TU Delft

Delft University of Technology

From "Building" to "Design"
Form Becoming the Dominance

van Bergeijk, H.D.; Lu, L.

DOI
10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2023.04.012

Publication date
2023

Document Version
Final published version

Published in
Zhuangshi

Citation (APA)
van Bergeijk, H. D., & Lu, L. (2023). From "Building" to "Design": Form Becoming the Dominance. *Zhuangshi*, (2023 (4)), 35-43. https://doi.org/10.16272/j.cnki.cn11-1392/j.2023.04.012

Important note
To cite this publication, please use the final published version (if applicable).
Please check the document version above.

Copyright
Other than for strictly personal use, it is not permitted to download, forward or distribute the text or part of it, without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license such as Creative Commons.

Takedown policy
Please contact us and provide details if you believe this document breaches copyrights.
We will remove access to the work immediately and investigate your claim.

This work is downloaded from Delft University of Technology.
For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to a maximum of 10.

Green Open Access added to TU Delft Institutional Repository

'You share, we take care!' - Taverne project

https://www.openaccess.nl/en/you-share-we-take-care

Otherwise as indicated in the copyright section: the publisher is the copyright holder of this work and the author uses the Dutch legislation to make this work public.

从“建筑”到“设计”：形式成为主导

From "Building" to "Design": Form Becoming the Dominance

赫尔曼·范伯赫克 Herman van Bergeijk
吕　力 Li Lu

内容摘要：
本文以形式在建筑创造中的角色变化为视角检视了荷兰现代建筑的发展历程。“建筑”与“设计”并不天然密切相关——二者的关系直到 20 世纪的前几十年才得以建立并在此后逐渐加强。然而，从某一时刻起，使“建筑”与“设计”剥离的专业化倾向开始出现——虽然那时的建筑师们仍然常常涉足日常用品的设计。这为形式在建筑创造中的角色转变埋下了种子。第二次世界大战后，荷兰建筑界关注的重点转向了那些受到战争破坏的城市的重建和面向大众的公共住房，在这个时期建筑形式的问题几乎是无足轻重的。直到 20 世纪 90 年代，荷兰建筑师们的态度才发生明显转变——作为设计（而非建造）的结果，建筑形式成为建筑师所关心的主要问题，而项目的实现则更多依赖于工程师的能力。一个总的问题是：设计在多大程度上接管了建筑的创造？建筑又在多大程度上成为了设计的产物？无论答案如何，一个事实是清晰的：荷兰建筑的发展脉络是由一系列连续的和不连续的线条共同勾勒出的。

关键词：形式、设计、专业化、荷兰建筑、现代建筑

一、从“建筑”到“设计”

“建筑”与“设计”并不天然密切相关。尽管设计作为一种关乎赋形的创造性智力活动，对于建筑的产生不可或缺，但在 20 世纪前的漫长岁月中，绝大多数的建筑创造活动似乎更关乎建造，而非设计，形式在建筑创造中的主导地位并不明显。在对“建筑”和“设计”关系的探索方面，19 世纪的德国建筑师戈特弗里德·森佩尔（Gottfried Semper）的思想极具影响力。他关于“风格”的论著成为该世纪末影响了建筑学以及装饰和应用艺术的发展方向的重要文献——即使在计划出版的三卷中，只有针对纺织和工艺品的两卷得以最终问世，而有关建筑的那一卷从未得见天日。[1] 森佩尔在他的论述中特别区分了“工作形式”和“艺术形式”这两个不同的概念：后者独立于前者而存在并定义了前者的呈现方式。例如，当建筑中具有功能性的结构框架（工作形式）被装饰成某种生趣盎然、可供欣赏的东西（艺术形式），它就定义了结构的呈现方式。同时，森佩尔坚信，在一种与生物体的新陈代谢类似的过程中，建筑新材料的使用将导致新形式的出现——虽然他自己的建筑并没有展现出他所期望的变化。对于森佩尔来说，对形式的关注（特别是对艺术形式的关注）使得“建筑”与“设计”的关系得以建立。

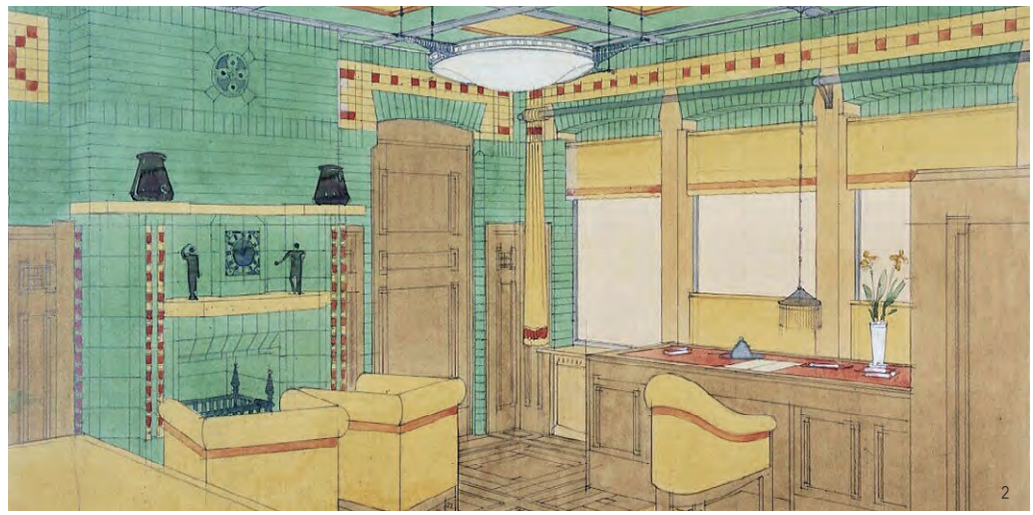
赫尔曼·范伯赫克，代尔夫特理工大学建筑与建成环境学院
吕　力，代尔夫特理工大学建筑与建成环境学院

