义的加速出现必然改变那种看法。现在已经有了那种看法了，在这方面运用史料研究问题，激发了自然找到它们的建筑历史状态，由此，现代就令人感到亲切。此刻，“历史”意谓新古典主义。

其理由已被杰姆斯·斯特林（James Stirling）说的很好。在一次建筑竞赛中，由日本杂志Shin Kenkiku传达了它的1979年项目。斯特林作为一个问题来看，选了著名建筑师卡尔弗莱奇·斯琴柯（Karl Friedrich Schinkel 1781—1841）的一座住宅设计。斯特林解释说：“斯琴柯在历史时期中是活跃的，当严厉的新古典主义（毕德麦尔——Biedermeier）能易于发展而进入现代建筑，并且不需破裂地具有连续性设计或不需干涉美术学院和维多利亚风格。今天，当所谓在艺术建筑和家具的抽象现代风格缺乏力量时，我们更进一步向回看比才过去不久在记忆上和联系上

更丰富，并且涉及到历史上的更深厚的一层（也许涉及到绍恩和斯琴柯对希腊、罗马建筑相似的观察，并也和埃及及哥德式建筑一样）”。

斯特林接着谈到竞争时说，他可以设想“竞赛需要现代的或新古典的住宅，或现代新古典的，或古典新现代的，或他喜欢的任何它们的混合。（现代和新古典这些名词在这里用于更广泛的意义和现在应用于今日的时代，也应用于斯琴柯时代，或应用两者的时代）”。

就在这时，他融合了这个灵巧程序的含意，竞争者可以准备好结束的是，“现代主义”是一个幻想的插曲；但是如果它实在遇上了，那也只不过是新古典主义正直的一种尖锐的夺取——好像建筑已经有了一种厌食神经病的苦恼，并且正被劝说恢复吃吧！

现代建筑与新古典主义的亲合性确实是足够的，但是在此阶段，新古典主义如果它不是拙劣的模仿时，它就只好转入精简主义的方式中去，现代建筑从新古典主义那里分化出什么？像从其它历史风格中分化一样，那就是把资源的三分之一放弃，这是在以前就适合于建筑形式的产生方式。抽象的面和体以及清楚的结构保留下来了；在过多的称心或虚构的其它形式之中，应用的装饰被否定了。

新古典主义保留了每一种想法：所有它的资源的测量调度使它有可能适当地处理每种情况。它可以授予尊贵或活泼，甚至那些没有大的内在趣味的建筑——低价住宅，例如——就像现代主义已经不需受到逼迫来通过介绍无偿“表现”的复杂，以歪曲其安排的程序，或更替地决定一种贫乏的建筑，可以为新古典主义准备一个好的条件，作为现代主义的一个较好的形式。

但是，我们不是新古典主义者，至少现在还不是。现代建筑是易于流行的，因为它很经常地产生美丽的建筑物，它是有名的风格，它和十九世纪的任何学院风度一样地安全固守，抽象仍然符合我们文化的某些深度的需要。如果在感觉上将是一个主要的改变，那就应当克服心理上的障碍。用于建筑物形式上的富丽，如内部装饰和家俱设计，不需提出什么大的问题。但是打字机、汽车和飞机是不怎么易于处理的，也不是那些必须提供技术上比较有威胁的人工制品的建筑局势。一座新古典主义的航空站，也许是可以想像的，但我们的偏见不是不需要考虑而来一个重新整顿。

不管它过分，还是缺乏，现代主义已经给建筑和人工制品作了评价是“做的不坏”，并且做了它们所需要的，在某种意义上，它已经是与解释背道而驰的，偏爱代替了事物不言而喻的适应性。当再次需要解释时，那就将与适应性碰撞。我们仍然要处理那种包围着十九世纪的艺术与技术之间的冲突。并且它就是现代运动所希望解决的问题。