

当代世界建筑

是新世纪关于世界建筑的一部概论。本书着眼于当代建筑类型和产生这些作品的源泉，对全世界主要建筑师设计的600多座建筑进行了批判性的研究。本书分析了13种独立的建筑类型，追溯了1970年代到新千年伊始的多元化建筑思想发展的踪迹。HUGH PEARMAN向我们讲述了这个由新形式演绎的故事，以及这些新形式对美学标准所做的潜在性探索。

刘丛红 戴路 邹颖 译
邹德依 校

HUGH PEARMAN: Contemporary World Architecture

Copyright © 1998 Phaidon Press Limited. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

This Edition published by China Machine Press, Baiwan zhuang Road 22, Beijing 100037, China, under license from Phaidon Press Limited of Regent's Wharf, All Saints Street, London N1 9PA, UK.

Printed in China

本书中文版由英国 Phaidon 出版有限公司授权机械工业出版社独家出版。版权所有，侵权必究。

北京市版权局著作权合同登记号：图字：01-2003-2787

图书在版编目（CIP）数据

当代世界建筑 / （英）珀尔曼（Pearman, H.）著；刘丛红等译。—北京：机械工业出版社，2003.6
书名原文：Contemporary World Architecture
ISBN 7-111-12100-7

I . 当… II . ①珀…②刘… III . 建筑艺术—研究
—世界—现代 IV .TU-861

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 033516 号

机械工业出版社（北京市百万庄大街 22 号 邮政编码 100037）
责任编辑：赵 荣 韩 舒
中华商务联合印刷（广东）有限公司印刷·新华书店北京发行所发行
2003 年 7 月第 1 版·第 1 次印刷
635mm × 920mm 1/8 · 32 印张·2 插页·600 千字
定价：480.00 元

凡购买本书，如有缺页、倒页、脱页，由本社发行部调换
本社购书热线电话（010）68993821、88379646

当代世界建筑

(英) HUGH PEARMAN 著

刘丛红 戴路 邹颖 译 邹德侬 校



机械工业出版社

译者说明

1. 本书中年代较多,考虑到阅读的方便并参照原书风格及海外译法,将××世纪××年代译为××××年代,如:1980s译为1980年代。

2. 参照原书风格,建筑师、建筑事务所、建筑作品名称,采用书中原文,只把中国人名、中国境内的作品名称、日本人名以及部分日本建筑作品译成相应的汉字。

3. 对于地名,常见地名译成中文,生僻的地名或字典上查不到的地名则保留原文。

4. 对于某一作品的设计时间、坐落地点,统一放在括号内以方便阅读,顺序为(设计时间,城市或地区,州、省或国家)。

5. 本书第1章至第9章以及第14章由刘丛红翻译,第10章至第11章由戴路翻译,第12至第13章由邹颖翻译。全书由邹德侬教授审校。天津大学建筑学院研究生安静、祁莉莉、张向炜、王岩、于志渊、王育林同学为本书的翻译做了一定的工作。

最后向所有关心、支持和帮助本书翻译工作的人员表示衷心感谢。

译者 2003年3月

当代世界建筑是新世纪关于世界建筑的一部概论。本书着眼于当代建筑类型和产生这些作品的源泉,对全世界主要建筑师设计的600多座建筑进行了批判性的研究。本书分析了13种独立的建筑类型,追溯了1970年代到新千年伊始的多元化建筑思想发展的踪迹。HUGH PEARMAN 向我们讲述了这个由新形式演绎的故事,以及这些新形式对美学标准所做的潜在性探索。



WÄRMEPUMPE



目录 引言 6, 视觉艺术·博物馆与美术馆 20, 观演建筑·歌剧院、剧场及音乐厅 66, 学校建筑·中小学、大学和图书馆 102, 宗教建筑·礼拜场所 136, 商业建筑·购物中心、商店及酒吧 170, 居住建筑·别墅与公寓 202, 办公建筑·写字楼与商务园区 246, 工业建筑·工厂与研究中心 282, 休闲建筑·主题公园、旅馆与游客中心 320, 交通建筑·机场、车站与码头 352, 体育建筑·体育馆及游泳池 392, 公共领域·公共空间与构筑物 426, 高层建筑·竖向城市 464, 参考文献 488, 索引 496