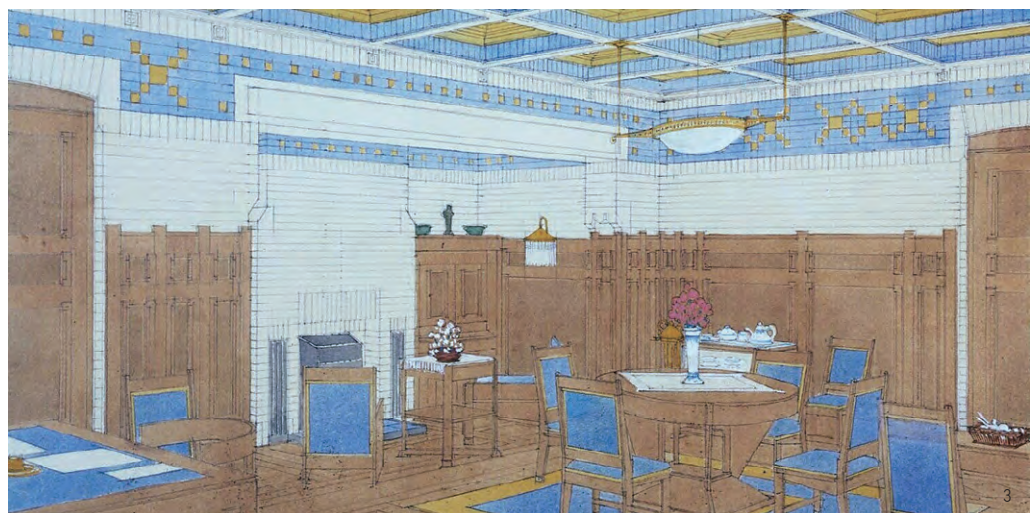
在荷兰，首先被森佩尔的理论深深吸引的是建筑师贝尔拉格（H.P. Berlage）。贝尔拉格曾有机会在著名的位于苏黎世的瑞士联邦理工学院（Eidgenössische Technical Hochschule，ETH）下属的建筑学院学习，并被森佩尔“人必须在其建筑中代表自己所处的时代”的信念所鼓舞和激励，虽然那个时候森佩尔已经离开了这所由他初创的学校。[2] 对于贝尔拉格来说，艺术（无论应用性的还是装饰性的）与建筑之间并不存在很大的差异，因为它们都是对其所处社会的时代性的表达。他一直在努力趋向一种“总体艺术”（Gesamtkunstwerk）的创造，在项目中事无巨细地决定一切——从总体形式到细枝末节，往往还包括所有的家具和餐具等家庭日常使用的物件。尽管贝尔拉格坚信建筑处于其创作的主导地位，但对于他来说不同的艺术形式之间并不存在本质的区别——它们必须遵循相同的设计原则。总的来说，贝尔拉格这种追求整体性和系统性的艺术创作方法与彼时在荷兰声名卓著的建筑师皮埃尔·克伊珀斯（P.J.H. Cuypers）的方法没有什么不同——除了克伊珀斯是一个习惯于从过去寻找灵感的热心的天主教徒，而贝尔拉格则强烈反对天主教会。[3] 克伊珀斯设计的项目包括位于阿姆斯特丹的荷兰国立博物馆和中央火车站。在贝尔拉格 1900 年后出版的多本著作中，他一再试图表明这样一种观点：所有的艺术都必将导向一种新的美，并最终导致一个新社会的诞生。“发展”是贝尔拉格的关键词。他还为这些用生涩语言写成的、不易阅读的书籍设计了封面——每一件日常用品都受到他完全的、无差别的关注。

1. 维尔斯，奥林匹克运动会体育馆塔楼，阿姆斯特丹

基于这种理念，贝尔拉格对当时德国的发

展特别感兴趣。1907 年，德意志制造联盟（the German Werkbund）成立。这是一个由艺术家、制造商、工业家和政府官员共同合作参与的、旨在提高德国制造质量的机构，因而它必须使德国的产品在美学和价格方面与其他国家相比有足够的竞争力。一些建筑师积极地参与并推动制造联盟的发展，故而同为建筑师的贝拉格也了解它的各种活动和出版物。作为制造联盟的主要人物之一，彼得·贝伦斯（Peter Behrens）可以说是最早的“建筑设计师”的例子。[4] 作为设计师，贝伦斯从 1907 年开始担任通用电器公司（Allgemeine Elektrizität-Gesellschaft）的美学顾问，负责设计这家将光明带入千家万户的公司的一切，包括其所有的建筑物（著名的案例如通用电气的透平机车间）。1911 年，贝伦斯受一位富有的航运代理商的妻子海伦娜·克鲁勒－穆勒（Helene Kröller-Müller）之托，在瓦瑟纳尔（Wassenaar）附近设计一座房子——这个委托最后无疾而终。此后的 1914 年，贝尔拉格被克鲁勒－穆勒的公司聘为了建筑师。尽管与海伦娜的相处并不融洽，贝尔拉格与工作室的几位才华横溢的年轻建筑师和艺术家在短短的三年时间里为克鲁勒－穆勒的公司和家族完成了大量的工作。从这个工作室中涌现出了一批饱含趣味与独特个性的人物，包括：制作了大量关于风格派（De Stijl）的宣传艺术作品的视觉艺术家巴特·范德勒克（Bart van der Leck）；从事工业设计之余创造了大量艺术画作，并以“形式工程师”的身份广为人知的皮特·茨瓦特（Piet Zwart）；以及年轻的建筑师德克·罗森博格（Dirk Roosenburg）和扬·维尔斯（Jan Wils）——前者是建筑师雷姆·库哈斯（Rem Koolhaas）的祖父，后者则将弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）的作品引入荷兰建筑界并设计了 1928 年阿姆斯特丹奥林匹克运动会的体育场馆（图 1）。值得一提的是，在体育场馆的项目中，维尔斯得到了年轻的科尔·范伊斯特伦（Cor van Eesteren）的协助。随后，范依斯特恩担任了阿姆斯特丹城市规划部门的领头人，并主导了 1935 年阿姆斯特丹总体发展规划工作。


