

画与思

——重读密斯·凡·德·罗的建筑表现

曹勇

【摘要】密斯·凡·德·罗早期的建筑探索中，留下了一系列独特的建筑表现作品。它们不仅体现了密斯高超的艺术表现技巧，也成为解读密斯建筑思想形成的重要材料。本文以密斯在柏林时期的重要建筑表现作品为线索，分析这些表现画在媒介、内容、技巧和细节等方面发展变化的过程，寻找其中透露出的密斯建筑思想的演化轨迹。它使得密斯早期的建筑活动呈现出内在的连贯性与逻辑性，为人们理解密斯日后对建筑的不断约减提供了一种基础。

【关键词】密斯 建筑表现 建筑思想 体积 透明 结构 空间

Abstract: A series of famous Architectural perspectives are produced during Mies van der rohe's early search for new architecture. Not only did they show uncommon skills of painting, also they are valuable materials to recover the devolepment of mies's ideas about architecture. The article trace on the change in media ,content and details of the paintings of Mies in Berlin, discuss the process that the main thought on architecture of mies come into being, and then help us to agree on the late purificafition on building by mies.

Key Words: Mies van der Rohe; Drawing; Thinking; Volumn; Transparence; Structure; Space

作于1921年的弗雷德里希高层办公楼方案（the Friedrichstrasse competition tower，也称“蜂巢”方案），一直是密斯留给人们印象最深刻的方案之一。刘先觉先生编著的《密斯·凡·德·罗》一书中这样评价道：“对于密斯以后的创作来说，没有一个比他这第一个方案更具有特征的了。”^[1]

这个方案吸引我的不仅是它简洁大胆的建筑形式，更是密斯所采用的表现方法。它的北向透视图（图1）已被公认为杰出的艺术作品。强烈的对比，粗犷的笔触，对

玻璃质感的出色描绘，都散发出强烈的艺术表现力。不过，我所关心的不只是它的绘画表现技巧，更在于密斯绘制这张表现画时的思考，以及这背后折射出的密斯的建筑表现与他的建筑思想发展之间的关系。

一、1921-1922年 两座玻璃摩天楼：从炭画到模型

如果仔细分析一下“蜂巢”方案的表现图，会发现它的独特视觉效果来自许多矛盾的方面。

从表现的工具与媒介上讲，密斯在一张透视图中使用了木炭画（图1），另一张使用了炭画和摄影拼贴结合的表现方法（图2）。

这是一种颇为奇怪的组合，炭画所具有的素描效果和善于刻画体积的特点令人想起了学院派的美术传统。在当时具有现代主义倾向的建筑师中，更多的人喜欢线条的表达，而淡化了素描关系，以利于表达空间关系和材料、构造、结构的形式，比较典型的如赖特的钢笔画，甚至传统的透视投影法也受到挑战——大战后活跃在密斯周围风格派艺术家们为了求得内部空间关系表达的便利，多用轴测图来代替传统的外观透视。在这种背景下，没有受过正统学院派教育的密斯，在他的第一个现代建筑方案中使用炭画表现技法，来表现一个完全非传统的玻璃摩天楼方案，就具有了特殊的意味。

在密斯战前设计的俾斯麦纪念堂、维尔勒住宅等方案的建筑表现中，也没有使用炭画这种媒介^[2]，炭画的出现带有某种突然性，它与战后初期德国的表现主义或许有一定关系，但密斯的炭画风格却与门德尔松等人大相径庭。

另一方面，摄影拼贴却是一种全新的表达方法。它来自与学院传统格格不入的现代艺术阵营。自立体派艺术家首次引入拼贴后，它逐渐成为现代艺术创作中使用最广泛的技法之一。不过在当时的建筑界，即使新派的建筑师直接在建筑表现中使用摄影拼贴的例子也不多见。密斯在此处的使用，缘于战后初期他在创办《基本造型》

