

从“二元性”到“折中主义” ——爱德华·拉夫尼卡本土调整的现代主义实验

From “Duality” to “Eclecticism”: Edvard Ravnikar's Modernist Experiment with Local Adjustment

姜松 | JIANG Song 虞刚 | YU Gang

中图分类号: TU-208 文献标志码: A 文章编号: 1001-6740 (2023) 05-0074-07 DOI: 10.12285/jzs.20220725001

摘要: 斯洛文尼亚的历史发展和地理位置具有明显的独特性。在复杂而特殊的时代背景下, 斯洛文尼亚建筑师爱德华·拉夫尼卡在建筑创作过程中兼收并蓄, 通过独特的“折中主义”策略使其作品在当时的环境中达到一种奇特的平衡。本文追溯了拉夫尼卡建筑实践的现实环境以及创作根源, 结合对其具有代表性的设计作品的分析, 探究了他如何通过“挪用”与“混合”的“折中主义”策略转化了原始参考“材料”, 并体现在建筑实践中, 进而最终发展出一条具有明显本土特征的现代主义之路。

关键词: 挪用、混合、转化、折中主义、现代主义

Abstract: Slovenia's historical development and geographical position are clearly unique. In the context of a complex and unique period, Slovenian architect Edvard Ravnikar is eclectic in his architectural process, achieving a strange balance in the context of his work through a unique “eclectic” strategy. This paper traces the realistic environment and creation origin of Ravnikar's architectural practice. Based on the analysis of his representative design works, this paper explores how he transformed the original reference “materials” through the “eclectic” strategy of “appropriation” and “hybrid”, which was reflected in architectural practice. Finally, it developed a modernism with obvious local characteristics.

Keywords: Appropriation, Hybrid, Transfer, Eclecticism, Modernism

作者:
姜松, 哈尔滨工业大学(深圳)建筑学院硕士研究生;
虞刚(通讯作者), 哈尔滨工业大学(深圳)建筑学院教授、博士生导师。

国家自然科学基金青年项目“基于多维时空信息图谱的浙南传统榴式村居形态演变及建造机制研究——以温州市泰顺县为例”。(项目编号: 52208018)。

录用日期: 2022-10

爱德华·拉夫尼卡(Edvard Ravnikar)1907年生于斯洛文尼亚, 以建设斯洛文尼亚标志性公共建筑、改革建筑教育、组织建筑竞赛闻名。他是众多新一代斯洛文尼亚建筑师的老师, 对现代主义在斯洛文尼亚的传播起到了重要作用。他不仅帮助斯洛文尼亚的建筑行业跟上了西欧主流现代主义的最新水平, 同时还在当地建立了城市规划和现代设计的独立学科。拉夫尼卡于1993年逝世, 在此之前, 斯洛文尼亚经历了从奥匈帝国的统治, 第一、第二次世界大战, 到南斯拉夫联邦人民共和国成立、自治与解体的整个过程。^①由此可见, 持续的政治动荡和不断变化的领土主

权归属, 构成了拉夫尼卡建筑创作的时代背景。尽管时代背景复杂, 但拉夫尼卡大部分建筑作品都是在斯洛文尼亚社会主义现代化时期(1945—1991年)完成。^②在这段时期, 国家公共部门的经济规划和技术发展, 对建筑创作产生了关键影响, 不过在建筑美学问题上却不像苏联那样单一。正是这种特殊且丰富的政治和文化背景, 使得拉夫尼卡有条件“挪用”众多原始“材料”, 最终使其作品既能体现各种现代主义建筑风格, 又能融合当地丰富的建筑传统。

然而, 从当今明星建筑师的评选标准来看, 拉夫尼卡似乎不太可能成为一名“杰出”的明星

建筑师候选人。他没有执着于建立一种易于识别的建筑风格标签,而是在不断“挪用”的基础上,“混合”了越来越多样化的原始“材料”,创作了具有高度借鉴意义的作品。他的那些代表性作品通常被解读为将看似不协调的元素、概念、方法结合在一起,最终形成处于平衡状态的整体。例如,卢布尔雅那的革命广场(Revolution Square,今天的共和国广场,英文名 Republic Square)是由拉夫尼卡在20多年的时间里分阶段建造的,包含了市政、商业、纪念等多种功能的城市标志性建筑。关于它双子塔状的高层建筑,出现了两种截然不同的解读:自由矗立在开放空间中的现代摩天大楼的原型,或是卢布尔雅那众多双巴洛克钟楼的现代版本。^③无论如何解读,建筑群最终有机地融入了历史城市肌理。在形式和材料表达上,建筑群“挪用”了几处清晰可见的来源:奥托·瓦格纳(Otto Wagner)筛选后的森佩尔构造传统^④,中世纪幕墙的网格逻辑,粗野主义与表现主义,阿尔瓦·阿尔托(Alvar Aalto)主张的有机形态的弯曲起伏。如此复杂的“挪用”合成并非偶然,而是基于对现代主义建筑的透彻理解之后,通过他个人的仔细思考推敲塑造而成。