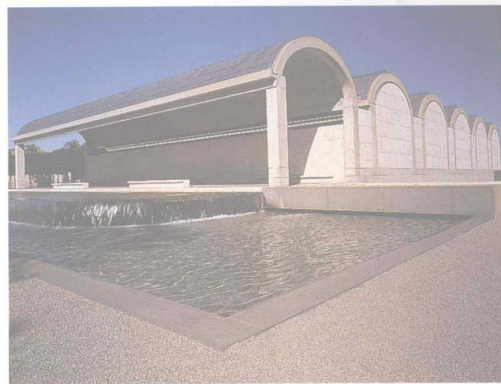
这虽然是一本有关建筑类型的书，但本书也是对于建筑舆论的间接性探索。过去的30年是建筑界的多元时期，然而归结底多元化不是一种风格、一个教条、一项运动，也不是一种深层结构。多元化只是在没有确切的正统说法的情况下，对于所发生现象的总称。如果幻想追求一种新的全球化风格，作为以往国际风格的替代品，或者某些人所谓的国际风格的同盟，那么追求这类风格的任何企图都会像捕风捉影一样希望渺茫。事实上，有另外一些人把国际风格看作是20世纪中叶的一场大骗局。新的建筑倾向像仿佛已经出笼的野兽，虽然野兽已经出笼，还是有些藏头露尾，不愿公开地显露自己，同样，现在我们可以透过瞬时显现的一鳞半爪，感受到建筑的倾向。

这项研究只是想通过13种主要的建筑类别来澄清建筑发展的脉络，因为无论用任何标准衡量，目前都是建筑发展史中的一个重要时刻。虽然本书所研究的建筑作品涵盖了从极端到常规的全部范畴，但是在立面处理中，总是有某些先入为主的成见趋于跨越建筑类别，其方式往往是平面或剖面难以达到的。有很多的处理方式能够适应特定的功能和行为，比如一个音乐厅的礼堂或者是一条工厂的生产线，在平面或剖面的处理中，建筑师必须慎重选择

并承担风险，相反建筑外观提供的灵活性就大得多了。然而，把某种特定建筑类型的数百个实例与数量相当的其他建筑类型的实例进行比较的话，就会发生许多巧合。一种谐音、一种相似的节奏就会不时地变得非常明显。

有些建筑师赞成轻巧的、全部包裹起来的结构，赞成把城市作为巨型构筑物。另有一些建筑师以完全相反的方式工作，把建筑拆成零部件，把住宅演绎为一座城镇。诸如此类对微观与宏观、私人领域与公共领域之间关系的关注并不新奇。然而在21世纪伊始，这种关系再次受到关注，与三个方面特殊的发展是完全相应的，这三方面是：对商业地段的总体规划给予特别的重视，以及在公共领域内，城市生活中的理性行为越来越多；“大”的概念不断发展，已经成为建筑自身的一种设计方法；与上述两点相关，超高层建筑复苏，成为太平洋周边地区城市中汹涌发展的大潮。但是对以上三点还需增加一个附注：在各自家园的设计中，激进的试验愈演愈烈，本国的激进主义传统并未泯灭。

在我们所选择的这段时期，为了搞明白建筑已经走了多远，首先必须回忆一下1970年代初，哪些现象即将结束以及哪些事情刚刚开始。1972年，刚好是Richard Rogers 和Renzo Piano在巴黎Pompidou



Centre 竞赛中获胜后的第一年，Louis Kahn完成了Kimbell Art Museum (Fort Worth, 德克萨斯州)。1974年，SOM事务所的Bruce Graham 和Fazlur Khan完成了芝加哥的the Sears Tower，保持世界最高的记录达很多年。1975年，在英格兰的Ipswich，Norman Foster完成了the Willis Faber Dumas Headquarters，是一座变形的黑色玻璃体。1978年，墨西哥建筑师Luis Barragán 完成了他的最后一所住宅设计，同年在日本的仙台，意大利建筑师Carlo Scarpa辞世，他被埋葬在自己的名作——意大利Treviso的Brion家族墓地里，其坟墓是由他的儿子Tobia设计的。

1970年代，仿佛有一个建筑世界随着Scarpa的去世而死亡，这个世界不仅是国际化的现代主义世界，而且也是一个技术创造和保守主义的世界。与此同时，另外一个高度精密的、由机器制造的、激进的建筑世界取而代之。很难轻易地把Scarpa的最后一项重要作品，the Banca Popolare di Verona，与Foster的香港汇丰银行总部进行比较。前者是带有地理痕迹的基座、手工砌筑的混合石灰和砖块；而后者，其部件是从世界各地运来的。同样，Harry Seidler 和 Marcel Breuer 设计的标志性建筑，巴黎的the

- a Piano & Rogers, Pompidou Centre, 巴黎, 1971-1977
- b Luis Barragán, Plazay Fuente del Bebedero, Las Arboledas, 墨西哥城, 1958-1961
- c Louis Kahn, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 德克萨斯, 1966-1972



a c
b



Australian Embassy, 厚重的混凝土形成分开的鼓状, 相对同时代建成的、由轻巧的钢和玻璃构成的 Pompidou Centre 而言, 几乎显得黯然失色。Seidler 的建筑作品受到 Oscar Niemeyer 和 Breuer 的影响 (他早期曾为这两位建筑师工作过), 似乎代表着一种运动的终结。战后, 其他有影响力的人物, 如巴塞罗那的 Josep Lluís Sert 等, 正在进行着他们最后的工作: 似乎是战前建筑宣言的最后尝试, 这份宣言最初来自孤立的 CIAM 世界。CIAM 即国际现代建筑协会 (the Congress International d'Architecture Moderne) 成立于 1928 年, 并且很快被 Le Corbusier 和他的建筑原则占据。随后, 一切都开始变化, 但是前一代建筑师不能被轻易忽略。究竟谁能想到建筑从那时到现在的发展经历, 想到 Kahn、Scarpa、Barragan 重新受到强有力的推崇?