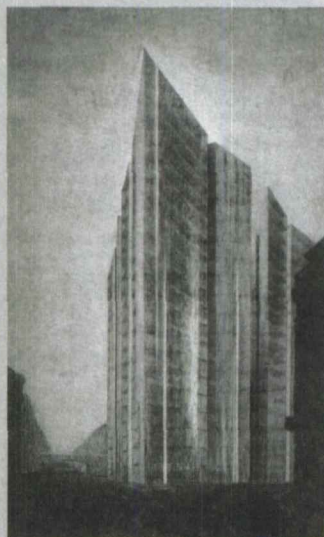


图1

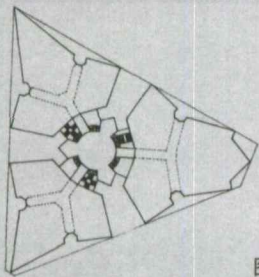


图2



作者：曹勇，西南交通大学建筑学院教师

(Material zur elementaren Gestaltung) 杂志期间与达达派、风格派艺术家汉斯·里希特、豪斯曼、凡·杜斯堡等人的密切接触,他由此获知了大量来自现代艺术思潮中的观念和表达方法。

然而,最终密斯所作的结合处理仍然是令人惊异的,两种来自截然相反背景的表现媒介被他直截了当地“拼贴”在一起,加剧了新旧两种视觉文化的内在冲突。对古典传统的某种复杂纠缠,和对于现代建筑思想的热烈追求,这两条看似矛盾却贯穿密斯一生的线索,在密斯战后第一幅现代建筑的表现画中,已经露出了端倪。

让我们进一步将视野转向画中对于建筑本身的表现上。

当玻璃摩天楼这种建筑形式尚未在现实中出现时,如何表达它的特殊质感和体积感必定是一个没有先例可循的问题,尤其当使用炭画这种传统表现工具时,学院派的建筑渲染技法里不会提供这样的范例,炭画粗大的颗粒效果似乎也与玻璃光洁平整的特点格格不入。密斯是如何完成这样一次“吃螃蟹”的尝试呢?

我们看到,密斯首先并没有放弃利用传统素描关系塑造形体的基本技巧,他仍然清晰地分出了各个玻璃棱柱的受光面与背光面,作为形成体积感的基础。在刻画投影时,每个棱柱上的细小凹槽帮了大忙,最深的调子施加在这里,缓解了为表现玻璃反光质感而使整个暗面影调偏淡而产生的画面对比不足问题。这些凹槽对于体积感的暗示作用,立刻使人想到了贝聿铭在汉考克大厦中的处理,如果没有那两条凹槽,被反射玻璃幕墙包裹的汉考克大厦的体积表现顿时会减弱许多。

和凹槽中的细长深暗调子一同出现在暗部的,是密斯为表现玻璃反光和反射质感所加的暗的或亮的细条。暗部的白条意味着尖锐的反光,亮部的黑条似乎是对倒映的表达,但很不确切。反光既有形状明确清晰的,也有炭笔制造的朦朦胧胧效果的。然而所有这些还不足以表达这座建筑物的根本特点:玻璃带来的透明性。于是,密斯描绘了一种在以往建筑效果图里不可能出现的建筑构件——楼板。正是对每一层的楼板的底面施以暗色,才真正将玻璃摩天楼不同以往高层建筑的特点表现了出来。今天我们所熟悉的楼板层层相叠的透视效果,在当时主要表达体积形状和立面效果的习惯视野中,是一次需要勇气的尝试。密斯在这张透视

图中所表现出的创造力,源于他要表达两种本质上矛盾的因素:三角形棱柱所具有的晶体般的体积效果,以及玻璃表皮所产生的反体积的透明感。

密斯对这对矛盾作出了折中处理,他既没有放弃实体体积的表达,又试图表达玻璃表皮的诸多特性(反光、反射、透明)。他能够获得一定程度成功的原因在于,他对于楼板底面暗色调的描绘恰好统一在整个建筑的暗面之中,而亮面在这个角度的透视中所占面积很小。然而当表现的主要立面转向亮面,也就是“蜂巢”的另一个角度的透视图中(图2),密斯对于玻璃棱柱体的刻画止步于单纯体积感的表达。他没有贸然在大面积亮面上绘出楼楼层叠的通透效果,玻璃在受光面透明感减弱、反光加强,符合这种材料的一般视觉规律,但减弱了对玻璃摩天楼自身特点的表现。因而这个角度的透视图远没有前一张有名气。

在对“蜂巢”的表现中,两种方法都促成了玻璃棱柱的体积感的形成,一种是传统的明暗分面法,另一种是新的水平楼楼层叠的暗示法。前者利于表达外部几何形体的体积效果,后者利于表达玻璃表皮带来的内部通透效果。它们都具有一定程度上单独表达体积的能力,如何进一步作出选择呢?