总结来讲,拉夫尼卡作为一位现代主义时期的建筑师,面对众多的参考“材料”,并没有执着于完全参照某一种,而是在它们之间“斡旋”,不断通过“挪用”与“混合”来转化这些“材料”,最终应用于建筑创作中。后来,这种“挪用”与“混合”的“折中主义”策略一直贯穿其职业生涯中,其中包括从包豪斯建筑学派(Bauhaus)和乌尔姆设计学院(Ulm School of Design)^⑤的课程以及斯堪的纳维亚现代主义(Scandinavian modernism)^⑥中受到的各种影响。这种策略似乎挑战了现代主义的核心——原创性,但拉夫尼卡最终作品并非是一个“完美”的复制品,而是“新”的综合作品。^⑦这种成功归功于拉夫尼卡的个人能力,即能够在看似没有共同点的参考“材料”之间找到共性,并通过将某些建筑主题从一种环境引入另

一种环境来转换它们的意义。

一、从普列尼克到柯布西耶

在拉夫尼卡设计思想的发展过程中,主要受两位老师的直接影响:一位是斯洛文尼亚建筑师约热·普列尼克(Jože Plečnik)^⑧,另一位是瑞士建筑师勒·柯布西耶(Le Corbusier)。普列尼克对拉夫尼卡的影响主要体现在对古典主义和当地建筑传统的延续和发展上,这使得拉夫尼卡致力于挖掘传统建筑的现代性特征,比如空间的逻辑和结构的真实,而不是在传统建筑中寻找形式的参照。^⑨通过普列尼克的指导,他不仅吸收了瓦格纳学派的传统,还学习了卡米洛·西特(Camillo Sitte)^⑩的城市建设艺术。柯布西耶则是指导其探索现代主义的导师。因此,拉夫尼卡可以将当地建筑传统与现代艺术相结合。一定程度上,我们可以将拉夫尼卡对建筑文化性、地域性的理解,看作是对普列尼克建筑思想的延续;同时,在柯布西耶的影响下,拉夫尼卡的这种延续也符合当时现代建筑运动的基本原则。

受普列尼克的影响,拉夫尼卡的早期项目仍然与普列尼克的建筑有相似之处。拉夫尼卡的第一个独立项目,即于1939年在卢布尔雅那建造的一战阵亡者公墓,在形式、材料方面显然是仿照了他老师的两个项目:巨大的圆形石头大厅在形式上与帕多瓦圣安东尼教堂(Church of St. Anthony of Padua)相似;而大小不规则的、粗糙的立面石材覆层和正前方的楼梯

则让人联想到圣迈克尔教堂(Church of St. Michael)(图1)。拉夫尼卡与普列尼克主要的区别在于:拉夫尼卡没有执着于后者在文化与政治方面的保守主义观念^⑪,而是通过普列尼克与柯布西耶对古典主义的深厚理解这一共同特征,创造性地将二者联系起来^⑫。换言之,拉夫尼卡通过对现代主义的不断学习,以及对先进技术的大胆尝试,将普列尼克的遗产从其保守主义中拯救出来。在拉夫尼卡未发表的笔记中清楚地阐明了这种态度倾向:“传统是一种保留的进步;进步是传统的延续。”^⑬

在一战阵亡者公墓竣工不久,拉夫尼卡前往巴黎,开始了他在柯布西耶工作室为期3个月的工作,这段短暂的经历也对其后面的建筑创作产生了巨大的影响。1939年回到卢布尔雅那,拉夫尼卡便开始了现代美术馆(图2)的设计工作。白色简约的横向混凝土板、平屋顶、中部突起的隔间……从远处看,美术馆很容易被误认为是典型的功能主义建筑,即便它布局对称。中央门廊也强化了这种印象:支撑混凝土板的四根圆柱没有任何装饰;混凝土板上是现代围栏。^⑭然而,当靠近它时,建筑的细部展示了不同于现代建筑的画面:首先,主立面的墙壁高度纹理化,由光滑和带有不同浮雕的两种石块拼凑而成;而屋顶轮廓线上的小突起也会让人思考,是否是古典建筑屋顶上覆盖的装饰性瓦片的抽象版本。这两处都是源于拉夫尼卡对普列尼克古典建筑遗产的继承。反过来,虽然墙面覆层让人联想到普列尼克,但是底层的网格却是来自于柯