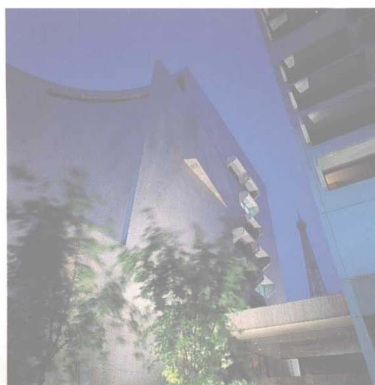
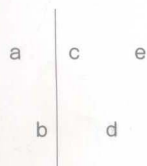
在那个时候, 一切都面临挑战。正如评论家 Peter Reyner Banham 在 1978 年为 Foster 事务所所写的第一本小册子的序言中提到的: “现代运动的瓦解, 当其最终发生的时候, 看来并不像想像的那样有趣。” Banham 很清楚: 虽然现代运动已经瓦解, 但是他仍然把 Foster 看作现代主义的一个范例, 他写到: “Foster 幸存下来, 成为新的多元化中的一个重要因素”。Banham 以一种有趣的方式自食其果, 如

此看来现代主义既是非常垂死的, 也是非常活跃的。但是在这点上 Banham 是正确的: “现代主义”一词是赋有弹性、伸缩自如的。

重要问题是替代正统的国际风格的现代主义的东西, 如果这种东西存在的话, 那么将会是什么, 对此需要追述得更加久远。1961 年, 美国批评家 Thomas Creighton 受到美国新建筑多样性风格的启发和那时最新的普遍模糊数学理论的影响, 杜撰出“混沌主义”一词来形容多元化的行为, 并且把混沌的原则看作是建筑发展的一种积极的动力。混沌主义很快变成一种潮流: 建筑师 Philip Johnson 总是善于很快地抓住潮流, 他发现这个词对于自己的工作和观点非常贴切, 于是把它当作肤浅方法的理论借口。另外一些建筑师 (Mies van der Rohe, Richard Buckminster Fuller, Raphael Soriano) 则不以为然, 有时甚至强烈反对。尽管有关混沌的骚动不久就平息下去, 但是上述两种截然相反的态度到 1990 年代重又复苏, 当时混沌理论伴随着对科学和科学家的普遍兴趣又重新流行起来。如此之流行, 以至于评论家 Charles Jencks 把“复杂科学” (Complexity Science) 作为建筑产生的一种动力。在同一主题上, Creighton 早期的具有突破性的观点逐渐被人淡忘, 也许 Johnson 除外, 他立刻转

而拥抱新的解构运动, 而那正是混沌理论的最新表征。

一般来讲, 现代主义之后, 建筑界发生的所有骚乱可以追溯到 CIAM 的绝对权威第一次受到来自内部挑战的时刻: 它发生在 1950 年代中期, 伴随着影响巨大的人。英国的 Alison, Peter Smithson、James Stirling, 意大利的 Giancarlo de Carlo, 和荷兰的 Aldo van Eyck 形成了分裂运动的核心。1957 年, 英国建筑师兼大学教授 Colin St John Wilson 在伦敦参加了由 Alvar Aalto 主持的 1957 年 RIBA 研讨会, 会上他经历了 180° 的大转变, 他把会议描述为“会议是一次深奥的意外发现, 从那时起, 一种批判的态势出现了并一直保持着”。1960 年, Wilson 写了一篇文章, 题目是“开始与结束” (Open and Closed), 发表在耶鲁建筑学报上, 该文试图确定一种应该选取的现代主义传统, 即由 Gunnar Asplund、Hans Scharoun、Alvar Aalto、Hugo Haring 和 Frank Lloyd Wright 所代表的传统。换言之, 不是现代主义之后的一种建筑形态, 而是一种连续的传统, 能够把过去、现在和未来更好地联系起来——很好地说明了与过去彻底决裂并不是该文的主旨。

