

第二章、荷蘭現代建築進程與 MVRDV

的傳承

首先，筆者從荷蘭的近百年荷蘭建築發展談起，說明各學派間的相互傳承及影響，從歷史的脈絡中引出 MVRDV 在荷蘭建築史上的位置，並對庫哈斯（Rem Koolhaas）與 MVRDV 間的建築概念做比較說明；MVRDV 雖有許多創新的思維，但是本質上還是遵循了荷蘭道統中「實事求是」的精神。從表現主義發展到結構主義，從阿姆斯特丹學派到鹿特丹學派，「務實」已成為了荷蘭建築的精神，MVRDV 更是將荷蘭建築務實的精神，結合了二十一世紀大都會創新的生活型態模式與永續發展的環保議題，塑化出一個真實的烏托邦(Utopian realism)。

2.1 荷蘭百年建築發展

在二十世紀，荷蘭從多方面影響了世界建築史的發展進程。沒有人可以否認「風格派」(De Stijl) 及荷蘭機能主義，還有荷蘭結構主義運動以及近來庫哈斯的作品所產生的影響，這些影響遠遠超越了荷蘭國土的大小。但是在所有這些例子中，藝術和建築的觀念總是由維也納、巴黎、柏林、倫敦和紐約等文化大都市裡的團體或個人最先發展起來，當這些外界的影響被當地吸收演變時，它們也透過網路或媒體被傳播擴散到全世界。

十九世紀末

高度的社會介入很大程度上決定了荷蘭建築特徵的形成，這種社會介入漸漸的在消失，在過去的一百年裡，荷蘭建築師們雖然有時也帶著烏托邦理想主義的色彩，但多數還是趨向於現代主義中的實用精神；他們努力的擔負著住房工程和城市規劃的公共職責，這種態度萌發於十九世紀荷蘭社會的發展階段，它可以簡要地歸納為政府和社會的相互滲透、相對滯後的工業化進程，在政治模式和社會生活中起了

主導地位的相互認同性和穩定性。

在十九世紀中葉，自由進步的政府展開了一連串社會和經濟的改革。拿破崙時代君主制的權威受到削弱，成為一個邊緣的、形式上的角色，重商主義被自由貿易所取代。新修建的兩條河道把鹿特丹和阿姆斯特丹與海相連，因為這兩條河道修建完成，工業化才真正的開始，成千上萬的人群為了就業機會，加上因為美國大量穀類出口所造成的荷蘭農業危機，都紛紛從鄉村遷移到城市。1874 年的防禦工事法案決定允許拆毀無用的護城牆，在街道規劃基礎上開發的投機住房專案不僅沒有受到干預，有些還是由政府部門設計的。

許多法律試圖逆轉純粹自由主義政策的影響，並提高公共責任感的標準，其中之一就是 1901 年的「住房法案²」，它要求每個超過一萬人口的市區都必須進行城市擴展的規劃，它同時設立了住房標準的控制機制，並提供可能的貸款給當地政務委員會或非營利性的機構修建住房。

與此同時，公開招標的制度需要一種新型的建築師來適應，他們必須成為業主可以信賴的知己，而不直接介入實際的建造過程；這新一代的建築師在不同的社會領域裡推動他們的文化自信心，他們常常會根據特定的工程項目選擇與其匹配的風格。在十九世紀的下半葉，這種選擇變得和社會文化團體的身份息息相關，哥德式風格常常應用於羅馬天主教教堂，荷蘭文藝復興風格被認為是有文化氣息的大型公共建築最好的榜樣。

克伊伯斯（Pierre Joseph Hubert Cuypers）的設計活動說明了上述實踐，他修建過許多新哥德式教堂，在兩座國家級的大型公共建築中則採用荷蘭文藝復興風格，這兩座建築分別是阿姆斯特丹的中央火車站（Amsterdam Centraal Station）和國家博物館（Rijksmuseum Amsterdam）；克伊



圖 2.1-1 Cuypers 的荷蘭國家博物館，為文藝復興風格所贏得此案競圖



圖 2.1-2 Cuypers 的阿姆斯特丹中央火車站

¹ 重商主義是十八世紀在歐洲受歡迎的政治經濟體制。即一國的國力基於通過貿易的順差——即出口額大於進口額——所能獲得的財富。重商主義者認為，要得到這種財富，最好是由政府管制農業、商業和製造業；發展對外貿易壟斷；通過高關稅率及其它貿易限制來保護國內市場；並利用殖民地為母國的製造業提供原料和市場。

² 這一法案試圖確保所有階層都能獲得住房，並規定政府各部門有責任制定住房計劃，以保證下層人民的住房權利。許多西方社會福利國家把享有住房的權利寫入了憲法。荷蘭憲法第 22 章規定：政府有責任確保公民得到住房。

伯斯提倡一種「社團藝術」，把各種藝術和手工技藝統一在建築的框架底下，在他的事務所裡，他試圖培養年輕有才華的藝術家，貝拉罕就是其中之一。

貝拉罕

貝拉罕 (Hendrik Petrus Berlage) 是公認的荷蘭現代建築之父。他於 1870 年代在蘇黎世理工學院受教育，後來在克伊伯斯 (Pierre Joseph Hubert Cuypers) 的事務所工作。貝拉罕嚮往一種公共的、非個人主義的建築，使用一個時代所能提供的材料，反映一個時代的社會現狀。對他來說，用平整的牆面來組織空間遠遠比勾畫立面草圖要重要得多；他最終的目標是一種具有風格的建築藝術，表現在將所有單元組成為一個整體，在此，他借用了經典的「多元的統一」的概念，他在阿姆斯特丹的證券交易所 (Amsterdam Commodities Exchange) 實踐了這些想法。

此外，他在荷蘭的城市規劃領域也扮演著舉足輕重的角色，1915 年他接受委託設計南阿姆斯特丹的發展規劃，他探求一種紀念性的城市形象，一個完整的街廓就是構成都市的基本設計元素。第一次和第二次世界大戰之間的階段出現了多種形形色色的建築觀念和建築運動，它們都或多或少有選擇性地吸取了貝拉罕的設計理念和設計成果。