2


3

4

5

2. 贝尔拉格，业主房间室内图，圣胡伯狩猎住宅，奥特洛

3. 贝尔拉格，女主人房间室内图，圣胡伯狩猎住宅，奥特洛

4. 杜克，露天学校，阿姆斯特丹

5. 杜克，阳光疗养院，希尔弗瑟姆

二、争论与妥协

20 世纪的前十年中，得益于 1901 年荷兰《住房法》的颁布实施，建筑师们获得了丰富的工作机会。该法案为不同类型的社会住房制定了新的规则，设定了租金的价格区间，并要求那些超过一万名居民的城市制订完备的发展计划——这对社会住房的推动是巨大的：许多规划项目在此基础上发展和实施，不计其数的大型住房项目在政府的财政支持下相继建成。在很长一段时间内，这些大型建筑群所塑造的统一、但仍然清晰可辨的城市意象使得荷兰建筑声誉斐然，例如，米歇尔·德克勒克（Michel de Klerk）设计、建造的表现主义住宅区至今仍然是荷兰热门的旅游打卡地标。第一次世界大战导致的经济萧条也波及荷兰的建筑产业，但贝尔拉格通过向克鲁勒－穆勒家族提供专业服务为自己的生计找到了着落：他在伦敦为穆勒家族建造了荷兰之家（the Holland House），并在奥特洛（Otterloo）为他们建造了狩猎住宅（the Hunting Lodge）——后者可被视为总体艺术的典范，因为这座房子和其内部的每个方面都是由建筑师决定的。（图 2—3）然而，贝尔拉格和他的委托人之间的关系并不愉快。于是，他于 1917 年再次宣布独立并确立了自己作为私人建筑师的地位——尽管对他来说，身处战争硝烟中的欧洲并非获得重要个人委托的最佳时机。他的声誉并没有因此受到损伤：当表现主义、功能主义和传统主义之间的争论在荷兰发生时，所有人都把目光投向贝尔拉格，希望他能做出最终的裁决。

贝尔拉格很不情愿，但还是表明了自己的观点：建筑不应仅仅从纯粹的功能性的角度去考虑，它还应通过装饰来包含并传递某种精神价值。显然，贝尔拉格试图找到一个令人信服的中间立场来达成某种妥协——这让那些将建筑视为在有限时间内使用的“生活的机器”的、激进的功能主义者们感到沮丧。例如，共产主义者马尔特·斯塔姆（Mart Stam）和扬·杜克（Jan Duiker）这样的建筑师有着完全不同的看法——他们的观点更符合国际现代建筑协会（C.I.A.M.）的主流倾向。杜克在位于阿姆斯特丹（Amsterdam）的露天学校（Open Air School）和希尔弗瑟姆（Hilversum）附近的阳光疗养院（the Sanatorium Zonnestraal）两个项目中为自己赢得了声誉——这两座建筑都得尽可能地保持轻盈、简洁和健康而避免传统意义上的复杂装饰。[5]（图 4—5）希尔弗瑟姆是建筑师威廉·马里努斯·杜多克（Willem Marinus Dudok）的领地。作为这座邻近阿姆斯特丹的城市的建筑师，杜多克设计了该市的许多学校、住宅区以及其世界著名的市政厅。该市政厅可被视为一个体量构成的游戏：它的外观会随着观察者脚步的移动而变换，从而使得作为支撑元素的高塔成为其环境中一个步移形异的地标。（图 6）尽管杜多克的作品中显现出许多其他建筑师的影响，他却成功地找到了一种原创性的设计语汇，使现代建筑更能吸引大众，并对许多人产生了深远影响。实际上，从贝尔拉格的尾声作品之一——海牙市立博物馆，便可看出杜多克对他的影响。

三、委托与分配

自 20 世纪 30 年代起，荷兰建筑界普遍萌发出一种对秩序回归的渴望。曾经在各派别讨论中盛行的锋芒和锐气逐渐淡化，直至第二次世界大战期间彻底消失——“握手言和”的态度取而代之，成为主流。在战时及战后不久的会议中，各种问题得到了深入的探讨；其中，在战争期间被严重损毁的城市如何重建成为了最为关键的议题。在这一议题上，各派别间最终达成了一种妥协：一些城市成了激进的功能主义者们的试验场，而另一些城市则交由主张更为温和或传统的派别进行重建。例如，鹿特丹的战后重建工作主要落在了功能主义者手中——他们在《论坛》（*Forum*）杂志上阐述自己的建筑理念；督导员——例如奥德（J.J.P. Oud）和在 1931 年建造了著名的蜂巢百货（De Bijenkorf，通常被华人称为“女王店”）的杜多克（Dudok）——被任命来处理城市中局部有问题的区域，但他们的权力受到限制。（图 7）中世纪的米德尔堡市（Middelburg）以及其他一些城市则由主张传统手法的建筑师掌握——他们在较为保守的《天主教建筑》（*Katholiek Bouwblad*）杂志上发表自己的作品。持温和、中立立场的建筑师杜多克被委托为海牙（the Hague）和费尔森（Velsen）做规划设计，但他不得不在这两个项目中面对来自功能主义同事们的阻力；经过一番争吵和公开辩论后，杜多克最终拒绝了这一委托，并宣布退出。

在战后建筑和城市的重建的问题上，各方观点的分歧也集中反映在与绥德西（Zuiderzee）土地开垦相关的项目中。[6] 早在战争爆发之前，传统主义者们就已经在威灵格密尔围垦区（the Wieringermeer Polder）留下了他们独特的印记。1932 年，一条长堤封住了绥德西，为全国性的庆祝活动和杜多克设计的如潜望镜般的纪念碑让出空间。[7]（图 8）总体来看，战后的土地开垦项目中，大部分的村落设计由传统主义者主导，只有少数几个村落由功能主义者所定义。例如，纳