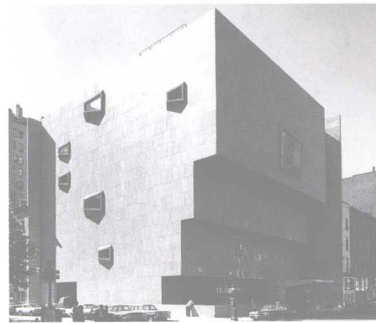




1960年代中期，Foster与Rogers在耶鲁大学相遇，他们之间由于共同的志趣建立起某种联系，回到伦敦后，这种关系演进为Team 4事务所。他们把参拜的目标拓展到西方以外，转而注意Eames、Ellwood、Koenig、Soriano以及其他人所作的住宅“专题研究”（Case Study）。事实上，不久之后，所有其他的英国建筑师都进行了这样的尝试。他们偶然看到了Buckminster Fuller对轻质维护结构的喜好，于是他们回到家乡，满怀对工业构件的热情和对中世纪以来就没有改变的湿作业、厚重建造方式的蔑视。与此同时，在英国，Cedric Price摩拳擦掌，首先开始了其“预制建筑”（Anticipatory Architecture）的尝试，他认为这样的实践能够驳斥Wilson的那套剑桥理论，以Sir Leslie Martin为首，认为那套剑桥理论“仅仅是在中世纪的墙面上安上电源插座而已”。正是在这个时候，Peter Cook成立了Archigram Group，努力强调暂时的、灵活的、服务空间居于主要地位的建筑。在美国，Frank Gehry正在办公室里勾画Victor Gruen的形象，Victor Gruen是战后时期最有影响力的建筑类型的发明者，他发明了城市边缘的大型购物中心。与此同时，在瑞士Lake Maggiore的Koerfer别墅、纽约的Whitney博物馆等方案中，Marcel Breuer正在发展着一套具有高度表

现力的粗野主义形式语言；而费城的Robert Venturi正在把两股现代主义的势力结合在一起，他在为Kahn和Saarinen工作期间，亲身感受了这两股不同的势力，Venturi设计了Guild House，由此建立了符号建筑学的思想，这种思想20年后演绎为Michael Graves以及其他作品中的那种颓废状态。

所以，建筑历史学家Sir Nikolaus Pevsner在1966年的一次无线电广播中提到对Stirling、Denys Lasdun以及另外一些人在英国的作品感到非常担心，他发觉一种个人崇拜的时尚并且杜撰了“后现代”一词，用来区别他所钟爱的国际现代风格（International Modern Style），然而此时他只是描述了表面的涟漪。他最关注Team X，然而已经有两个方面超越了叛逆者Team X的遗产。一方面是1960年代被称为“高技”（high-tech）的运动，受到“住宅专题研究”（Case Study）、Archigram的设计方案以及19世纪工程技术等多种启发。另一方面，Venturi和其他一些人的工作则指向一种差别很大的后现代主义类型，这种类型最终将为Banham提供所有的“趣味”，他在1978年曾宣称要寻找这些“趣味”，那时西方正在经济萧条之中，意味着无论如何不可能有太多的建设项目。但是在建筑界，这些运动从容进行，逐渐浮出水面，进入公共领域，通过许多真

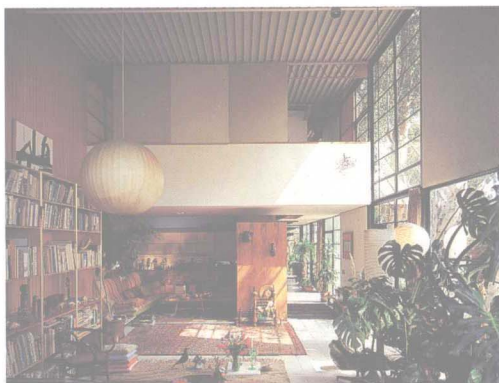


实的、大型的委托项目来表现自身，逐步改变我们的观念，告诉我们建成环境是如何发展的。在1980年代，所谓的“趣味”大都来临，并且被证明是相当令人厌烦的。

所以1970年代的10年是核心阶段，那段时间随着旧秩序的最终（或者看来似乎如此的）崩溃，雄心勃勃的幕后青年挤到前面。那么对于探索全世界建筑已经发生的突变而言，这就成为一个自然的起点，在随后的30年直至新千年一直如此。

Mies van der Rohe不止一次地说过，人们不能在每周一早上都发明一种建筑：然而在20世纪最后三分之一的时间里，这个世界有时候似乎是在驳斥Mies的论断，运动接踵而至，风格不断出现。我们已经看到了新乡土派、新地方主义、新古典主义、高技派、后现代主义、有机建筑、解构、生态建筑、宇宙建筑学、极少主义，以及向英雄时代不可避免的回归——由新生代所做的“白色现代”建筑。这颇有争议的30年足够用来把先锋派纳入主流。高技派的图片非常引人注目，任何地方的杂志图片编辑都喜欢其建筑风格，这也在一定程度上表明了高技派的魅力依然如故，因此高技派仅仅被看作另外一种风格，实际上是一个装满零件的工具箱，在需要的时候，任何有能力的建筑师都能呼之欲出。高技派作品大部分不是在高技派创始者的手上实现。虽然Rogers、Foster、