1920 年代

「住房法案」增加了勞動階層獲得住房補貼的機會。尤其在阿姆斯特丹，在社會民主制度下，市政住房機構和房產公司抓住機會建造了大量的住宅，不少住宅項目，還有貝拉罕規劃的南阿姆斯特丹區中的橋樑和公共建築，都是一種表現主義的磚砌建築，這種風格於 1916 年被格拉塔瑪 (Jan Gratama) 定義為「阿姆斯特丹學派」(Amsterdam School)。後來這些建築師們拋棄了貝拉罕 (Hendrik Petrus Berlage) 的理性主義，但是把他對手工技藝的強調轉化、發展為形式上的極度豐富和細部的精美。

鹿特丹是一個日益繁榮的貿易中心，以很快的速度建設出了港灣，1900 年前後這個城市每年增加約一萬人口，工人的住房以花園住宅的形式坐落在城市邊緣，這些住房最初都是私人開發的，不久，鹿特丹市也設立了市政住房機構。



圖 2.1-3 Hendrik Petrus Berlage



圖 2.1-4 Hendrik Petrus Berlage 的 Amsterdam Commodities Exchange



圖 2.1-5 Michel de Klerk 的集合住宅 Museum Het Schip (The Ship) 是阿姆斯特丹學派的代表作之一，也是一種表現主義的磚砌建築

市政住房機構的總建築師是奧德(Jacobus Johannes Pieter Oud)他也是貝拉罕的學生和仰慕者。奧德首先試驗了周邊街區類型，建造最低標準的住房，在1920年代中，越來越多的住房由私人開發，一些私人開發商較有遠見為未來作出預想，比如可變化的平面和高層公寓等。

在1914—1918年第一次世界大戰時期作為中立國的荷蘭暫時隔絕了當時的文化世界，全國各地的藝術家們開始探索新的藝術原則。范·德士柏格(Theo Van Doesburg)借用貝拉罕提出的風格的概念，從1917年起把它們收集在他主編的《風格》(De Stijl)期刊中，和《風格》期刊有關聯的大多數藝術家和建築師們試圖推動一種新的、傾向於普及性的美學意識，傳統、教條以及個人的名望都是應該被清除的障礙，各種藝術類別的統一、創造一個平衡的環境可以在未來影響生活的各個層面等理念，都是貝拉罕首先提出的。范·德士柏格和范·埃斯特倫(Cornelis van Eesteren)的相逢被證明具有深遠的意義，范·埃斯特倫後來成為阿姆斯特丹的主要城市規劃者和CIAM³(Congres Internationauxd Architecture Moderne)的主席。既是木匠又是建築師的里特維特(Gerrit Thomas Rietveld)設計的紅藍椅是風格派美學的第一個三維立體宣言，風格派也被稱為「新造型主義」，里特維特為施洛德夫人「Mrs. Schroder-Schrader」設計的坐落於烏特勒支的別墅標誌著他事業的巔峰作，在他的後期作品中，他更傾向於維護機能主義的信條。

荷蘭機能主義(Functionalism)，一般被稱為「新房屋」(Nieuwe Bouwen)或「新客觀主義」(Nieuwe Zakelijkheid)，它是1920年代的一個辯論發起點，把一些不同背景的建築師聚集在一起，總的來說，他們推崇貝拉罕對住房的規格化和標準化上的想法，並把這種想法推到極致，成為一種能提供大量的、廉價住房的、理性的設計運動；不同於風格派的是，「新房屋」逐漸發展為一個組織嚴密的運動，由幾位建築師在鹿特丹組成名為「進步」(Opbouw)的團體，在阿姆斯特丹也有另一個名為「團體8」(De 8)

³ 1928年，來自12個國家的42名新派建築師在瑞士集會，成立名為國際現代建築會議(Congres Internationauxd Architecture Moderne, C.I.A.M.)的國際組織。其目的是為了創造一個滿足人類在精神上與物質上需求的實質環境。

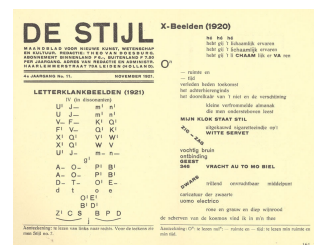


圖 2.1-6 由德士柏格領軍所編的《風格》雜誌



圖 2.1-7 Rietveld 的 Schroder house



圖 2.1-8 Rietveld 的紅藍椅



圖 2.1-9 Dutch magazine 「De 8 en Opbouw」

的建築師團體，他們都參與了 CIAM 會議的準備階段，並於 1932 年聯合起來，使他們共同創辦的《8 與進步》(De 8 en Opbouw) 期刊變成了宣傳荷蘭功能主義的最重要的宣傳陣營。

1930 年代

「阿姆斯特丹學派」、「風格派」和「新房屋運動」的發展息息相關，實踐的過程相互傳承。一些建築師從三種學派中有選擇地吸收與結合，同時探索他們自己的道路，同一時期，其他建築師把眼光投向過去，他們尋求荷蘭文藝復興、古典建築、義大利巴洛克風格、古典主義和貝拉罕(Hendrik Petrus Berlage) 所崇尚的手工業技術。

格蘭普里·莫里瑞⁴ (Marinus Jan Granpré Molière) 提出了傳統主義的美學定義和理論，在他看來，美和真理是等價的，為了達到美的理想狀態，必須尊重物質和精神的和諧，在建築中協調物質和形式的平衡。因為格蘭普里·莫里瑞自 1924 年在台夫特理工大學 (Delft University of Technology) 擔任教職，並在那裡傳播他的思想，他和他的學生以及追隨者們被稱為「台夫特學派」(Delft School)。在 1936 年，荷蘭建築師不同學術陣營之間的分歧因為圍繞阿姆斯特丹市政大樓設計競賽的爭議而公開化，那次競圖獲得首獎者是一個義大利風格的傳統主義設計案。