6. 杜多克，市政厅，希尔弗瑟姆　7. 杜多克，蜂巢百货（女王店），鹿特丹（已拆除）　8. 杜多克，阿夫鲁戴克大堤纪念碑，绥德西

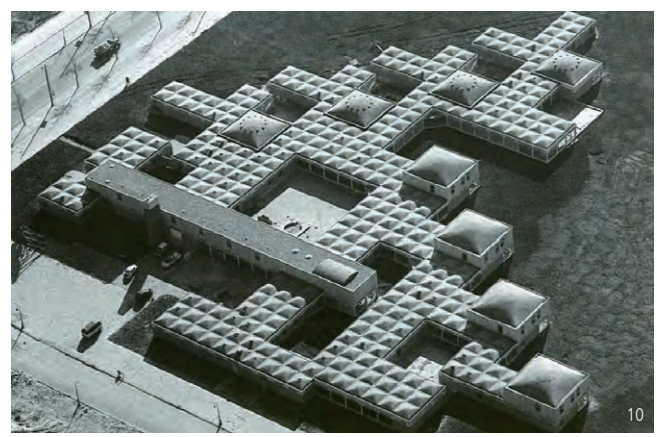
赫勒（Nagele）的大部分建筑由阿尔多·范艾克（Aldo van Eyck）、科尔·范伊斯特伦（Cor van Eesteren）和赫里特·里特维尔德（Gerrit Rietveld）设计——他们三人都是成立于 1927 年的、代表新建筑的激进建筑师团体“De Acht en Opbouw”的成员。里特维尔德最广为人知的设计是以他的名字命名的椅子——里特维尔德椅，以及 1924 年在乌特勒支建造的里特维尔德—施罗德住宅（图 9）。年轻的阿尔多·范艾克在战争期间一直住在瑞士，在那段时间里，他的思维方式中吸纳了许多受其他学科影响的，却往往难以被准确还原的新观念。[8] 他希望通过反思空间、地点、门槛以及间隙性元素（the in-between），来激发人们的想象力。[9] 作为一位著名诗人的儿子，范艾克对视觉艺术、人类学和语言学有着浓厚的兴趣。他对旧的功能主义发起了批判，并加入了国际现代建筑协会（C.I.AM.）第十次会议的国际筹备小组，该组织因此被称为“十次小组”（Team X）。他最知名的建筑是在 1958 年至 1960 年期间建造的阿姆斯特丹孤儿院，这座建筑被视为“结构主义建筑运动”的一大亮点（图 10—11）。在那些年里，范艾克始终在探寻超越建筑基本功能形态的新的意义层次，以使它们更加有趣。1959 年至 1964年期间，阿尔多·范艾克与雅普·巴克马（Jaap Bakema）等人共同担任《论坛》杂志的编辑。[10] 他的观点通过《论坛》杂志得以广泛传播，而这本杂志也逐渐偏离了对具体建筑项目的讨论，转而成为一个讨论各种塑造建筑新面貌的可能性的话题平台。

年轻的赫尔曼·赫兹伯格时任《论坛》杂志编辑部的秘书。那时候，他还是代尔夫特技术学院（Technische Hoogeschool Delft）的一名学生。[11] 赫兹伯格目睹了脚踏实地的巴克马和更赋诗意的范艾克之间鼓舞人心的讨论——这些讨论最终成为了赫兹伯格自己思想的种子，进而使他成为荷兰建筑界中最具影响力的结构主义的代表。[12] 起初，在勒·柯布西耶的影响下，赫兹伯格通过将语言学的思想移植到建筑学中来阐述自己的建筑理论，其中他尤其对诺姆·乔姆斯基（Noam Chomsky）的思想深感兴趣。他用“能力”（competence）和“表现”（performance）这两个概念来阐释如何在建筑中产生多重解释层次，以及如何通过强化建筑的社交属性而使其成为一个“让人相会的场所”（a place of meeting）。正是由于这个原因，他对楼梯和走廊这类连通性空间的设计非常关注。综观他所设计的学校建筑不难发现，这些被赋予了多种功能的楼梯间和走廊始终是他项目中的关键要素，如代尔夫特小学（1960—1966）就是一个经典案例。在他的结构主义时期，最具代表性的建筑是位于阿珀尔多伦（Apeldoorn）的保险公司总部大楼比希尔中心（Central Beheer，1972）和位于海牙的社会事务部（the Ministry of Social Affairs in the Hague）（1979-1990，图 12）。这些作品被发表在许多国际建筑杂志上，而赫兹伯格作为一名教师的名望尤其来自于他的《建筑学教程》（*Lessons for Students in Architecture*）一书。该书是他在代尔夫特任教时为学生们制订的教学大纲，此后被翻译成包括中文在内的多种语言。[13]

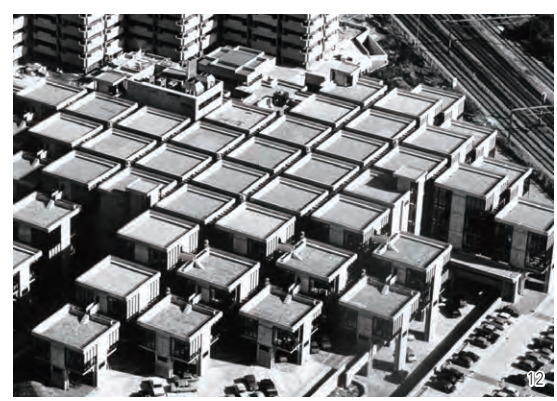
四、实验性的冲动

在战后重建时期，大量居民区被置于城市的边缘来应对人口迅速增长的需求。尽管 20 世纪

9


10

11


12

9. 里特维尔德，里特维尔德 - 施罗德住宅，乌特勒支

10. 范艾克，孤儿院，阿姆斯特丹

11. 范艾克，学校，纳赫勒

12. 赫兹伯格，保险公司办公楼，阿珀尔多伦

13. 马斯坎特，批发大楼，鹿特丹 14. 巴克马，潘普斯发展计划，阿姆斯特丹

15. 巴克马，荷兰展馆，大阪

16. 布洛姆，立方体住宅，鹿特丹

50 年代出现的一些建筑在类型学上具有重要意义，但总体来说，那是一个想象力相对匮乏的时代。直到 70 年代，随着为不断增长的人口而建造充足住房的时代一去不返，许多地方涌现出一种实验性建筑的冲动。这使得休・马斯坎特（Hugh Maaskant）在 50 年代为鹿特丹批发公司设计的巨大建筑尤为引人瞩目。[14]（图 13）它采用当代技术手段实现了位于同一城市的米歇尔・布林克曼（Michiel Brinkman）的大型住宅区中已有的一个构想：使一条高架路从建筑综合体的内部穿过。这座建筑的尺度在其建成的那几年里几乎是无可比拟的。直到许多年后，比它更大的建筑综合体才出现，例如巴克马在 1964—1965 年间的潘普斯规划（Plan Pampus）。（图 14）巴克马的这一规划由阿姆斯特丹附近的一系列岛屿组成，利用高层塔楼形成高密度居住区，并通过一条 14 车道的高速公路将这些岛屿直接连接到旧城区。虽然在城市附近建造新的住宅岛的想法在此后被移植到许多其他项目中，这个规划最终被证明由于其过于未来主义的设想而难以实现。同时，巴克马还在他与卡雷尔・韦伯（Carel Weeber）合作设计的荷兰大阪世博会大楼（Dutch Expo building in Osaka，1970）项目中留下了鲜明的印记。（图 15）