紧随1921年的“蜂巢”方案,密斯在1922年设计了第二个玻璃摩天楼方案(图3a)。它的特点与“蜂巢”来了一个180°的转弯,密斯突然间放弃了几何性鲜明的棱柱组合,用连绵不断的自由曲线形成平面,锐角、折面、凹槽被光滑的时凹时凸的曲线代替(图3b),这一次密斯的建筑表现方法也发生了根本变化,它使用了“模型+摄影拼贴”的方式。此后密斯的建筑表现作品序列里,除炭画以外的第二种重要媒介类型开始登上舞台,它就是模型照片。

为什么同样为表现玻璃摩天楼,而这一次密斯放弃了在“蜂巢”中大获成功的炭画表现方式呢?

显然,传统的透视法和明暗分面法已经很难再适用于这样的自由曲面体的表达了。然而更有可能的是,密斯在“蜂巢”方案的表现中,已经意识到传统体积表达与玻璃质感表现之间的冲突,他决心在新的尝试中作出过滤:他选择了让传统体积表现彻底失效的形体类型,纯化以水平楼楼层叠为基础的新的体积表现法,并将注意力集中在玻璃表皮的研究上。此时,

1 “蜂巢”方案的北向透视图(纽约MOMA密斯档案室收藏),炭画,1921年

2 “蜂巢”方案平面和另一个方向透视图,炭画+摄影拼贴,1922年

3 曲线玻璃摩天楼,模型+摄影拼贴,1922年

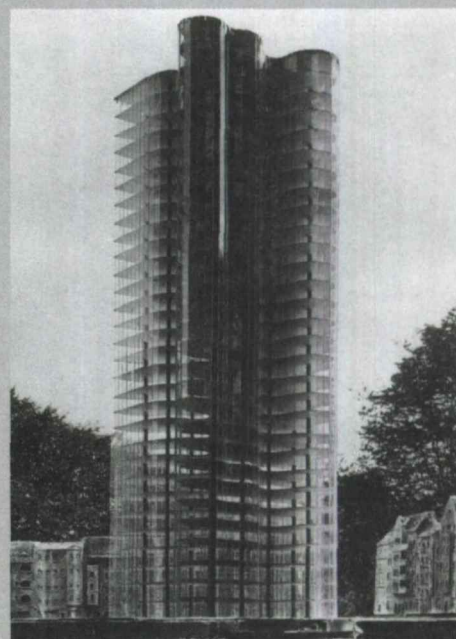


图 3a

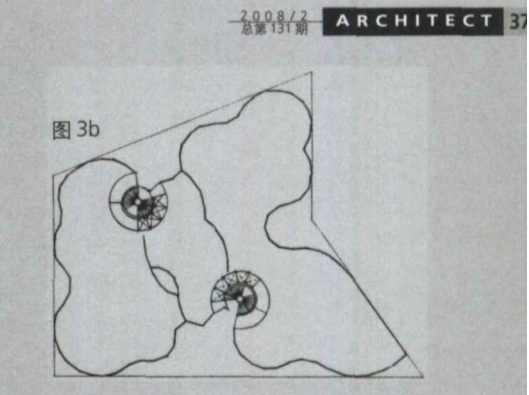


图 3b

不再使用以刻画体积见长的炭画表现方式是很自然的结果。在区分了传统体积感和透明体积感后,新的问题又出现了。

密斯在其后发表的《两座玻璃摩天楼》^[3]一文中说道:“用玻璃做外墙,我们就看到新结构的原则”;随后他又说道:“在做玻璃模型时,我发现主要效果是映像的变化,而不是一般建筑物普通的光影变化效果”,在前一段话中,密斯表明了利用玻璃的透明性揭示结构真实性的想法,而后一段话则指向玻璃表皮独特的反射(映像)效果。这其中包含了新的矛盾,透明与反射的矛盾,它们一者指向建筑内部,另一者指向建筑外部。