圖 2.1-10 阿姆斯特丹市政大樓

1940 年代

1940 年 5 月，荷蘭被德國納粹的軍隊佔領，港口、工業和基礎設施都被毀壞，為了使荷蘭及早投降，德軍轟炸了米德爾堡 (Middelburg) 和鹿特丹等一些城市，在戰爭的情況下，建築師和都市規劃師只能研究一些未來重建的任務；范·蒂恩 (Willem van Tijen) 帶領一批建築師試圖深入研究現有的住房類型，把規則和標準條列化，為戰後的重建作準備。1945 年戰爭的代價已經一目了然，戰後的政府集中全力去準備戰後的重建任務，在一些港口、工業和基礎設施恢復運行後，興建住房成為了 1950 年代初期首要的考慮目標，1901 年提出的「住房法案」，只在一次世界大戰戰後

⁴ Marinus Jan Granpré Molière 於 1916 年創辦了 Kuiper Compagnons Office for Urban Planning, Landscape and Architectural Consultancy，是荷蘭大型的從事空間規劃、都市設計、景觀與建築創作的事務所。

短期內起過一定作用，現在成為了新福利制度的脊樑，因為把住房修建讓給唯利是圖的私人公司會導致高額的租金，所以政府為修建工程提供資金和補助，同時需要有嚴格控制工資的法規才能使租金和工資都被控制在一定範圍內，這有利於工業和商品出口的復甦，所以住房變成了在國民經濟中很重要的一個控制措施，建築工業實際上被國有化了。

在建築圈裡，人們在集中討論如何把「台夫特學派」和「新房屋運動」的理念聯繫起來，格蘭普里·莫里瑞(Marinus Jan Granpre Molieré)發起了在多倫(Doorn)舉行的研討會，范·蒂恩(Willem van Tijen)和里特維德(Gerrit Thomas Rietveld)也參加了這些會議，這個關於「突破」的提議同時主導了政治上的討論，在戰後進入了勞工黨(PvdA)領導的時代，勞工黨聯合了戰前的社會主義者，自由思想的開明人士和宗教界的激進分子，首先，這帶來了文化上的進步趨勢，但是真正的和解卻沒有出現，在政治和社會生活中又重新出現了「派別分裂」的系統，建築界開始了關於把委託案交給哪個學派的激烈爭論。但是傳統主義在格蘭普里·莫里瑞於1953年離開台夫特大學之後失去了它的動力，現代主義者范·布魯克(Van den Broek)和范·埃斯特倫(Cornelis van Eesteren)開始在這所大學嶄露頭角，許多傳統主義者改變他們的方案去適應工業化的建造系統。

1950年代

在二次世界大戰之後，「新房屋運動」的核心，也就是其學生組織「8與進步集團」作為CIAM的荷蘭分支延續了下來，雖然他們的期刊已經不在，他們發表了對鹿特丹的兩個居住區本德萊赫特(Pendrecht)和亞歷山大波爾德(Alexander polder)的研究。有別於「鄰里街區」的想法，他們細分了不同屬性的群體，作為可重複的式樣把不同的居住方式和住房模式疊加在一起，因此得以融合各種類型的人群，防止社區精神在主要城市中的消逝。

巴克瑪(Jacob Berend Bakema)，和范·艾克(Aldo Ernest van Eyck)，在此扮演了一個重要的角色。巴克瑪希望擴展機能主義的概念，使用了「有表現力的機能主義」和「形式的功能」等詞語⁵。他認為建築是人類行為的三維表

⁵ Bakema 曾說：「假如我們考慮這都市形式時，能夠多加入更多的建築

現；認為有創造性的想像力比純粹的理性計算要更有價值。范·艾克結識了集中在蘇黎世以斯格弗里德（Siegfried Giedion）和卡羅拉·吉迪恩（Carola Giedion）為核心的前衛藝術家圈子，他認為相對論的原理是現代藝術和科學最偉大的成就，他斥責戰後第一屆 CIAM 會議上的簡化論思想，認為這種思想威脅到現代主義前衛派的精神，他試圖提出一種更真實地反映人和社會普遍性需求的住房模式。

巴克瑪（Jacob Berend Bakema）和范·艾克（Aldo Ernest van Eyck）加入了其他年輕建築師的行列，共同探索 CIAM 新的道路，他們被稱作「十人小組」⁶（TEAM X），因為 1956 年他們負責第 10 屆 CIAM 大會的組織工作，雖然小組成員總是意見有分歧，巴克瑪和范·艾克從 1959—1963 年一直是期刊《論壇》編輯組的核心成員，他們把它從一個沉悶的交流平台轉化為一個有生命力的宣傳陣地。

赫茨伯格（Herman Hertzberger）是《論壇》的年輕編輯，他綜合了范·艾克的形式構成思想，把它發展成為一套諧調的建築原理。一些范·艾克和赫茨伯格的學生們把他們的構成思想演化成為簡潔的、幾何形式的組織關係，因此這種傾向從此被稱為「結構主義」⁷（Structuralism）。

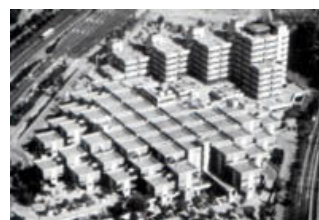


圖 2.1-11 圖 2.1-12 Herman Hertzberger 的 Office Building "Centraal Beheer"是結構主義中具代表性作品

趣味，來刺激建築形式的多樣性，並表達出建築意象。我們可以用什麼樣的形式，來創造這未來將要都市化的前景？我們現有的時間足夠來做這麼有潛能的工作嗎？我們要依賴建築，這職業是可以從用機能上的需求來觀察，但如何在這都市的形式上，找出都市化的表達呢？」引自 Contemporary architects（1980）。

⁶ 五十年前所成立的國際建築團體十人小組（TEAM X）以呼籲建築設計返回人文軌道為核心宗旨，其成員包括史密森夫婦、荷蘭的 Jacob B. Bakema、Aldo van Eyck、法國的 G. Candilis、Shadrach Woods、西班牙的 J. Coderch、匈牙利的 Charlis Pologni、波蘭的 Tarzy Soltan、義大利的 Giancarlo De Carlo 等人。