这一时期另一个引人注目的规划方案是由年轻的建筑师皮特・布洛姆（Piet Blom）完成的，其中显示出他对尺度不同寻常的处理方法。布洛姆当时刚刚在阿姆斯特丹建筑学院跟随范艾克完成学业。[15] 起初，他是结构主义建筑的拥护者，但这种兴趣很快就被实验性的想法所取代。在亨厄洛（Hengelo），他设计了一个名为“卡斯巴”（Kasbah）的大型住宅综合体（1969—1973）来实验他“居住作为城市屋顶”（living as an urban roof）的想法。在这一综合体中，包括商店、餐厅等服务设施在内的建筑体被提升至空中形成“都市生活的屋顶”，而底部的空间则被用于停车和其他公共活动。这种设计理念提出了一种全新的城市空间利用模式，试图创造出一种更加有利于社区活动的公共空间，同时也增加了住宅的私密性。布洛姆的实验性倾向在他分别设计建造于赫尔蒙德（1972—1977）和鹿特丹（1978—1984）的两个立方体住宅项目中则更加明显。通过将传统的、水平放置的立方体房屋的一角向斜上方翻转并置于一个六边形的塔架上，这些底层架空的居住单元形成了一座“住宅的森林”。在鹿特丹，立方体住宅也为居住单元以外的其他公共设施提供了空间，并让一条主要的城市街道从其下穿过。（图 16）随着该综合体出现，这座城市开启了它对标志性建筑不顾一切的狂热追求——它将饱受仅仅作为空洞符号的“标志性”建筑的折磨，深陷于对虚幻的标志性的渴望中无法自拔。这是一个信号，表明这个社会已经失去了它的指导原则并屈从于其所在的时代的妄想。建筑的外观不再由城市决定，而成为建筑师塑造其个人崇拜的标新立异的物体；建筑师也不再扮演建造者而是设计者的角色。

诚然，一个城市总有其标志性的——或至少是引人注目的——建筑，但这些建筑应当与城市的整体意象和精神气质保持一致，作为完整的城市画卷的一部分而存在——正如位于鹿特丹城市边缘的、作为功能主义和透明性代表的范内勒工厂（Van Nelle Factory）所展示的那样。（图 17）这座由伦德特・范德弗卢格特（L.C. van de Vlugt）设计的建筑，与其所在的港口一起，代表了这座城市的市民靠双手创造生活的吃苦耐劳的精神；类似的，还有由马斯坎特（Maaskant）为 1960 年的第一届世界园艺博览会而设计的观景塔“欧洲桅杆”（Euromast）——它纤细而高耸的体量同样展示了标志性建筑如何与其所在的城市的整体意象相得益彰。（图 18）然而，布洛姆的住宅综合体标志着一种转变：建筑不再被视为城市

17. 范德弗卢格特，范内勒工厂，鹿特丹

18. 马斯坎特，欧洲桅杆，鹿特丹

19. 库哈斯，舞蹈剧场，海牙

20. 诺伊特林思 - 里德克，荷兰声音和视觉研究所，希尔弗瑟姆

21. 诺伊特林思 - 里德克，自然生物多样性中心，莱顿

的一部分，而被视为某种具有珠宝属性的元素——它必须以自身的存在为城市的外观增色添彩。建筑师们开始意识到：他们能够设计出引人注目的作品来提升该地区的旅游价值而不需要为各种实际建造问题而烦恼，因为这些问题可以留给工程师们去操心。建筑师们获得这种信马由缰想象的自由恰与流行文化的重新评估不谋而合，并被他们巧妙地利用了起来。于是，曾经被视为不可能、荒诞无稽的拓扑形式终于得以实现，而曾经受到尊崇的建筑师（如赫兹伯格和范艾克）因其作品的笨重形态遭受了严厉的批评，通往后现代主义、流行建筑文化和解构主义的道路已经打开。然而，如果我们用更深入、长远的镜头检视范艾克的作品，不难看出他的设计理念在某些作品中其实早已出现了动摇：位于阿姆斯特丹的“母亲之家”（1973—1978）与范艾克的其他作品——例如位于诺德韦克的弧形 ESTEC（欧洲航天局技术中心，1984—1989）——相比就显得大相径庭。

五、对新事物的渴望

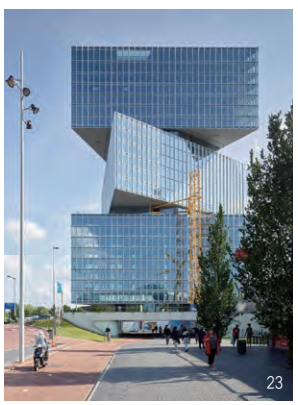
80 年代涌现出的各种新潮术语常常显得武断而随性，它们更多反应出一种对新事物的渴望，而非任何具有实质意义的独特观点。一方面，认为建筑可以帮助解决社会问题的旧观点已经过时；另一方面，对生活经验的关注逐渐被对经验本身的关注所取代——这要求经验首先必须具有某种刺激性。“现代主义老师们”（onderwijzers modernisme）的时代已经过去，随之一同消逝的是曾经在建筑中努力寻找意义的尝试。在 1990 年的一次会议上，雷姆・库哈斯将里特维尔德 - 施罗德住宅定义为“由现代主义升华的吉普赛马车”（ the sublimated gypsy wagon of modernism）。[16] 当时，库哈斯在代尔夫特任教。通过对那些著名的现代主义者所创造的英雄式建筑案例的扭曲解释，他为建筑学注入了新的推动力。库哈斯对现代主义的解读以及《癫狂的纽约》（*Delirious New York*）一书给荷兰建筑界带来了一股新风，而他的大都会建筑事务所（OMA）则成为青年建筑才俊的孵化器。库哈斯玩世不恭的态度、他对建筑学中“尺度”和“内容”等抽象概念的理解和处理方式，以及他为旧空间发明的新术语，不仅赋予了建筑学一种自由，也迎合了诸多在国际上有着广泛影响的社会和自然科学发展的新趋势。[17] 同时，库哈斯也用其作品向许多年轻的建筑学生展示了他致力于探索建筑学新道路的态度，例如位于海牙的荷兰舞蹈剧场（Dutch Dance Theatre，1987）和位于鹿特丹的艺术博