a) 一战阵亡者公墓



b) 圣迈克尔教堂

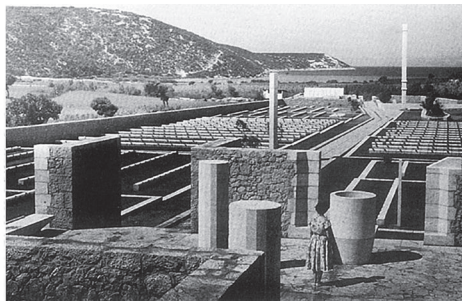
图1: 拉夫尼卡第一个独立作品与普列尼克作品对比



图2：现代美术馆外观



a) 1942—1943年坎波尔集中营全貌



b) 拉布纪念建筑群鸟瞰

图3：集中营与纪念建筑群布局结构相似性

布西耶：交错的垂直接缝和宽窄相间的拼接处理，毫无疑问是对莫斯科中央局大厦（Tsentrsoyuz）和瑞士学生会馆（Swiss Pavilion）的“挪用”。现代美术馆设计手法的“挪用”与“混合”充分体现了拉夫尼卡对普列尼克和柯布西耶的借鉴参考，在这之后，这种“折中主义”策略指导了拉夫尼卡绝大部分的建筑创作。

二、“挪用”与“混合”

1948年，南斯拉夫脱离了苏联的统治，越来越多的国际现代主义设计思潮涌入这片地区。20世纪50年代，拉夫尼卡和他的学生们一直在学习各种开放的设计思潮，这也极大地补充了拉夫尼卡的原始“材料”，扩展了他的“折中主义”。这一时期，他的“挪用”范围不再局限于普列尼克和柯布西耶，在拉布纪念建筑群（The Rab Memorial Complex）和克拉尼市政大楼（The Kranj Municipality Building）项目中，可以很好地解释这种扩展。

在20世纪50年代，抽象艺术开始在斯洛文尼亚绘画、雕塑和建筑中占据重要地位，拉夫尼卡的许多作品也都展现着这种艺术特点。拉夫尼卡最重要的作品之一——拉布纪念建筑群，就是拉夫尼卡对斯洛文尼亚视觉艺术中抽象作用的肯定。这个作品“挪用”了社会与集体“记忆”中的“原型”，通过抽象艺术，揭示了隐喻在设计中的可能性，创造了一个极为丰富的精神联想世界。建筑群位于克罗地亚，设计于1952—1953年，它既是战争墓地，也是国家官方纪念场所。凭借粗

糙的石墙、一系列水平平台、低矮的坟墓、切割过的柱子、垂直的石板和仪式性路线，建筑群形成了一个形式内敛而隐喻丰富的世界。这些抽象化的几何要素正是对战争及集中营时期的各种要素“原型”的“挪用”。建筑群原址是1942—1943年意大利在拉布岛的坎波尔集中营^⑮所在地，拉布岛被亚得里亚海包围，景色优美，当时场地内建有一排一排的帐篷和小屋。但在集中营期间，这个地方变成了真实的地狱世界。集中营关押的囚犯大都是平民，包括男子、妇女、老人和儿童，他们来自斯洛文尼亚和克罗地亚边境地区，这些人被塞进大约1000个帐篷里，每个帐篷容纳6个人。尽管这里后来建造了一些简陋的小屋，但卫生条件仍旧十分恶劣，饥饿、强迫劳动、流行病充斥着这片区域，囚犯陆续死亡，后来很多死亡的囚犯被葬在了这里，这里也成为一处墓地。^⑯在这一背景下，拉夫尼卡设计的建筑群“挪用”了之前集中营的整体空间结构，他希望通过这种方式将体验者带入当时的情境中（图3）。

受到柯布西耶的影响，拉夫尼卡把整个场地组织成漫游式建筑（Promenade Architecturale）^⑰（图4），这一术语来自柯布西耶，它暗示了建筑体验中的时间维度。当参观者打开金属大门时，在他前方的平台上矗立着一个巨大的石缸，这个石缸隐喻的原型是一个骨灰瓮，石缸中存放着囚犯坟墓的土壤样本。^⑱在这个平台上，人们可以看到远处较小的方尖碑以及后面更大的一个方尖碑。在这里，拉夫尼卡“混合”了两种空间概念：一种来自传统