⁷ 二次世界大戰後，CIAM 的瓦解與 TEAM X 的興起，以及戰後價值觀急速改變與遽增的需求量，尋求有彈性的新秩序已不容等待。結構主義於此時所引發的建築觀，重點在於啟發了「群體形式」的概念，對戰後現代建築的發展有絕對的影響。在這結構主義建築觀中，以荷蘭建築師范·艾克和其學生赫曼·赫茲柏格為結構主義建築的主要代表人物。

結構主義建築所指的結構，意指事物的整體關係，即背後操縱全局的系統與法則，換句話說，即許多空間單元的量體建立出一個完整空間系統的建築。荷蘭結構主義的作品在本質上是一種細胞式的組織，有可辨識的空間單元之重複使用。結構主義建築特點在於中性的空間單元（unit）與有機的組織系統。意義在於恢復人性本有的群體公共與個體私密的平衡關係，並以這彈性的中性空間單元反駁現代建築的機能主義與國際式樣路線，主張追求人性、親切的尺度與形式，「人性化的建築」即為荷蘭結構主義者的一般主張。

1960、1970 年代

1960 年代初，荷蘭經濟在德國經濟奇蹟和發現天然氣資源的刺激下開始顯示出富裕國家的一些特點，收入的增加、消費程度的提高、基礎設施和社會保險的完善；這激發了個人更為強烈的自我意識，表現為對深層民主的渴望，這種渴望在社會機構中蔓延，與此同時，住房幾乎完全被官方和經濟力量所決定，得到政府資助的住房必須符合一定的標準，而這個標準卻遠遠低於范·蒂恩（Willem van Tijen）在戰時研究後所提出的期望和建議，在 1965 年擴展這些條款的時候，范·蒂恩說這個目標已經整整晚了 20 年，受影響的 100 萬套單元住房已是既成的事實，標準平面和工業建造技術帶來了大規模的高層住宅區，但因為單調和沒有人性而遭到譴責。

在 1966 年的空間規劃報告中，政府宣佈了一個新的土地政策，以防止大都市的擁擠和城市蔓延，新的住房必須修建在明確限定的郊區，或是分佈在集合城市周圍的衛星城裡，這些項目主要由低層、獨戶住宅組成，通常是以群體的形式分佈在步行街區的周圍，在舊城中，辦公樓、車庫、高速公路和地鐵線路代替了原有的居住社區。

1970 年代是反對力量強烈回擊的時代，大規模的住宅受到社會學家、精神病學家和醫生們的抨擊，建築師們提倡一種人性化的尺度和更多設計上的變化，為了使單調的生活環境變得更有活力。在《論壇》（Forum）雜誌那群建築師們執教的台夫特大學，「學生反叛運動」針對建築師職業的社會責任感這一根本問題提出了挑戰。在學校的設計課中，學生們研究 20 世紀的社會化住宅，在理論課中，新馬克思主義者塔夫里⁸（Tarfuri Manfredo）的理論紮下了根基，解開了前衛派理想主義的表像。

1980 年代

在 1980 年代早期，經歷了上述變遷的新一代的建築師

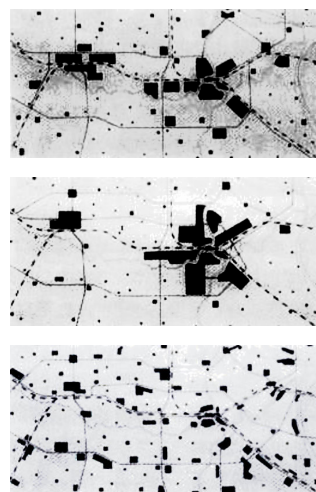


圖 2.1-13 圖 2.1-14 圖 2.1-15
1966 年荷蘭政府新的土地政策（上圖），以防止大都會的擁擠（中圖）和不受控制的都市蔓延（下圖）

⁸ 塔夫里 1935 年出生於羅馬，1960 年畢業於建築學院，之後任教於當時的羅馬大學、米蘭大學及 Palermo 大學，其授課內容為教授建築史的課程。接著是在威尼斯建築研究所內擔任建築史教授和歷史協會的董事。塔夫里因受資本主義的影響，使其代表著批判性的新馬克斯主義思想的化身；進而認為每個社會應受到意識型態的影響，而建築即是當時社會型態的縮影。

崛起了，他們所受到了強烈的現代主義薰陶，現代主義建築的主流傳統經過在台夫特大學受教育的建築師們最直接地沿襲了下來，最初由德爾（H. J. Doll）、霍本（Francine Houben）、維爾（C. de Weijer）、斯藤霍伊斯（R. Steenhuis）和范·埃格雷特（Erick van Egeraat）組成的梅卡諾（Mecanoo）團體，他們從當時的都市更新運動中獲得了許多委託項目，全新一代的建築師們在開始時，嚴格追隨著新現代主義的道路；隨著個人作品的成熟，他們逐漸追求個人風格的發展，在預算極其有限的荷蘭建築和住房項目上，開始了類型上的分化和藝術上的漸進完美。



圖 2.1-16 Mecanoo 的 Delft Technical University library

由 1970 年代晚期很明顯，由於全國上下強調都市更新，建築界內也開始了大換血，鹿特丹藝術委員會的建築部門第一個動起來，它的主要目標是透過面對面地與國外有開創性的建築師和評論家的接觸，來結束荷蘭建築界的隔絕狀態，他們一開始就邀請了像斯坦尼斯勞斯·馮·穆斯⁹（Stanislaus Von Moos）和法蘭西斯古·達爾科¹⁰（Francesco dal Co）這樣的國際知名評論家來談論鹿特丹，過沒多久在 1982 年，藝委會就組織第一屆鹿特丹建築國際（AIR），外國建築師克萊休斯（Josef Paul Kleihues）、盎格斯（Oswald Mathias Ungers）、德雷克·沃爾瑟（Derek Wallcer）和阿多·羅西（Aldo Rossi）等人受邀為南碼頭區描繪一個藍圖，這是一個位於馬斯河（Maas）左岸，鹿特丹心臟地帶的再開發區域，雖然此區域仍可接納各種港務活動，但很明顯港口的擴張將使這些活動在不久的將來不得不另覓空間。