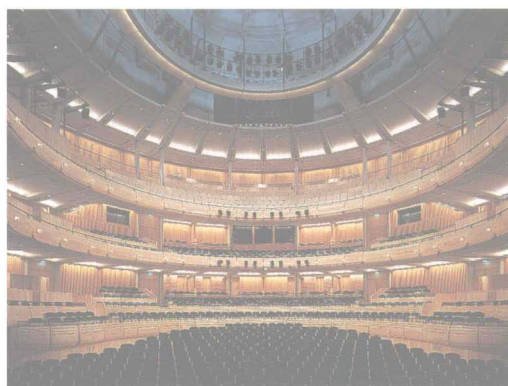
- a Foster and Partners, 香港汇丰银行, 香港, 1979-1986
- b Harry Seidler (与 Marcel Breuer 合作), Australian Embassy, 巴黎, 1973-1977
- c Marcel Breuer and Herbert Beckhard Architects, Koerfer House, Ascona, Ticino, 瑞士, 1963-1967
- d Charles & Ray Eames, Eames House, Pacific Palisades, 加利福尼亚, 1949
- e Marcel Breuer, Whitney Museum, 纽约, 1966



Nicholas Grimshaw、Jean Nouvel、Renzo Piano 的建筑仍然保持着高度的艺术性，难以复制，但是 Foster 用纤细的钢框架、玻璃幕墙建筑获得了类似于生产线的效果；Piano 逐渐显示出一套由土红色格子组成的再三重复的个性化语言，这套语言是经过很多方案逐渐发展而形成的。然而，高技风格却落入了更多无名之辈手中，他们吸收或者模仿先驱们的成果和方法，进行“商业化”实践。从这种意义来说，建筑生意中的笨蛋却与未来靠得最紧，如此令人陶醉，在 Eames 住宅里就能看到这一点：这栋建筑是由易于得到的零件组装而成的。全世界商业园区内格调高雅而又闪闪发光的建筑不断落成，这证实了原始版本的力量，其每平方米的造价持续下降，几乎与建筑内部计算机性能提高所带来的每 G 字节计算成本的下降同步。像通常一样，细部是最有价值的：正如 Mies 所发现的那样，对某种已有语汇过分熟悉的结果，是不断地给建筑界的名人施加压力，敦促他们不断创新而不是使已有的语汇更加精美。虽然这些名家曾经是欧洲人，但是与此同时，美国公司的钢结构建筑技术觉醒了，并悄悄地占领了欧洲，从 William Le Baron Jenney 和 Louis Sullivan 开始席卷了整个世纪，重新构成有重要影响的美国建筑实践，它们着眼全球（而不仅仅是中东地区），到世纪末在太

平洋周边国家已经取得新的统治地位——当然并非没有值得重视的挑战，来自建筑强国日本以及来自澳大利亚的挑战也逐渐增强。

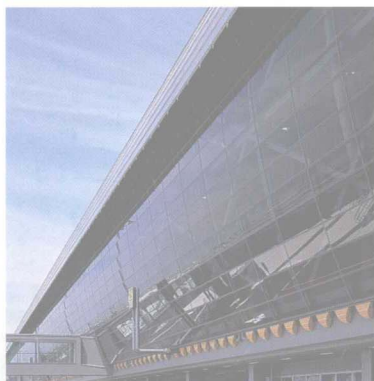
于是，自以为是的欧洲人开始感到捉襟见肘。当你们建成 the Pompidou Center、Lloyd's of London、Willis Faber、香港汇丰银行、关西国际机场、the Institut du Monde Arabe 之后，还能往哪里走？除了修复之外，你们如何继续早期的巨大成功呢？看来很少有那样的建筑师，像 Corbusier、Stirling 或者 Saarinen 那样，有欲望并且有能力在事业生涯的中途激进地改变他们的美学态度。另外一些人，如 Jean Nouvel、Will Alsop 和 Eric Owen Moss 则矫枉过正，变成不安定的讨厌鬼，他们的每项设计都重新确立一种建筑师的形象。幸运的是那些出道较晚的人，像 Nicholas Grimshaw，在多年实践中发展出一套方法，获得成功并得到国际认可，只不过年事已高。即便如此，Grimshaw 本人发现很难遵循伦敦 Waterloo International Terminal 的路线，那是他所设计的一个卓有成就的、高度成熟的作品。Renzo Piano 的作品是建筑灵活性的极端例子，他积极主动地提炼出一种方法，一方面采用传统的材料，另一方面创新地应用于新的领域，如体育馆和飞机场的设计中。他的建筑产品比