的古典透视；另一种则来自立体主义和抽象艺术。平台上还有两根被切割过、带有精致凹槽的柱子，其中一根柱子比另一根窄，在透视关系上呈后退趋势，前一根柱子刻有克罗地亚人的手臂，后者则刻的是斯洛文尼亚人的手臂，同时圆柱形的形状也似乎暗示了古典圆柱的抽象版本。走过平台，游客会转向看到墙边开口处的一个低矮石凳，在这里可以看到远处的风景。而长凳本身也是一个强有力的雕塑，可以解读为地中海建筑中拱原型的转化。通过另一个开口可以看到主干道，主干道两侧的边缘和中央排水槽将人们的视线引向远处的方尖碑，这是一个极具空间感与感染力的视角。走下台阶进入主墓地，就意味着参观者已经从入口轴线转移到方案的主轴线上。当参观者继续沿着这条路向尽头走去的时候，会遇到一个弯曲的拱形博物馆，旁边是一个长而低的石头结构，两端有角度。最后，下降到西北端的最低点，墙上的一个开口通向海岸。这种扩张的感觉强化了从监禁中获得自由和走向更美好的未来主题。^⑲在这一项目中，运用抽象手法发挥了从历史“记忆”中转化“原型”的作用，以保留过去的意义。抽象是拉夫尼卡提炼过去、“混合”原始“材料”、寻求“传统”特质的基础工具，对他而言，抽象是一种避免直白而又能表达更复杂内容的方式。他提炼了某些古典传统，推演出一些形式，创造了某种模糊的符号，给他们注入了新的意义，塑造出一个充满神秘典故和隐藏含义的象征性景观，进而发掘隐藏的感情。

同一时期设计的斯洛文尼亚克拉尼市

政大楼是拉夫尼卡的另一件代表作。这座建筑始建于1960年,是“混合”了多种参考“材料”的高度复合化建筑,我们可以在这座建筑中清晰地看到拉夫尼卡如何把“传统”和“进步”压缩在一个新的系统上,产生一种新的平衡与秩序。这座建筑也被其学生阿莱什·沃多普维克(Aleš Vodopivec)^②认为是斯洛文尼亚最重要的现代建筑之一。市政大楼作为政治中心,

以及周边建筑群的建筑中心,第一眼看到它的视角总是两点透视的,其对称的主立面以及神庙般的形式使其产生了一种张力,这令人想起奥古斯特·舒瓦西(Auguste Choisy)对雅典卫城的著名分析^①,正如威廉·J·R·柯蒂斯(William J. R. Curtis)^②所说,市政大楼是一个奇特的混合体,是“古典神庙和高山小屋的融合”,抑或是看作一个“架空的现代主义玻璃盒子和古典

庙宇的融合”(图5)。

虽然这座建筑被定义为现代建筑,但它表现出了明显的偏离国际现代主义准则的特征。它是一个当地建筑传统与现代建筑原则相“混合”的例子,具有明显的本土特质。这座大楼的设计体现了普列尼克对拉夫尼卡的影响,同时也显现出戈特弗里德·森佩尔(Gottfried Semper)^③的“面饰”(Bekleidung)理论^④和柯布西耶对他的影响,即强调结构的权威性和材料的真实性。在这个例子中,可见的结构决定了建筑的比例、节奏和规模,使建筑具有清晰的几何关系;同时,这座大楼的正立面是轴对称的,这可以看作是对古典建筑的现代性诠释;建筑主体被底层架空抬高,折板状的屋顶覆盖在建筑主体的上方,由此构成古典建筑经典的三段式构图;屋顶的重量通过两个“V”形梁向下转移到建筑外部的四块支撑板上,使楼层中没有任何支撑,进而形成了一个完整的空间。这些处理方式都能够在古典建筑中找到参照。此外,在这座大楼身上又可以找到当地建筑传统的痕迹,比如传统脊状的坡屋顶、广泛使用的当地材料、真实可见的细部。另外,具有体积感但不笨重,规则但不完全对称,以及没有任何装饰的特点,又使这座大楼最终被定义为现代建筑。^⑤

我们也能在这座建筑中看到对阿尔瓦·阿尔托设计手法的“挪用”:栏杆和门把手复杂的几何曲线结构,材质使用黄铜而不是胶合板制作;主会议厅中悬挂在吊顶网格上的黄铜吊灯,让人联想起榭寄生^⑥(图6)。此外,拉夫尼卡有意地使用现代材料和技术改造传统形式的策略,似乎是对瓦格纳手法的再一次“挪用”。该建筑采用了多种材料:暴露的混凝土——表明它是就地浇筑的,并由预制构件连接在一起;大型的玻璃墙壁,以及半透明的玻璃板;屋顶上有折叠的薄板;各种室内外覆层。^⑦这个项目结束了拉夫尼卡二十年来对普列尼克和柯布西耶影响的“斡旋”,开启了材料、技术和结构系统实验的全新篇章,这也将主导拉夫尼卡余下的职业生涯。