AIR 最初的設計全未實現，但它們對後來的南碼頭區規劃有明顯的影響，即便先不論開發，一個理想的機會正擺在鹿特丹人民和建築師面前，他們瞭解了這些被邀請來建築師的想法，這些想法也許會在荷蘭特殊的形勢下發現許多啟示。AIR 會議的空前成功在於創造了一個在高水準討論具體問題的契機，並能同時產生設計上的解決方案，雖然這些方案都不是為立即實現而設想的，但在建設過程所觸及的各方之間它們激起了大辯論，從地產開發商到建築師，到民眾和政客。

⁹ 坦尼斯勞斯·馮·穆斯（Stanislaus Von Moos）是瑞士的藝術史學家與建築理論家，曾任教於蘇黎世大學。

¹⁰ 義大利建築學者。

同樣的其他各城市也紛紛引進外國建築師，開啟交流與對話，大學是這一潮流的發起者，它們在 1970 年代後期和 1980 年代早期組織了幾次大型討論會，不久荷蘭的建築期刊和從業者也加入了這一行列。海牙（Den Haag）、格羅寧根（Groningen）和馬斯垂克（Maastricht）等城市委員會中胸懷大志的荷蘭工黨成員，邀請了許多外國建築師與本地建築師合作，也激勵年輕建築師在業務上與外來者看齊。

從 1980 年開始民眾和政客們對建築興趣大增，之後不斷高漲。1990 年文化部和住宅規劃部聯合了促進建築的「文化因素」政策，這之後的另一政策把農業部、交通部、公共專案部也併進來，這些部門為建築和規劃編列了大量的預算。三個重要的新機構相繼建立。有鑒於鹿特丹活躍的建築活動，荷蘭建築學會（NAi）於 1989 年成立於此，荷蘭建築基金會給其它組織的活動發放補貼，如社會活動、出版、研究、競賽等，並且促進其它城市成立重要的建築中心。貝拉罕建築學院（Berlage Institute）於 1989 年建立於阿姆斯特丹，2000 年遷至鹿特丹，它設有國際面向的碩士課程，這是為了彌補荷蘭在標準建築訓練方面的衰退。



圖 2.1-17 荷蘭建築學會 Naï

這些機構與一個現有的資助方案（荷蘭藝術、設計、建設基金會）相輔相成，這一方案提供獎學金、旅行獎金、展覽補貼、資助那些畢業不到兩年的建築師在正常的實踐活動以外進行短期、特殊的項目。這一切是為了讓那些關心設計品質的建築師在荷蘭和國際市場上有更強的競爭力，這一度是出於政治上的考慮，因為荷蘭政府漸漸地對建築和都市規劃置之不理，因此從前直接干預的作法被教育、鼓勵和辯論所取代；但建築仍舊與政治脫離不了，荷蘭建築學院的第一任院長杜伊維斯蒂恩（Duivesteijn）是前海牙市顧問，歷史建築保護系的主任阿塞爾貝格（Asselbergs）是前阿姆斯特弗特（Amersfoort）市的顧問，這些都不奇怪。總體說來，政府的建築政策為建築師的事業創造了許多發展的管道，很多事務所都從這些機構中受益過。

1990 年代後

1990 年代的荷蘭文化似乎在傳統上很有自我意識，在尋找傳統根本的同時又對傳統進行批判性地再檢驗，探索它的極限。這一點在 1990 年庫哈斯（Rem Koolhaas）在台夫特大學組織名為「荷蘭建築有多現代？」的研討會中表現得

很清楚，與會者積極地探討了這樣一個問題，荷蘭崇尚戰前現代主義的習慣到底與當代的現代主義有什麼關係？最具衝擊性的評論來自批評家漢斯·范·戴克 (Hans Van Dijk)，他指出荷蘭「教書匠的現代主義」在一代代講師間傳承，他們有如宗教法師，經典設計就像公式般的被逕相模仿。「教書匠的現代主義」在 1990 年早期成了老生常談，荷蘭建築學會把這一主題推向了外部世界，美其名曰「沒有教條的現代主義」，並稱這是荷蘭建築的標誌，得到了荷蘭建築學會的正式承認使得現代主義被最終定性為一種膽怯的選擇，一種沒有實質的膚淺風格，許多建築師都排斥它，認為它食之無味，甚至有一種輕蔑的說法，說它是「年曆現代主義」，這指的是荷蘭建築學會每年出版的「荷蘭建築年鑑」中的那些主流作品。

在庫哈斯感召下，很多建築師都開始堅定不移地在作品中鑽研起與現代主義的真正關係，在台夫特會議之前庫哈斯已經在一系列突破性的競賽方案中樹立了榜樣，如法國國家圖書館 (TRÈS GRANDE BIBLIOTHÈQUE, FRANCE) 和德國的多媒體藝術中心 (ZENTRUM FÜR KUNST UND MEDIEN TECHNOLOGIE, GERMANY)，這些 1989 年以來的設計提出了根本不同以往的建築類型，在整個 1990 年代，庫哈斯把自我批評提升到了一個方法性的高度，他不斷質疑已經建立的一套系統和已被接受的事實，他不僅是荷蘭現代建築的核心，而且是荷蘭建築發展的催化劑。

雷姆·庫哈斯 (Rem Koolhaas) 可說是 1990 年代荷蘭建築最有影響力的人物。早在 1970 年代晚期他的作品就已預示了發生在 1990 年左右的關鍵變化，他的第一本書《狂譫紐約》(Delirious New York)，描繪了一個以根本性的擁堵和個人享樂主義為標誌的大都會，這個大都會已經是國際資本主義網路的一分子。他在英國倫敦建築學院 (Architectural Association School of Architecture) 求學時期，對柏林圍牆的研究和一次競圖所提的方案「逃亡或建築的自願囚徒」(Exodus) 中已預見到了 1989 年柏林圍牆的倒塌使資本主義發展漸漸受到主流的重視。換句話說，從事業的早期階段開始，庫哈斯 (Rem Koolhaas) 就已捕捉到了一種新的、正要嶄露頭腳的現代性。