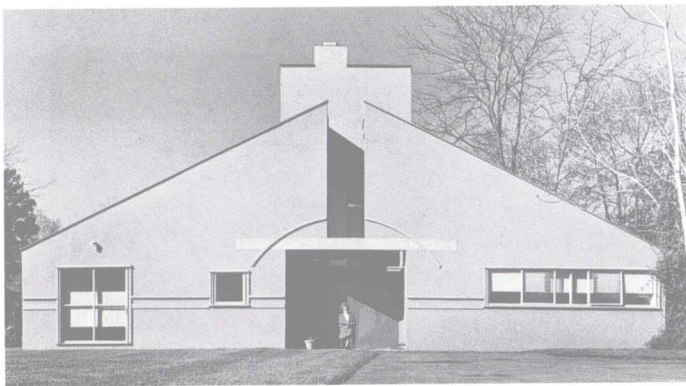
Rogers 的作品更加丰富多彩。英国建筑师 Michael Hopkins 也可以被看作建筑运动与建筑教条之间的一个联系，适合于归为 Wilson 所谓的进化的“标新立异的传统”，他能够顺利地脱离过去的合作者 Norman Foster 及其轻质维护技术，转而重新发现石灰抹面的弹性特点，正如他在 Glyndebourne Opera House 设计中所作的那样。其中一些已经完全付出代价的现代主义者在历史建筑文脉中找到了一种新的缝合方案：Foster 在伦敦、柏林、鲁尔所作的方案，Piano 在 Turin 所作的 Lingotto 工厂改建。还有一些建筑师，如 Yves Lion 设计的 Franco-American Museum (1987, Blerancourt, 法国)——一座现存的典型 Scarpa 传统风格建筑的扩建。

本书讲述了这一时期主要的建筑运动，但不是以各种“主义”的顺序，而是以建筑类型的顺序。众所周知，按照各种“主义”的范畴描述建筑运动是含糊的、多变的，虽然这些描述是为了服务于各自的目的，但是本书并没有忽略这些。建筑领域最根本的变化之所以发生并不是因为学术理论或单纯的试验，而是因为人们的生活方式、工作方式、受支配方式、自娱自乐方式、对外界观点等因素的改变，并且最为重要的是人们投资建筑的方式改变了。形式追随财力是现在的通则，正如形

a b c d e



- a Renzo Piano Building Workshop, 关西国际机场, 大阪, 日本, 1988-1994
- b Michael Hopkins and Partners, Glyndebourne Opra House, Glyndebourne, 苏塞克斯, 1989-1994
- c Frank O Gehry & Associates, Guggenheim Museum, 比尔巴鄂, 西班牙, 1991-1997
- d Venturi Scott Brown & Associates, Vanna Venturi House, Chestnut Hill, 费城, 1963-1964
- e Richard Meier & Partners, Getty Center, Brentwood, 加利福尼亚, 1984-1996
- f (12-13页) Frank O Gehry & Associates, Guggenheim Museum, 比尔巴鄂, 西班牙, 1991-1997



式追随时尚或形式追随功能。

Aalto曾说：“一座建筑刚开张时并不能说它看来如何，要等到30年之后方能见分晓”。Foster设计、Michael Hopkins辅助设计的the Willis Faber 建筑，只用了30年中的15年，就走过了其空前快速的旅程——从激进主义到公认的传统偶像。解构运动则用了更短的时间，从Peter Eisenman、Jacques Derrida 和 Bernard Tschumi之间玩弄的商业游戏，到1997年完成的、由Frank Gehry设计的、混合形式的在 Bilbao 的 Guggenheim 博物馆，这座博物馆与 Frank Lloyd Wright 在纽约的原作一样，是一座纯雕塑化的建筑，也许与其中包含的艺术作品有几分相像：实际上是为毕加索的 Guernica（格尔尼卡，毕加索的一幅名画，译者注）设计的一座镶嵌宝石的圣殿。对某些人而言（包括本书作者），the Bilbao Guggenheim 是这个时代最伟大的作品之一，对另外一些人而言，这个作品则有些隐晦的意图。Basque 的分离主义者因为在建筑物外面 Jeff Koons 的巨型花样“宠物雕塑”中安放迫击炮发射装置而被逮捕，1997 年后期，就在博物馆正式开放前不久，Basque 分离主义者的行为导致了一次致命的射击行为。这个建筑逐渐被看成美国殖民地的象征——类似于麦当劳那样的特权——而



不是像Basque政府所希望的，是一个令人骄傲的、文化独立的符号。1980年代到1990年代的现象之一，是这一时期人们崇拜那些满世界奔波、到处签名留念的建筑师。发生在the Bilbao Guggenheim的那个不起眼的丑闻是这类现象的最后阶段。Rem Koolhaas 曾言简意赅地指出“到处都是 Richard Meier”，他自己也是如此。

Alison 和 Peter Smithson 提出一种观点：在城市主义的话语中，为了穿过一座城市，采用同等价值的路线构成的网络与采用主要、中等、次要道路这样的等级路线相比，前者更有优势。也许20世纪后期和21世纪前期，建筑的多元化刚好可以比作 Smithsonian 的网络——多元化的建筑都通向某种结果，一旦穿过拥挤的地带，目标就会变得非常明确。但是如果公众舆论并不这样认为，那么在目前的写作中，看来也只是一种可能。阿根廷作家、多元主义最杰出的幻想家 Jorge Luis Borges 提出了一个更加令人惊骇的观点：岔路的乐园。无尽的交叉点，无穷的选择，归途难觅，只有可能性无限扩展的未来，永远不会有结论。虽然这种观点看来很有吸引力，但它依然没有击中要点。这里引进第三个隐喻：虽然在过去的几十年中，建筑师们已经把牢笼的门门摇得叮当作响，但他们仍然被禁锢在牢笼中，并且牢笼正在