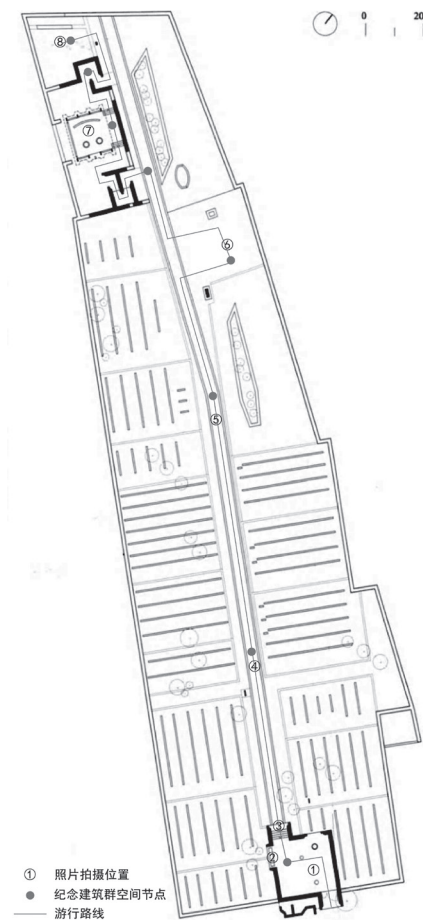


图4: 拉布纪念建筑群游览流线及空间节点



图5: 克拉尼市政大楼



a) 几何曲线的黄铜门把手



b) 和槲寄生结构类似的黄铜吊灯

图 6: 拉夫尼卡对阿尔瓦·阿尔托设计手法的“挪用”

三、超越二元性

20 世纪 50 年代末, 南斯拉夫经历了飞速的经济增长, 这也引发了一场持续 20 年之久的建筑热潮。此时, 拉夫尼卡的作品数量与规模在增加, 而其所“挪用”的参考“材料”也在扩展。在这一时期的拉夫尼卡作品中, 我们能够辨认出 Team 10 建筑组²⁸、粗野主义、日本的新陈代谢派²⁹的痕迹。拉夫尼卡通过独特的方式“挪用”与“混合”, 形成了“新”的整体。同时, 其作品的地理范围也变得越来越国际化, 从斯洛文尼亚传播得越来越

远, 包括威尼斯的特隆凯托 (Tronchetto) 和芬兰的埃斯波 (Espoo) 竞赛的获奖项目。³⁰这一时期拉夫尼卡最具代表性的作品是位于卢布尔雅那市中心的革命广场, 该广场建筑群包括双子塔状的高层办公楼、底部的百货公司、银行、文化会议中心以及广场下方的公共停车场。该项目在概念、美学、设计和技术的复杂性方面反映了其政治内涵的复杂性, 当拉夫尼卡在 1960 年赢得广场城市设计竞赛时, 该项目的初始动机是建造一处可以反映南斯拉夫起源的“革命中心纪念碑”。然而, 到了 1976 年, 当他开始设计广场的最后一部分时, 其项目重点转移到了文化身份的表达上, 而不再是社会革命。1991 年, 斯洛文尼亚从南斯拉夫独立, 广场的设计被要求进一步突出民族特征, 其名字也从原来的革命广场改为共和国广场。³¹

建筑群的中心是一个大型广场, 围绕着两座塔状建筑的对称轴组织起来, 两座塔状建筑平面都是三角形的 (图 7), 其顶点戏剧性地指向对方, 形成了一个纪念性大门, 或者说巨大的空间缝隙 (图 8)。此外, 与正式的中央纪念空间相比, 底部的建筑群以一种更加有机的方式融入了周围环境, 渗透到了相邻街区和地下, 形成了一系列亲密的城市空间。我们可以在建筑群中看到原本相斥的“原型”被拉夫尼卡神奇地“混合”在了一起: 独立式的现代摩天大楼与传统的砌块材料; 具有雕塑感的表现形式与精致的细部。这不同于柯布西耶的“公园里的塔楼” (Tower

in the Park)³², 也比同时代一些建筑师将摩天大楼嵌入历史结构的方式更为复杂, 比如艾莉森·玛格丽特·史密斯 (Alison Margaret Smithson) 和彼得·德纳姆·史密斯 (Peter Denham Smithson)³³在伦敦设计的经济大厦 (Economist Building)。拉夫尼卡在这里所“挪用”的原始“材料”似乎更加久远。在空间结构上, 会令人想到威尼斯的圣马可钟楼作为广场两侧的中心点, 或者是在一个密集的传统城市中间开放一个正式的大空间的方式。事实上, 拉夫尼卡也确实研究了历史上的威尼斯; 在立面的细部处理上, 复杂起伏的巴洛克式立面细部会唤起人们对卢布尔雅那丰富的巴洛克风格建筑的记忆。在材料与技术的使用上, 精心设计的砖墙产生了丰富的装饰效果, 类似于交织的柳条, 而这项技术的根源是由纺织艺术演变而来的森佩尔“面饰”理论; 根据同样的推理, 拉夫尼卡也将瓦格纳所使用的铆接花岗石覆层化为己用, 并将其转化为一套完整的立面系统 (图 9)。³⁴不论在克拉尼市政大楼, 还是革命广场的设计上, 材料的转换一直是拉夫尼卡贯穿始终的一种“挪用”与“混合”的具体操作方式, 这显然是参考了森佩尔建筑核心理论之一的“Stoffwechsel” (“物质代谢”)。有必要解释的是, “Stoffwechsel”一词在 19 世纪超越了它本身的科学渊源, 在经济、技术、艺术与建筑领域产生了广泛的反应。而森佩尔通过“Stoffwechsel”标记了一种在建筑领域中很熟悉的现象与