物馆（Kunsthal，1988—1989，图 19）。在艺术博物馆中，密斯·凡德罗的作品被当作一个供把玩的设计思考的出发点，尽管从那倾斜的建筑中只能隐约感受到库哈斯对其现代主义前辈的模糊追忆。

显然，旧一代人必须为新一代人的发展让出空间。国家也尽其所能为年轻人创造机会，不仅设立了“马斯坎特奖”（Maaskant Prize）来鼓励年轻有为的建筑师，还设立了“建筑激励基金”（Stimuleringsfonds voor Architecture）来为建筑创新提供必要的资金支持。1991 年，荷兰住房、空间规划和环境部的政策简报（Vinex）给年轻建筑师提供了参与诸多将在未来几年内建成的社区住宅设计的绝佳机会——几乎所有的年轻建筑师都得以在自由市场的商业住房或政府的社会保障住房项目中一显身手。[18] 一大批曾经在库哈斯工作室工作过的年轻设计师因此崭露头角并证明了自己的能力：基斯·克里斯蒂安斯（Kees Christiaanse）、威廉·扬·诺伊特林思（Willem Jan Neutelings）和维尼·马斯（Winy Maas）都借此机会开设了他们自己的工作室，投身于解决住房问题。[19] 一段时间后，他们培养出了自己的专长并走上了截然不同的道路。克里斯蒂安斯成立了 KCAP——这家事务所除了住房问题外，还负责处理更大尺度的城市问题。他有一种务实稳健、从不胡说八道的态度。1992 年，诺伊特林斯与米歇尔·里德克共同建立了以其教育和机构建筑的设计而知名的事务所，其代表作包括：位于希尔弗瑟姆的色彩斑斓的荷兰声音和视觉研究所（Netherlands Institute for Sound and Vision，1999—2006）、位于鹿特丹的航运和运输学院（the Shipping and Transport College，2000—2005），以及位于莱顿的自然生物多样性中心（the Naturalis Biodiversity Centre，2019，图 20—21）。除此而外，他们在安特卫普的城市历史博物馆（City History MAS Museum，2010）也成为一个国际知名的设计。他们热爱装饰并经常使用艺术家或时尚设计师来给他们的设计增添额外的美感。维尼·马斯于 1993 年创建了跨学科工作室 MVRDV。他们承接了一系列建筑项目，从希尔弗瑟姆的 VPRO 别墅（Villa VPRO，1997）到汉诺威世博会的荷兰馆（Dutch Pavilion at the Expo，2000），再到鹿特丹气势恢宏的市场大厅（Markthal，2014），以及在鹿特丹建成并于 2021 年开业的流光溢彩的艺术品仓库（图 22）。

毋庸置疑，所有这些建筑都创造了引人入胜的视觉符号并成为了城市的标志性亮点。然而，人们可能会问：它们是否在建筑本体的建构上也同样出色？随着这个问题的提出，一场关于建筑在大众旅游和超级消费主义时代的真正价值和意义的讨论可以就此展开。这些标志性建筑似乎更多地选择了忽略而不是肯定它们所在的城市。这进而引出了一个更为重要的问题：建筑创造是否已经沦为了一种仅仅关乎赋形的设计活动？这意味着任何在图纸上的形式，只要借助建筑师和工

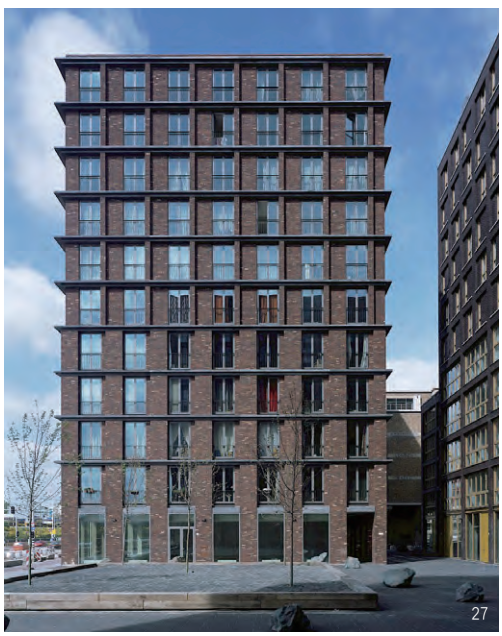
22


23

24

25

22. MVRDV，市场大厅，鹿特丹
23. OMA，恩豪酒店，阿姆斯特丹
24. 赫兹伯格，怡塞剧院，布雷达
25. 本特姆 - 克劳韦尔，市立博物馆扩建工程，阿姆斯特丹



26. 本特姆 - 克劳韦尔，史基浦机场，阿姆斯特丹
27. 温霍夫，公寓楼，阿姆斯特丹

程师们的帮助，都能成为建筑。过去几年中一个建成的案例是银光闪耀的阿姆斯特丹恩豪酒店（Nhow Amsterdam RAI hotel）。这座由大都会建筑事务所（OMA）设计的酒店的意象被抽象简化为盒子的堆叠和转动（图 23）。[20] 目前，它是比荷卢地区（荷兰—比利时—卢森堡）最大的酒店，拥有 650 个房间。虽然它如此渴望得到关注，但它的标志性可能很快就会失去吸引力并被人们逐渐淡忘。正如亚历山德罗·门迪尼（Alessandro Mendini）或菲利普·斯塔克（Philip Starck）等人的例子所证明的那样：设计师也可以成为建筑师，而建筑师作为未来设计师的角色则比以往任何时候都更值得怀疑。虽然年轻的荷兰建筑师不再为房子设计小物件，但他们确实越来越倾向于把建筑学视为一种仅仅关乎为空间赋形的设计活动。