变得越来越小。

产生建筑的方法是有限的，遵循物理规律同时还要受到经济规律的支配，无论建筑师想做什么，一座建筑的费用是固定的。事实上，过分宽裕的预算其结果往往是建筑的装饰更加精美而不是大胆的建筑概念，相当重要的原因就是建筑师总是受到现有材料和劳动技能的束缚。Richard Meier 设计的洛杉矶 Getty Center，虽然是一个采用了光华金属片和石片的 Meier，但并不是一个脱胎换骨的 Meier。并且，官司总是等着那些不着边际的建筑师——正如承包商和构件生产者发现他们受到建筑师或者合同的引诱，承担了他们力所不能及的工作，从而要吃官司一样。这些和另外一大堆原因，大多与出现在发达社会中的审美控制阶层有关，它们在一定程度上解释了为什么一个建筑竞赛的获奖方案与若干年后建成的作品看上去只有一点相向。但是建筑师常常自责：在现实世界束缚下的终生追求结合强烈的建筑渴望会导致一种心灰意冷的态度，落笔之前首先想到不利因素，正如股市上遇到了一串不好的经济数据，据此确定股价的结果就可想而知。为了使一栋建筑付诸实现，这点可能会有所帮助，但是当没有任何人被冒犯时，也就意味着没有任何人会为此着迷。最好的建筑总是能激起强烈的情感







——赞成或反对，这就是像 Daniel Libeskind 和 Zaha Hadid 这样的建筑师总是驰骋于浪峰的原因。

那么在这种混乱状态中是否浮现出什么？这30年中，观点和信仰完全不同的建筑师们一直在不懈地追求，试图找到与这个时代相称的建筑。Banham 是对的，早在1978年就预言了新现代主义将在那些以技术为基础的专业人员手中兴起。新现代主义（与SOM的Hancock和Sears Tower有所不同）开始于欧洲但很快遍布大西洋和太平洋。Banham 也推开了一扇已经开启的门：任何没有戴眼罩的人都以同样的方式看待高技，但令人惊讶的是很少有人想到 Rogers 作品中的巴洛克特征，看到其中的后现代主义。同样，在他的支持者中，James Stirling 常被看作是一位现代主义者，而不是像有些人那样试图把他称为“自由风格的古典主义者”。看来那是作者指望的态度，无论如何真正的古典主义者并不打算把 Stirling 归为自己的同盟，因为他们正忙于内部混战。正如已经发生的那样，在被归为后现代的建筑师中，几乎没人认同这一点。10年之后出现的解构现象也同样如此。再回到高技（高技派的从业者也常常拒绝这个词），1990年代的讨论往往忽略了这项运动的根基，只要回顾一

下 Paxton 和 Fox 设计的 Crystal Palace (1850–1851)，以及 Turner 和 Burton 在紧要关头设计的在 Kew 的 Palm House (1845–1847)，其实这些并不久远。仔细分析高技运动的谱系——它可以追溯到英国都铎王朝的“奇异房屋”，追溯到伟大的哥特式教堂，以至于后来的 Romanesque，这些建筑风格都是利用精美的结构来取得轻盈感和戏剧效果——然而，这一切都没有驱散这种表面化的现代方法的影响力。这种设计与建造的方式，不仅仅是花园中的岔路之一，也不仅仅是网络上的一股线，而是一条非常重要的道路，当然这种说法可以探讨。

建筑界有一种现象，就是很少有人愿意承认建筑具有不可避免的时尚因素。除了几个有自知之明的讽刺家以外，那些认为自己已经构成建筑运动的人确实是在认真严肃地完成自己的任务。现代主义者始终不愿承认在他们的作品中有精神的或表现主义的方面：任何事情都必须用功能的话语来讨论。如果你相信这一点，你也不得不相信所产生的建筑美是工业进程中一个神秘的副产品。即使显而易见地试图创造突出的形象——比如，在一项空港的设计中，经常采用某种飞行器的安全港湾的隐喻——建筑师对这种形象创造仍是讳莫

如深，想要建筑师心甘情愿地用流行的话语来思考他们的工作几乎是不可能的。因为这意味着生命力短暂，在建筑师的眼中，建筑仍然被看作是永恒物体的创造，尽管事实越来越与此相反。