图 7: 革命广场平面图



图 8: 双子塔状的高层办公楼及前广场



a) 精心设计的砖墙

b) 铆接花岗石覆层

图9: 革命广场建筑群立面覆层材料

设计: 将最初与一种材料的加工方式相关的形式转移到其他材料。森佩尔用大量例子来支持他的理论。尽管所有形式都可以追溯到与其起源相关的某些技术和材料, 但一旦在新环境中接触到新材料和新技术, 它们就会与这些起源疏远。例如, 他提到“木材风格”作为一种形式语言, 它与木材的特性相对应, 但经过几次变形后, 可以发展成“石头风格”。^③在这个过程中, 材料被赋予了本身之外的意义。这也就不难理解拉夫尼卡借用材料转化来实现其“挪用”与“混合”参考“材料”的目的了。由此可见, 拉夫尼卡在这个项目上的“挪用”范围已经远远超过了普列尼克与柯布西耶所提供的“材料”, 试图建立一种“传统”与“进步”之间的统一。

四、结语——本土调整的现代主义

不同于19世纪的折中主义, 拉夫尼卡并没有借用明确的国家符号来表达他的建筑, 而是试图创造一种民族建筑文化, 其来源兼收并蓄, 但最终却相互融合, 达到了和谐统一的状态。因此, 他的作品比传统意义上的折中主义具有更强的政治维度, 而在发达国家边缘的工作条件使其更加复杂。斯洛文尼亚是一个小国, 位于东欧、西欧与南半球国家之间, 经历过复杂的领土主权归属的变化, 即便在今天, 它的人口也不过200多万。^④纵观其历史,

它不得不与多个外部权力中心进行文化和政治上的谈判。在这种情况下, 不断地与外界环境进行协商是一种常见的生存方式。因此, 在这种特殊的文化与政治环境下, 我们也就很容易理解拉夫尼卡这种“挪用”与“混合”的“折中主义”策略得以成功的原因。

拉夫尼卡这种独特的“折中主义”策略使其作品很难被明确地归类。毫无疑问, 与柯布西耶相比, 他算不上是一位建筑革命家, 对历史的了解也远不如普列尼克。他的作品随着时代的发展也在不断地发生变化, 这种变化一方面源于拉夫尼卡的博学与折中思想, 但这并非说他是一位来者不拒的建筑杂食者, 相反, 他的“折中主义”是精心策划的。另外, 处于传统和现代之间的历史过渡时期, 欧洲文化、地理与政治的边界地带, 以及社会主义和民族身份之间的政治环境, 使得他的建筑始终处于一种复杂的背景中。因此, 拉夫尼卡也试图通过独特的“折中主义”策略使其作品在复杂的环境中保持平衡, 调节来自不同中心之间的原始参考“材料”。在复杂的时代背景下, 从普列尼克到拉夫尼卡及其学生, 斯洛文尼亚的建筑师们似乎逐渐建立了一种身份认同, 使得这一时期的斯洛文尼亚建筑发展出一种微妙的地域性特质^⑤, 并最终为斯洛文尼亚构建了如阿莱什·沃多普维克所说的“本土调整的现代主义”。^⑥

拉夫尼卡并非一位典型的现代主义建筑师, 面对西欧现代主义盛行的时代背景, 他并没有丢掉传统, 坚持从中寻找具有时代意义的本土特质, 并用独特的方式将这些特质转化为建筑中可识别的独特价值。这不禁令人联想到, 卡洛·斯卡帕(Carlo Scarpa)^⑦认为自己是“一个经由希腊来到威尼斯的拜占庭人”。^⑧如果把传统比作一座“孤岛”, 现代主义比作“大陆”, 那么拉夫尼卡既不在传统的“孤岛”上, 也不在现代主义的“大陆”上, 而是住在二者之间一座单独的岛上。这种比喻也在他的作品中得到了充分的表达。拉夫尼卡的设计作品和传统似乎没有直接的、可以立刻被识别的相似之处, 这也正是拉夫尼卡的独特之处。仔细研究其作品, 我们便会发现, 在建筑的比例、节奏、规模, 乃至细部, 都是对传统的现代性诠释。通过巧妙地将“现代”与“传统”交织在一起, 拉夫尼卡的作品实现了一种奇异的融合。