1975 年，他成立「大都會建築辦公室」Office for



圖 2.1-18 由荷蘭建築協會 NAI 出版的荷蘭建築年鑑，選輯當年度荷蘭最具代表性的建築作品出版

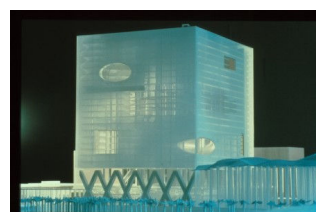


圖 2.1-19 OMA 的法國國家圖書館



圖 2.1-20 OMA 的德國多媒體藝術中心

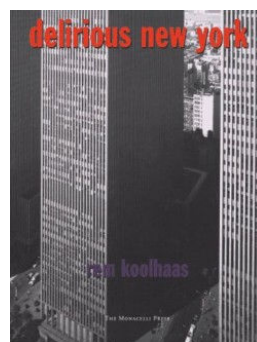


圖 2.1-21 Rem Koolhaas 著作的 Delirious New York

Metropolitan Architecture 簡稱 OMA，OMA 很多方案都想達到更高的居住密度，把不同的功能和生活方式熔為一爐，允許甚至強迫人們建立自己的形象，而不是被動地跟從，這些設計是社會的壓縮機，但與 1920 年代蘇聯的設計不同，這些設計不是為了形成一個統一的社會，OMA 憧憬的密度和熔爐已成為現實：世界上大部分人生活在城市裡，自由市場資本主義主宰全球，尤其是在荷蘭。

舊的建築類型根本不適用這一新的世界，OMA 最大的成就在於發展了一套新的建築類型，特別是看似地球表面延續的不斷轉折地板這一想法，在巴黎公共圖書館競圖案中由 OMA 提出後，被很多別的建築師採用，並改編成各種形式。很多前 OMA 員工，包括克勞斯與卡恩 (Claus & Kaan)、DK/DV、紐特林 (Willem Jan Neutelings)、MVRDV 等都成功地獨立開業，開始繼續發展 OMA 的想法。

庫哈斯也是無數其他荷蘭建築師的楷模，他們認識到在一個快速變化的社會中，作自己的研究，有自己的理論，這是很重要的；其中很多人認為把實踐搞得有點特色，提高一下地位，甚至是使自己的作品成為一個「品牌」，這都是可能的，像代表性人物有 UN Studio、West 8、NOX 等。

第二個現代性

人們越來越清楚地認識到主導了 1990 年代建築學進程的現代性第二階段的基礎是在 1970 年代和 1980 年代建立的。根據社會學家的說法，產生第二個現代性的因素有很多，如環球經濟、政治發展、世界媒介網路的興起、基於專長和公民參與的新型民主、當然還有擁堵。現代性的第一階段主要是工業革命和其後果決定的，而第二階段是電子產品和通訊技術興起的結果，也因為資訊化產品的出現改變了人類的生活型態，進而影響了都市的發展，相對的建築師在面對建築這個廣大的議題時所抱持的態度也跟著改變。

OMA、West 8、MVRDV、UN Studio 這些事務所幾乎是帶著一種極端的熱情投入到新形勢的研究當中，他們帶著新鮮感來分析每個項目的脈絡，屏除原有的刻版印象，努力找到其內部的潛能，整個過程剛開始往往是了解各種內部、外部的影響力量，這樣的方法在建築實現的過程中作用非凡。這種方法對荷蘭理論界發展的影響比其他國家強烈，在別的國

家理論的形成主要是學術圈的事，此現象被紐特林 (Willem Jan Neutelings) 稱為「懶惰」，因為他認為最理想的情況是設計根據限制的情況自己產生出來，實際情況當然此這複雜得多，但在有關的建築師中確實有某種共通性。

UN Studio 大談「移動力」(mobility)，MVRDV 發明了「數據景觀」(datascape) 一詞。雖然這些事務所的作品大相徑庭，這些關係卻恰好說到了新形勢的點上。UN Studio 嘗試所有與專案有關的資訊，然後用電腦的力量把它綜合起來，形成一個「圖解」(Diagram)，這就是設計的基礎了。

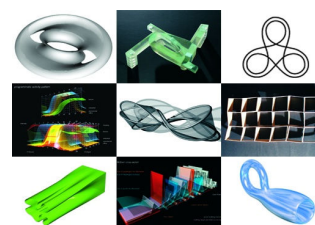


圖 2.1-22 UN Studio 的設計方法圖解

另一方面 MVRDV 的資料景觀就像設計中的影響因素，現今有很多不可見的因素對建築形態的影響，包括關於日照、噪音危害、法律規章、業主要求、使用者和鄰里的需要和希望，通過標準化的圖解或資料景觀，MVRDV 把這些因素視覺化，在電腦中這些資料景觀被重疊起來「圖解」以便揭示專案的各種限制。這一切是在協商過程開始以前，在這種作法所導致的設計過程中各個層面和各個裂痕始終清晰可見，資料景觀可以被投射到更大的尺度上，如關於城市生長的理論探討，這樣做可使我們透過視覺上的模擬研究未來的情形。

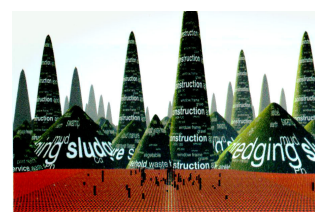


圖 2.1-23 MVRDV 利用數據景觀來幫助了解設計中的各種制約因素之極值表現

目前在荷蘭的建築中擁有一席之地的派別都在推動和提倡研究、分析和實驗，這樣一來有很多新發明的機會產生，因為沒有人知道應該對這樣快速現代化的現實情況作出怎樣的回應才算適當。