虽然如此，建筑的发展总是乐于否定自身，一种风格替代另一种风格。几个世纪以来，建筑立面的变化充分证明了这一点。比如中世纪的木构架房屋不久被贴上砖或石头，也许重复过多次。剥去这些外部饰面成为1990年代建筑复原最困难的任务之一。立面改造今天仍在进行，并且规模更大。当 Valéry Giscard d'Estaing 总统从他的前任手中接下新的巴黎 Pompidou Center 方案时，他并不大喜欢这一设计，他曾严肃地考虑过用自己选择的一种表皮把这栋建筑包裹起来。但是那个时候这栋建筑太超前了，以至于难以彻底地改变，最终他不得不接受最早的设计。25年后，Richard Rogers，那时已经是 Riverside 的 Rogers 爵士，在伦敦南岸艺术区再开发项目的竞赛中获胜——这片区域包括几座战后的音乐厅和一座美术馆，美术馆里展出的1960年代野兽主义的作品，普遍（但并不是绝对地）不受欢迎。竞赛中的其他入围方案，增加了各种修饰因素以及与现存综合体相连的元素。

a

b

c



- a Zaha Hadid, Vitra Fire Station, Weil-am-Rhein, 德国, 1988–1994
- b Bernard Tschumi Architects, Le Fresnoy, 图尔昆, 法国, 1995–1997
- c Foster and Partners, Sainsbury Centre 及 Crescent Wing, East Anglia 大学, 英国, 1978, 1988–1991



Rogers的方案把最不流行的部分覆盖在一个玻璃屋顶下，由此用一种新的、占据支配地位的美学，把这片由独立的、不同美学倾向的建筑物构成的区域变成一座非常巨大的建筑（该书写作时尚未建成）。Bernard Tschumi 在把具有 50 年历史的 Le Fresnoy 娱乐综合体（Tourcoing，法国北部，1995–1997）改建成艺术学校时显示出同样的观念，尽管取得了完全不同的美学效果。在这里，他把一件巨大的金属外衣罩在所有整修后的建筑物上，把所有建筑物覆盖起来，从而创造出他所谓的“之间（in between）”——正是 Rogers 在伦敦追求的结果。在 Le Fresnoy 的艺术学校，结果是令人不安的：拥有生命的建筑物现在却出现在一座巨大的飞机库里，承受着轻蔑的审视，审视的角度和距离都是这些建筑物所不情愿的。尽管如此，这项设计的超现实主义效果格外引人注目。

在另外一些地方，正在进行的立面改造实践不像前面那样极端，如开发者从写字楼表面清除了 20 年或 30 年以前的饰面，用最新的式样重新覆盖结构，从而轻而易举地取得了新建筑的外貌，有时甚至是令人费解地复制建筑最早的样式。没有任何事情能够更令人信服地表明这样的现象，即建筑师为商业建筑所做的一切，已经变

得无足轻重：建筑学已经被封闭在建筑物体量的三英寸以外，建筑物将随着时尚和经济的要求而更换服装。即使那些似乎碰不得的建筑物也经受着这样的命运。Foster 事务所设计了 East Anglia 大学的 the Sainsbury Centre，同样是这些建筑师替换了该建筑的外壳，并且在此过程中完全改变了自己设计的建筑外观。原来的肋状铝合金板已经开始衰落，被平滑的白色金属板替代，而该建筑的内部却基本没有改变，所用的白色金属板在当时的建筑物中尚未普及。这样在建筑的内与外之间就产生了一种微小的但很明显的顺序上的不协调。相对 Tschumi 后来在 Le Fresnoy 所作的设计，the Sainsbury Centre 具有双重讽刺意味，因为 Foster 最初的建筑理念是把许多功能不同的建筑空间置于一个统一的屋顶下，这样一来，就可以解释为由独立建筑构成的大学校园建筑系列或美术馆建筑系列。Sainsbury Centre 的外部改造是一项几乎没有任何评论就实施了的项目，因此它可以被看作是当代建筑最为本质的宣言，是下一代建筑的原型——一种被技术表皮预言的建筑，我们相信这样的建筑几乎能够随着气候、光环境和使用者的需要而任意改变外观。Foster 自己也许很愿意看到这种更实际的

工作，与飞机终身的定期维护没有什么区别，一般的商业飞行机器经过这种长期的维护，寿命惊人，但最终可以发现其大部分零件已被替换或升级。

在 20 世纪的最后三分之一，与建成作品的短暂性相比，建筑师应该考虑更多的事情——作品的短暂性无论如何是建筑发展中的一个变化，从 Cedric Price 和 Archigram 学派开始，1960 年代的理论家已经发出了这种信号。新的建筑类型开始出现，有些建筑类型则没有引起建筑师的注意。带有屋顶的大型购物中心在 18 和 19 世纪已经有此基础，1950 年代作为美国的发明，这种购物中心再次复兴并于 1980 年代和 1990 年代在全球取得了统治地位。大型购物中心的想法，涉及到这一时期的另外一种大规模的建筑类型，即航空港。如果一个火星人来看一看这个时期的机场，无论是 Paul Andreu 在 1960 年代后期设计的巴黎戴高乐机场及 Roissy 1 号终点站的圆形建筑，还是 Kisho Kurokawa 于 1990 年代后期设计的吉隆坡十字形机场，其周围特意种植了雨林带，这个火星人也或许会得出结论：机场是人类设计出的一种罕见的几何谜团。在某种程度上，机场的形状是为了达到人们在空港口内行走距离最短的同时，允许数量不断增加的飞机能够