这篇文章实际上也隐讳地指出了“蜂巢”方案的不足:虽然使用了玻璃,却没有真正对

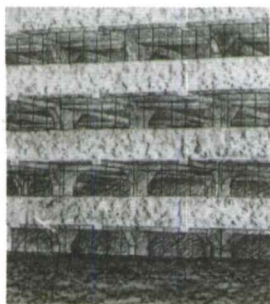


图5

内部结构作出表达(无论平面图中还是透视图中);虽然刻画了玻璃的反射效果,却仍然主要依靠传统的光影效果塑造体积,这也是密斯在曲线摩天楼中要理清的问题。从它的模型表现图上看,内部的柱子已清晰可见。这是模型表现与图画表现差别的必然结果——在绘画表达中可以省略结构构件,而在实际模型制作中,却难逃重力法则。不过,反射(映像)效果在这张模型照片拼贴的表现中,却没有像密斯所说的那样占到上风,透明效果和依旧明显的明暗体积感统治着画面。

一个有趣的问题是,密斯在文中提出的观点究竟是在模型完成后意识到的呢,还是早已有之?疑问在于,密斯在第二座玻璃摩天楼方案的平面中仍然没有表达结构柱网,模型的曲面形态似乎与原有平面难以吻合,有在制作过程中为适应结构要求作出调整的嫌疑。

尽管1922年曲线玻璃摩天楼在今天被认为是密斯富有想像力的一个重要作品,但在当时,密斯内心深处对它恐怕充满了疑问,证据表现在多方面,玻璃摩天楼的探索在这里暂时打住;对于自由曲线的运用也就此终止了。在此后密斯的作品中,以曲线作为平面统治性元素的实例再没有出现过,只是在局部的墙体或者室内的分隔上偶尔使用。

自由的、无控制的曲线形体带来的复杂的反射、透射和体积效果打乱了密斯的思绪,模型揭示的内部结构却把他的注意力引向另一个领域。

二、1923年两座混凝土建筑:消失的平面图?

1923年初,密斯的又一幅建筑表现作品出现在人们的视野中(图4)。这是一座四四方方的多层钢筋混凝土办公楼方案的透视图。我们注意到一系列关键词的变化:高层——多层,玻璃——钢筋混凝土,曲线或者棱柱——方形。

密斯在这幅表现画中重又回到了炭画表现方式,利用传统的明暗法轻松地刻画出矩形办公楼的体积效果,过去玻璃表皮带来的表现上的种种麻烦一扫而空。为什么密斯突然放弃了他所喜爱的玻璃表皮呢?从功能上讲,此处的办公楼与先前的“蜂巢”或曲线摩天楼大体应该

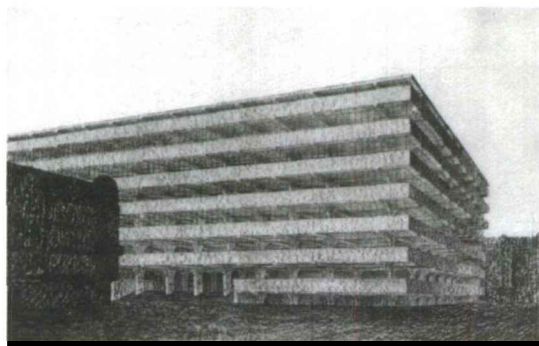


图4

是同一类型的建筑。

仔细观察一下这幅表现画,虽然同样使用炭画表现方法,但这幅画中有许多不同于“蜂巢”的地方。在炭笔的明暗表现下,隐藏着工整细致的铅笔透视稿,它精确描绘出建筑内部的柱子与梁的形状和位置。同曲线摩天楼的模型照片相比,密斯在结构的表达上又前进了一步,他甚至精细地描绘出梁的前端由于悬挑而在楼板边缘露出的梁头(图5)。于是他意识到先前方案中薄薄的楼板层叠的漂浮效果,在实际的工程条件下并不能实现,因为实际结构中或者会有柱紧临楼板,或者就会不断有凸出的梁头出现,裸露楼板边缘只会得到一个凹凸不平的结果。然而密斯非常巧妙地转移了人们的注意力,他将楼板向上翻起形成条形的窗下墙,淡化了挑梁头对于楼板边缘形状的负面影响,大体维持了楼板水平条带的效果。这么做,也避免了由于精细描绘内部梁柱带来的上下层柱子不断连续的单调感。