六、不确定的未来

在荷兰，对历史和现代主义传统的忽视在任何意义上都不意味着建筑学校的重要性被削弱；相反，学校之间为了培养具有创造力的建筑设计师而展开的竞争从根本上愈演愈烈。新的教育准则不再以历史和传统为基础，而是以未来或其他任何事物为导向。学校所传授的历史知识被一系列基于科学考量的半哲学思考所取代——这样的转变使得仅仅把历史视为创造视觉效果的灵感来源成为可能。那些曾在代尔夫特接受教育的麦肯诺事务所（Mecanoo）的年轻建筑师们受到了这种转变的青睐，由他们设计的代尔夫特市政厅及火车站（Delft City Hall and Train Station）中能清晰看到这种把历史作为视觉效果的灵感来源的倾向。

建筑作为参与和介入社会的方式的时代已经过去。一方面，即便像赫兹伯格这样的建筑师也开始探索新的道路，以创造在视觉上更具吸引力的建筑，位于布雷达（Breda）的怡塞剧院（Chassé Theater）是这种变化最显著的标志之一。尽管赫兹伯格仍遵循着森佩尔的建筑传统，采用如毯子一般的波浪形屋顶覆盖建筑空间以营造引人入胜的效果，但他也不得不以更具有视觉冲击力的建筑结构来适应时代和环境的变化。（图 24）然而，正如赫兹伯格在他的出版物中所述（尤其值得注意的是他于 2015 年出版的那一本），他的内心深处仍忠实于旧的结构主义观念。[21] 另一方面，代尔夫特方法仍然是扬·本特姆（Jan Benthem）和梅尔斯·克劳韦尔（Mels Crouwel，平面设计师维姆·克劳韦尔的儿子）设计的出发点。本特姆和克劳韦尔都在 80 年代末在代尔夫特完成学业。[22] 尽管他们仍然笃信功能主义的建筑方法论，但也逐渐开始对创造更多的视觉吸引力产生了兴趣，这一点在他们设计的鹿特丹和布尔诺的中央火车站项目中尤为显著。（图 25）从某个时期开始，他们着手为位于阿姆斯特丹附近的史基浦机场赋予更多的建构特征，使这个长期以来像机器一样运转平稳、井然有序的机场更富于建筑表现力。（图 26）

新一代的建筑师正在应对以更为肤浅的方式看待建筑所引发的一系列变化。曾经的建筑激励基金已经改名为“创意产业基金”，而荷兰建筑研究所也并入了新研究所（Het Nieuwe Instituut）——这些变化是对建筑与历史的相关性缺乏关注的表现。也许，新一代的建筑师缺乏战后那一代建筑师们的崇高理想，不再认为自己是在为创造一个新的、更好的世界而奋斗；也许，他们的内心完全失去了更深层意义上的政治抱负，对于创造一个社会、文化和生活的重要场所（the polis）感到索然无味；也许，他们已经不再关心建筑的类型——在计算机的协助下，设计一个复杂而具有视觉冲击力的形式已经变得容易且缺乏挑战性。如今，借助 MidJourney 等人工智能辅助内容生产平台（AI-Generated Content Platform），建筑师能轻而易举地在一天之内生产出许多看似令人信服的、任意形态和风格的设计方案，这一新趋势在 2022 年的涌现使得那些对形式特别关注的建筑创造活动的意义显得愈发可疑。另一方面，我们可以观察到他们对建筑的物质化问题表现出更大的兴趣。扬·彼得·温根德（Jan Peter Wingender）和他的事务所温霍夫（Winhov）是这方面的倡导者之一，而砖作为一种建筑的物质性表现的代表元素已经重新回到了人们的视野中——“砖回来了”。[23]（图 27）森佩尔比以往任何时候都更具话题性，而建筑的外立面和肌理也成为重新被关注和聚焦的古老议题。

荷兰建筑界似乎正在经历一场深刻的分裂：一些人依然坚信建筑应当以负责和生态的方式为大众提供住所，而另一些人则只把建筑当作创造广告牌的方式。预测未来会发生什么仍然为时过早，但显而易见的是，如果我们想拥有任何意义上的“未来”，我们必须努力寻找一种更加可持续的建筑学。直到现在，荷兰建筑的国际声誉——或者说全球声誉——阻碍了它回归到一个更加健康的状况，这其中建筑学不仅仅是一个为了获取个人利益而被随意运用的工具。

注释：

[1] 这部关于风格的论著原名为《论风格：技术和建构艺术中的风格或实用美学》（*Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*），其中关于建筑部分的中文版见：戈特弗里德·森佩尔，《建筑四要素》，中国建筑工业出版社。

[2] Herman van Bergeijk. *De steen van Berlage* [M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2003.

[3] 关于克伊珀斯的观点，见：Aart Oxenaar, Els Brinkman, and Peter Graham Mason, PJH Cuypers en het gotisch rationalisme: *Architectonisch denken, ontwerpen en uitgevoerde gebouwen 1845-1878*[M]. Rotterdam: NAi Uitgevers, 2009. 关于系统性设计方法，见：Mienke Simon Thomas. *De Leer van het Ornament: Versieren volgens voorschrift 1850-1930*[M]. Amsterdam: Uva, 1996.

[4] 在这里，“建筑设计师”并非当下语境里说的“建筑师”，而具体指代“从事建筑活动的设计师”或“具有建筑师身份的设计师”。

[5] Herman van Bergeijk, Jan Duiker. *bouwkundig ingenieur (1890-1935): Van warm naar koud*[M]. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2016.