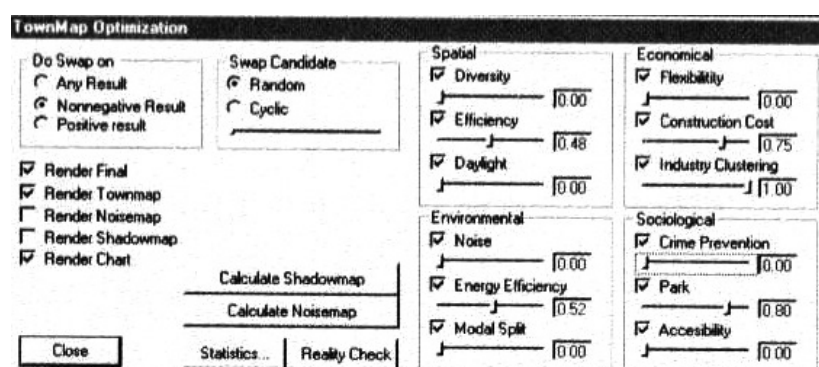


圖 2.1-24 MVRDV 將設計中各種可變因子參數化，來生成數據景觀

小結

今天荷蘭建築表現出不凡的成就是基於一些荷蘭歷史上的優勢，除了早期各家理論及大師的相互影響以外，更重要的是荷蘭政府與社會近幾十年的努力，他們將建築的議題導入到公共討論的範疇，讓建築變成一種全民運動；當人民重視此項議題時，政客為了拉攏選民便會努力督促政府來推

動建築的發展，因此也造就的像荷蘭建築學會（NAI）這樣的機構產生，進而成就了許多荷蘭建築師，MVRDV 也是其中受惠者之一。

荷蘭建築在尋求現代主義的發展之下，對現代化的進程要求以創造性的方式去推動革命性的進步時，所採用的是極端實用主義加創新美學。1990 年代荷蘭建築的強勢就在於遵循其傳統現實主義和實事求是 (Sachlichkeit) 的精神但又對傳統進行批判性的再檢驗，找尋一條新的出路。



圖 2.1-25 荷蘭建築年表

2.2 MVRDV 的傳承：

荷蘭建築的發展從貝拉罕（Hendrik Petrus Berlage）到「阿姆斯特丹學派」（Amsterdam School）、「風格派」（De Stijl）、「結構主義」（Structuralism）均是以傳承的方式一路相互影響下來，直到庫哈斯（Rem Koolhaas）對荷蘭建築的現代性提出了再批判，才走出了「教書匠的現代主義」發展出另一新觀點。

「阿姆斯特丹學派」拋棄了貝拉罕的理性主義觀點，但是把他對手工技藝的強調轉化、發展為形式上極度豐富和細部的精美。「風格派」有選擇性的吸收了貝拉罕對風格的觀點，如推動一種新的、傾向於普及性的美學意識，傳統、教條以及個人的名望都是應該被清除的障礙，各種藝術類別的統一、創造一個平衡的環境可以在未來左右生活的各個層面等理念。

「結構主義」既是「風格派」影響下的一個產物，「結構主義」將「風格派」中簡潔的、幾何形式的組織關係運用到建築空間及形式上。直到庫哈斯的出現，庫哈斯完完全全打破了在此之前各學派相互間的傳承及或多或少對形式上的討論，庫哈斯以一種對現下社會的觀察理解及分析方式來對建築做回應，提出了許多不同以往的建築型態，也引出了另一種新的討論與研究方式，換句話說新一代思考建築的新模式結合了媒體、現實與虛構之間，造成了多重、多層與多向的交流；但是庫哈斯仍沒有拼棄荷蘭現實主義和實事求是的精神，以研究社會現況做為出發點並適時提出回應。

庫哈斯在 1972 年對倫敦所做的城市設計「逃亡或建築的自願囚徒」（Exodus）作為他早期對現代主義之後城市進退兩難的個人化表達，設計中發展了一系列的現實虛構圖像的直接拼貼，並把它們和現實的城市景觀相結合。而 1978 年的《狂譫紐約》（Delirious New York）做為一部追溯性宣言，它並非試圖去救贖過時的現代主義思想道德，僅僅只是歡慶曼哈頓成功的城市篇章。庫哈斯戲謔的勾畫出的半烏托邦半現實的建築與城市型態，卻以最適合形象的表達了他對當時城市環境的臆測和批判。

二十世紀 80 年代末之後，以庫哈斯為代表的一部分西方建築師經過了狂熱的烏托邦意識傾向後，呈現出一種革命熱情的消退及對現實世界的無奈和妥協，他們在社會、政治和經濟的矛盾和壓力下選擇了一種偏於現實性的態度。與此同時，荷蘭建築師比當代其他建築師和理論家更加深厚的將設計根植於西歐的傳統——社會的民主性和靈活性；荷蘭的社會福利是這個傳統最具代表性的例子。

一個世紀以來荷蘭幾代建築師，如以貝拉罕（Hendrik Petrus Berlage）和庫哈斯（Rem Koolhaas）為代表的人物，建立發展了以社會、經濟和政治為基礎的設計研究方式，他們發展了一套在一個大的組織框架中與建築合作和互動的方法，這個方法順應荷蘭政策和社會理論，導向一個有方向性發展的方案，方案最終成為一個建築的成果，但收集資料、運算統計、執行組織也成為方案結構的一部份。這個方法的創新之處不僅在於過程取代了目的，而且在於方案本身不再僅僅由建築物來定義，而且融入理論的設想和研究的投入。

而那個當年在 OMA 事務所工作的年輕人——威尼·馬斯（Winy Maas）及其與雅各布·凡·瑞金斯（Jacob van Rijs）、納瑟理·德·福瑞斯（Nathalie de Vries）於 1991 年組成的 MVRDV 建築事務所的研究方法和設計哲學則是這個雙重歷史和社會背景下的產物。一方面，他們仍抱有建築師對於烏托邦的愛好和嚮往；另一方面，經過一世紀的荷蘭建築師研究方法架構的集體努力，MVRDV 基於切合實際的分析和精確密度的邏輯來定位自己的作品。