然而, 在主流的现代主义“统治”时期, 类似拉夫尼卡的“岛屿”是看不见的, 或者说被强行从视野中移开。尽管如此, 现代主义发展至今, 我们仍旧发现了存在着很多这种“岛屿”。几乎在每个国家和地区, 我们都可以找到这种不“墨守成规”的“变体”及其建筑师。因此, 20世纪的建筑思想远比现代主义所愿意承认的更丰富、更复杂、更多样。而后现代主义时期更大的宽容度为其中许多思想的回归创造了条件。^⑨这是否意味着在当下的建筑创作背景下, 如果现代主义想要塑造一个更为“现代”的面孔, 就需要广泛地接纳这些“孤岛”, 允许无声浪潮中的“岛屿”建造者不断加入。中国的建筑创作一直在探寻本土的现代化道路, 尤其是在践行文化自信的时代背景下, 拉夫尼卡对待“传统”与“现代”的“折中主义”策略也为国内建筑创作提供了一种新的视角与途径。另外, 多一些这种“变体”在一定程度上亦能帮助国内的建筑创作增加发现与探索不同方向的可能性。

注释

- ① 资料来源于中华人民共和国外交部官网, <https://www.fmprc.gov.cn/web/>。
- ② 1945 年斯洛文尼亚成为南斯拉夫的一个加盟共和国。1991 年 6 月 25 日宣布独立。
- ③ Miljački A. Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange[M]. Routledge, 2017: 75.
- ④ 奥托·瓦格纳 (1841—1918), 奥地利建筑师、建筑教育家, 作为现代建筑发展进程中的先驱, 其理论直接影响了一大批著名的建筑师, 这其中包括拉夫尼卡的老师普列尼克。
- ⑤ 位于德国乌尔姆, 强调设计的整体以及多学科结合, 是 20 世纪五六十年代最先进的设计教育机构, 其影响力与包豪斯相当。
- ⑥ 以极简主义和功能性为特征的设计运动, 出现在 20 世纪初, 1950 年代在北欧国家蓬勃发展。
- ⑦ 同 ③: 76.
- ⑧ 约热·普列尼克 (1872—1957), 斯洛文尼亚建筑师, 在近代建筑史上享有“后现代主义先知”的美誉。
- ⑨ Vodopivec A, Znidarsic R. Edvard Ravnikar: Architect and Teacher[M]. Springer Vienna, 2010: 16.
- ⑩ 卡米洛·西特 (1843—1903), 奥地利建筑师、城市规划师、画家、建筑理论家, 被视为现代城市规划理论的奠基人。他的理论集中体现在《城市建设艺术》一书中。
- ⑪ 起初, 普列尼克是最具创新精神的建筑师之一, 他设计的裸露钢筋混凝土的圣灵教堂 (Church of the Holy Spirit) 就是那个时期开创性的实验之一。然而, 在后来的职业生涯中, 他远离了这种激进主义, 开始怀疑现代运动, 尤其是勒·柯布西耶的理念。
- ⑫ 同 ③: 79.
- ⑬ 同 ⑨: 21.
- ⑭ 同 ③: 80.
- ⑮ 坎波尔集中营于 1942 年第二次世界大战期间在意大利占领的拉布岛 (现为克罗地亚) 建立。该营地生存环境恶劣, 死亡率高。1943 年, 意大利法西斯政权倒台后, 集中营关闭。
- ⑯ 同 ⑨: 38.
- ⑰ 漫游式建筑是由勒·柯布西耶提出的一个概念, 指的是建筑环境的隐含“行程”。
- ⑱ 同 ⑨: 34.
- ⑲ 同 ⑨: 36-46.
- ⑳ 阿莱什·沃多普维克 (1971—1974), 斯洛文尼亚建筑师、建筑理论家, 毕业于卢布尔雅那爱德华·拉夫尼卡建筑学院。曾在欧洲各地的大学任教和讲学, 是《爱德华·拉夫尼卡——建筑师和教师》一书的作者之一。
- ㉑ 奥古斯特·舒瓦西 (1841—1909), 法国建筑历史学家, 著有《建筑史》。他认为雅典卫城的景观是随人在其中的运动而展开, 即行进中的秩序。这一观点启发了柯布西耶的“漫游式建筑”概念。
- ㉒ 威廉·J·R·柯蒂斯, 1948 年生, 建筑历史学家, 主要关注 20 世纪的建筑, 著作有《20 世纪世界建筑史》。