[6] 见：Herman van Bergeijk and Denise Piccinini. Land-Nature and its Economic and Cultural Value: The Case of the Zuiderzee Reclamation[C], *in Re-Imagining Resilient Productive Landscapes: Perspectives from Planning History*, ed. Carla Brisotto and Fabiano Lemes de Oliveira Cham: Springer, 2022.

[7] 作为一个观景塔楼，这座建筑通过引导人向上移动而把在堤坝上无法获得的视野呈现给访问者，如同潜望镜一样：当人在其底层的时候，只能看到堤坝一面的景观；而当人爬上顶端的平台的时候，则能看到两面最好的景观。

[8] Francis Strauven. *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*[M]. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.

[9] 关于范艾克的间隙性这一概念的发展脉络和其具体意义的讨论，见：Georges Teyssot, Aldo van Eyck's Threshold: The Story of an Idea[J], *Log*, no. 11, 2008.

[10] Jaap Bakema and the Open Society, ed. *Dirk van den Heuvel* [M].Rotterdam: Archis, 2018.

[11] 代尔夫特技术学院创立于 1864 年，是代尔夫特理工大学的前身。1986 年，这所大学正式更名为“代尔夫特理工大学”。

[12] Wim J. van Heuvel. *Structuralism in Dutch Architecture*[M], Rotterdam: 010 Publishers, 1992.

[13] 关于赫兹伯格的讨论，见：Herman van Bergeijk and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Basel: Birkhauser, 1997; Robert McCarter and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Rotterdam: NAi010, 2015.

[14] Michelle Provoost, Huig Aart Maaskant. *Hugh Maaskant: Architect of Progress*[M]. Rotterdam: NAi010, 2013.

[15] Piet Blom, ed. *Blom Abel, Jaap Hengeveld, and Francis Strauven*[M]. Amersfoort: Hengeveld, 2008.

[16] W Deen, C Grafe, and B Leupen. *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 1990.

[17]“尺度“和“内容”在这里分别对应库哈斯的两本书 *Content* 和 *S,M,L,XL* 中所触及的对观察和思考建筑的方式。

[18] Jelte Boeijenga, Jeroen Mensink, and Joost Grootens, *Vinex Atlas*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

[19] Bernard Colenbrander and Jos Bosman, *Referentie OMA: de sublieme start van een architectengeneratie*[M]. Rotterdam: NAi 010, 1995; Bart Lootsma. *Superdutch: New Architecture in the Netherlands*[M]. Princeton Architectural Press, 2000.

[20] 关于这座建筑的更多信息，见：Na Denken: Essays over architectuurkritiek,-vorm en-ervaring ter ere van Bernard Colenbrander, ed. Sergio Figueiredo et al. (Eindhoven: TU/e, 2022).

[21] McCarter and Hertzberger, Herman Hertzberger.

[22] 那时在代尔夫特任教的建筑师们所秉持的建筑学方法论仍然在不同程度上受到“现代主义老师们”的影响，在这种影响下对现实中建造、结构和功能问题的关注仍然是他们建筑创作的主要特征。

[23] Brick. *An Exacting Material*[M]. ed. Jan Peter Wingender and Richard Glass. Architectura & Natura Press, 2016.

参考文献：

[1] Bergeijk, Herman van. *De Steen Van Berlage*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2003.

[2] Jan Duiker, *Bouwkundig Ingenieur (1890-1935): Van Warm Naar Koud*[M]. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2016.

[3] Bergeijk, Herman van, and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Basel: Birkhauser, 1997.

[4] Bergeijk, Herman van, and Denise Piccinini. "Land-Nature and Its Economic and Cultural Value: The Case of the Zuiderzee Reclamation." In *Re-Imagining Resilient Productive Landscapes: Perspectives from Planning History*[M], edited by Carla Brisotto and Fabiano Lemes de Oliveira, 51-71. Cham: Springer, 2022.

[5] Boeijenga, Jelte, Jeroen Mensink, and Joost Grootens. *Vinex Atlas*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

[6] *Brick: An Exacting Material*[M]. Edited by Jan Peter Wingender and Richard Glass. Architectura & Natura Press, 2016.

[7] Colenbrander, Bernard, and Jos Bosman. *Referentie Oma: De Sublieme Start Van Een Architectengeneratie*[M]. Rotterdam: NAi 010, 1995.

[8] Deen, W, C Grafe, and B Leupen. *Hoe Modern Is De Nederlandse Architectuur?*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 1990.

[9] Heuvel, Wim J. van. *Structuralism in Dutch Architecture*[M]. Rotterdam: 010 Publishers, 1992.

[10] *Jaap Bakema and the Open Society*[M]. Edited by Dirk van den Heuvel. Rotterdam: Archis, 2018.

[11] Lootsma, Bart. *Superdutch: New Architecture in the Netherlands*[M]. Princeton Architectural Press, 2000.

[12] McCarter, Robert, and Herman Hertzberger. *Herman Hertzberger*[M]. Rotterdam: NAi010, 2015.

[13] *Na Denken: Essays over Architectuurkritiek,-Vorm En-Ervaring Ter Ere Van Bernard Colenbrander*[M]. Edited by Sergio.

[14] Figueiredo, Eline van Leeuwen, *Jacob Voorthuis and Bernard Colenbrander*[C]. Eindhoven: TU/e, 2022.

[15] Oxenaar, Aart, Els Brinkman, and Peter Graham Mason. *Pjh Cuypers En Het Gotisch Rationalisme: Architectonisch Denken, Ontwerpen En Uitgevoerde Gebouwen 1845-1878*[M]. Rotterdam: NAi Uitgevers, 2009.

[16] Piet Blom. Edited by Blom Abel. *Jaap Hengeveld and Francis Strauven*[M]. Amersfoort: Hengeveld, 2008.

[17] Provoost, Michelle, and Huig Aart Maaskant. *Hugh Maaskant: Architect of Progress*[M]. Rotterdam: NAi010, 2013.

[18] Simon Thomas, *Mienke De Leer Van Het Ornament: Versieren Volgens Voorschrift 1850-1930*[C]. Amsterdam: Uva, 1996.

[19] Strauven, Francis. *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*[M]. Amsterdam: Architectura & Natura, 1998.