而這個最早出現在 OMA 建築事務所裡用圖表、概念圖和拼貼畫來輔助設計的方法，是在國家政策和建築規範的制約下，建築師運用在研究過程中的比較性和分析性圖解，它促使研究對象在一個複雜的環境下快速的透過簡單圖示的途徑被識別。但 MVRDV 把這個開始並不起眼的簡單工作方法再次獨立和精煉，試圖僅僅利用這些不利因素將方案推向有利的局面，在這種環境中，各種不同的支配因素被強加的並置和互相限制，複雜的集合生成設計的形體，用來分析的圖解最終做為一種實用的途徑來轉譯建築，它超越理想化僅僅做為一種假設的不能體驗之景觀，或用來解析、引導推進後續的建築方案。



圖 2.2-1 MVRDV 常用拼貼畫來輔助設計，這是對 costa iberica 提出的構想圖

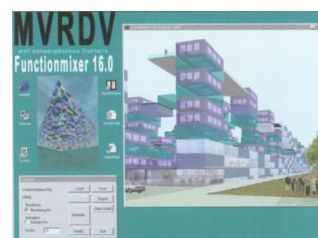


圖 2.2-2 MVRDV 慣於使用電腦軟體來輔助生成設計

MVRDV VS. OMA

曾作為 OMA 中的一員，威尼·馬斯 (Winy Maas) 在早期自然地受到庫哈斯 (Rem Koolhaas) 研究方法的影響。然而，我們可以很明顯地看出 MVRDV 和 OMA 研究方法的截然不同，如果說庫哈斯的研究僅僅作為實踐前期的分析圖解的話，MVRDV 的研究已經遠遠地超出了這個範疇。

一方面，在研究和實踐轉化的過程中，MVRDV 的研究過程作為直接生成實踐過程的依據，他們把研究和實踐契合得更加緊密。從而促使研究部分作為設計概念的出發點，通常在他們的工作中佔有更大的比例，而實踐部分僅僅作為研究過程之後的建造層面。另一方面，和 OMA 相比，MVRDV 將建築研究置於一個更加廣大的範圍之內，把建築與社會、經濟、生態等人文學科的研究結合得更加緊密。這種對各學科研究的巨視把控源自 MVRDV 對未來問題的興趣，而這種熱中源自一種對於當今社會的危機感。同時，他們勇於投身其中因為他們堅信建築在預測未來充當著關鍵角色。

威尼·馬斯在接受西班牙建築雜誌 EL 專訪時也回應道：『在 OMA 的工作經歷讓我們受益最多的是其中廣泛的交流，這種交流是「各種文化、超級多的不同合作者、大量的顧問、各類圖書館的資源、不可思議的多種媒體擴展出無可限量的可能性」。但是我們很清楚地發現，實際的建造並沒有想像中充滿那麼多所謂的「無限可能」。再者我們的工作更偏重於從分析出發，然後透過研究上升到建造的層面，也就是構造新的概念、新的世界，提出一個解決方案；而他們的工作較偏重於分析本身，只是起到一種提示的作用。這裡你可以看到理論和建築實踐之間的相互作用，就像打桌球一樣，只不過偏重不同罷了。他們可能比我們更注重形式，而我們更注重實用的、可行的方案，但這種方案一定是理論研究的一種反映。』（出處 2003，MVRDV 1991—2002，EL Croquis）

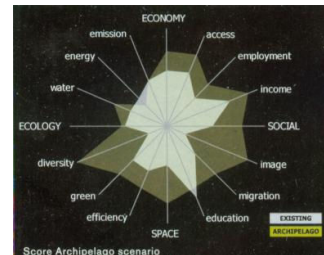


圖 2.2-3 MVRDV 將建築至於更廣大的範圍內，把社會、經濟、生態等因素納入考量

圖 2.2-4 由左而右 Nathalie de Vries、Jacob van Rij、Winy Maas

小結

MVRDV 與 OMA 兩者最大的差異在於庫哈斯所提的出發點是一種大都會 (metropolitan) 型態的「個人」觀點，而 MVRDV 則是以永續發展 (sustainable development) 為前提的導向，及依據設計本身的「客觀」限制因素，並善用電腦科技的發展提出自己的一套電腦工具理論－「數據景觀」 (datascape)，來輔助設計的生成；MVRDV 在提出的許多創新思維中仍沒有拼棄荷蘭現實主義和實事求是的精神，以研究社會現況做為出發點並適時提出回應。

MVRDV 三人均出生在二戰過後的 1960 年代，當時為了戰後的重建，大量興建標準化的住房單元，荷蘭「結構主義」於此時所引發的建築觀，重點在於啟發了「群體形式」的概念，對戰後現代建築的發展有極大的影響。而在他們三人共同求學於台夫特大學建築系的 1980 年代當中整個荷蘭全國上下強調都市更新，建築界請來國外學者交流合作，激發起的各種的交流與討論，晚期更是針對荷蘭建築的現代性進行批判再檢驗，例如漢斯·范·戴克 (Hans Van Dijk) 大力批評荷蘭「教書匠的現代主義」，這種反省造就了他們勇於提出不同於以往的想法，來改善既有經典公式般的建築型態。

筆者認為 MVRDV 三人在台夫特大學的建築教育養成背景與過程當中，適逢「反批」的建築聲浪潮的興起，因此造就了他們在執行設計案時，總是推翻過往的建築型態或設計的思考模式，以研究為開端抱持著「反向思考」(Not why, but why not) 的方式來進行創作。1990 年代過後三人共事於 OMA 的時期，更是受到庫哈斯研究方法的影響，如同筆者在上一段落的詳述，像研究過程作為直接生成建築實踐的依據等等。荷蘭建築學會的成立鼓勵了像 MVRDV 這樣的年輕建築師參與教學研究、將研究成果出版、辦展覽演講等等，並給予金錢上的贊助以及參與大型公共工程案件的機會，造成一個良性循環。(參照附錄 MVRDV 簡介)