- ㉓ 戈特弗里德·森佩尔 (1803—1879), 德国建筑师、建筑理论家, 著有《建筑四要素》《技术和建构艺术中的风格问题》等著作。他所建立的建构理论体系对后来建筑的发展影响深远。
- ㉔ 这里参照了《森佩尔建筑理论述评》中的汉译“面饰”作为德语术语“Bekleidung”的翻译, 其英译通常为“Dressing”, 但并非所有学者都认同这一点, 例如, 阿道夫·路斯 (Adolf Loos) 将其译为“Cladding”, 笔者在此不多赘述。“面饰”理论是森佩尔建筑理论的核心概念之一。森佩尔认为, 纺织艺术是原始艺术, 所有其他技术艺术都从织物中“借用了它们的类型和符号”。织物的基本主题是“结”(Knot) 的节奏顺序, “结”指的是一种基本的构建要素, 是组成织物的基础。服装和空间边界都是“结”按照节奏重复排列的产物。此外, 森佩尔通过对词源学的研究, 解释了“缝合”(Naht) 和“结扎”(Knoten) 的关系, 强调了构件交接关系。关于“面饰”理论的解释, 笔者参照于参考文献 [5]: 221-226.
- ㉕ 同 ⑨: 20-21.
- ㉖ 桑寄生科槲寄生属植物, 圣诞节来临时, 西方人都会悬挂槲寄生的枝条, 有着幸福的寓意。
- ㉗ 同 ③: 86.
- ㉘ Team 10 是一个建筑团体, 由一些年轻的欧洲建筑师在 20 世纪 50 年代初成立, 对 20 世纪下半叶建筑思想的发展产生了深远的影响。
- ㉙ 在日本著名建筑师丹下健三的影响下, 以青年建筑师大高正人、槇文彦、菊竹清训、黑川纪章以及评论家川添登为核心, 于 1960 年前后形成的建筑创作组织。
- ㉚ 同 ③: 87.
- ㉛ 同 ③: 88.
- ㉜ 指的是柯布西耶创造的现代主义高层建筑, 20 世纪六七十年代在北美和欧洲城市很受欢迎。建筑被建造在离人行道很远的地方, 风格统一, 几乎没有任何装饰。
- ㉝ 艾莉森·玛格丽特·史密森 (1928—1993) 和彼得·德纳姆·史密森 (1923—2003) 是英国建筑师, 他们共同形成了建筑伙伴关系, 他们也是 Team 10 成员。
- ㉞ 同 ③: 89.
- ㉟ Moravánszky Á. Metamorphism: Material Change in Architecture[M]. Berlin, Boston: Birkhäuser, 2018: 15-16.
- ㊱ 数据来源于世界银行官网, <https://data.worldbank.org.cn/>。
- ㊲ Ifko S. Slovenian architecture in the Period of Socialism[J]. ICOMOS—Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 2013, 58: 99-100.
- ㊳ 同 ③: 91.
- ㊴ 卡洛·斯卡帕 (1906—1978), 意大利建筑师、玻璃工艺与家具设计师。斯卡帕深受威尼斯文化的材料、景观和历史的影响, 极为擅长将历史悠久的工艺与现代制造工艺相结合。
- ㊵ McCarter R. Carlo Scarpa[M]. Phaidon, 2013: 6-7.
- ㊶ Krečič P, Golobič M. Jože Plečnik and art deco[J]. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, 1990: 28.

参考文献

- [1] Miljački A. Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange[M]. Routledge, 2017.
- [2] Vodopivec A, Znidarsic R. Edvard Ravnikar: Architect and Teacher[M]. Springer Vienna, 2010.
- [3] 彼得·加布里耶尔奇科. 孙凌波, 译. 斯洛文尼亚建筑与卢布尔雅那建筑学院[J]. 世界建筑, 2007 (9): 20-24.
- [4] 史永高. 森佩尔建筑理论述评[J]. 建筑师, 2005(6): 51-64.
- [5] Moravánszky Á. Metamorphism: Material Change in Architecture[M]. Berlin, Boston: Birkhäuser, 2018.
- [6] 勒·柯布西耶. 走向新建筑[M]. 陈志华, 译. 西安: 陕西师范大学出版社, 2004.
- [7] Kulić V. Edvard Ravnikar's Liquid Modernism: Architectural Identity in a Network of Shifting References[J]. ACSA 101: New Constellations, New Ecologies.
- [8] Ifko S. Slovenian Architecture in the Period of Socialism[J]. ICOMOS—Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 2013, 58: 95-100.
- [9] McCarter R. Carlo Scarpa[M]. Phaidon, 2013.
- [10] Krečič P, Golobič M. Jože Plečnik and art deco[J]. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, 1990: 27-35.
- [11] Krusec T. Spominski kompleks kapor na otoku rab/kapor memorial complex[J]. Arhitektura Raziskave, 2013 (2): 19-30.
- [12] Horvatinčič S. Memorial sculpture and architecture in Socialist Yugoslavia[C]// Toward a concrete Utopia: architecture in Yugoslavia, 1948-1980. New York: The Museum of Modern Art, 2018: 104-111.

图片来源

- 图 1: 引自参考文献 [1]、参考文献 [2]
图 2、图 6: 引自参考文献 [1]
图 3: 引自参考文献 [11]、参考文献 [12]
图 4: 作者改绘
图 5: 引自参考文献 [7]
图 7: 引自参考文献 [2]
图 8、图 9: 吴俊贤摄