在这幅画中,玻璃已不再是密斯的表达重点,对于条窗的表达只反映出透视室内的特点,反射效果或者体积感都略去不表。不过这不是说密斯在整体建筑表现上在又回到传统体积表达的老路上去了,先前的以层叠水平面暗示体积的经验仍然被变形地实现了,只不过薄薄的楼板被更厚的窗下墙与楼板的混合体所代替。同柯布西耶的横向长窗相比,密斯的水平条窗是作为结果而不是目标出现的,它并不服务于特定的立面效果,而是一种新的体积表达的结果,它的关键不在于自身的形式特点或视野效果,而在于它对于转角体积感的消解。而柯布西耶萨伏伊别墅中的相邻立面的横向长窗,即使近在咫尺也绝对不会在转角处相交,因为那样会破坏柯布西耶所钟爱的几何体积的鲜明性。

为了同传统的体积感划清界线,密斯不仅清理了转角,还在地面附近设计了一个细节:他将建筑与地面相接的地方处理为半地下层,由于半地下层露出地面的正好是一段玻璃,从而造成第一层的窗下墙浮于地面之上的视觉效果,大大加强了水平面层叠的漂浮特点,与传统的厚重体积效果拉开了距离。密斯在这里的处理,暗示了日后范思沃斯住宅中架空地面场景的出现。

回过头来,我们发现导致这幅表现作品的内容和手法与上一个设计——曲线玻璃摩天楼全然不同的原因在于,密斯的研究兴趣已从玻璃表皮的表达转向了内在的结构表达。于是我们会恍然大悟密斯何以会转而使用矩形平面?先前的棱柱或者自由曲线平面中,难以进行深入的结构布置与研究,它们的柱网只能是一个散乱无规则的形态,加入到平面图中则会干扰主要设计意图的表达。选择最具一般性的矩形平面,可以精确的布置结构构件,其结果具有典型性和普遍性的意义。

这一年7月密斯发表在《基本造型》上的一系列著

名观点，今天被看作是密斯留给后人的教义，而在当时倒像是密斯对于自己先前单纯追求玻璃炫目效果的一次自我批评：“我们反对一切美学的抽象理论，一切教条，一切形式主义。……我们不承认单纯形式的问题，只承认建造问题，形式并非我们工作的目的，它们只是结果。”^[4]

与之相呼应，密斯在新发表的《办公楼建筑》^[5]一文中，再也不提关于玻璃的反射或者透射效果，甚至关于建筑外观的一般性描述也消失无踪，代之以“结构”、“功能”等字眼和一大串框架结构的数据，甚至这篇文章的标题上“建筑”的定语也由材料类型变为了功能类型。难道此时的密斯真的已经与“一切美学的抽象理论”、“一切形式主义”一刀两断了么？答案是否定的，来自他周围的现代艺术家们的影响立刻在他随后的两件作品中反映出来。

几乎在混凝土办公楼方案的同时，密斯设计了尺度更小、功能更复杂的混凝土别墅方案。一般认为它的风车状平面既有赖特作品的影子，又有风格派艺术家凡·杜斯堡的影响，然而这种分支状布局实际上在“蜂巢”和曲线摩天楼中已露出端倪。它的表现手稿中据说有几张透视图^[6]，但很少出现在介绍密斯的著作里。在较多场合，人们使用的是模型照片（图6）。事实上，只有鸟瞰

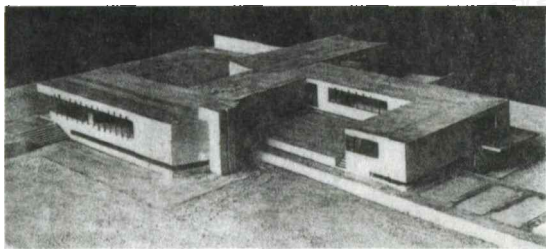


图6

角度的模型照片才能较好地表达这个方案分支布局的特点，通常角度的透视难以展现它的全貌。

先前在《两座玻璃摩天楼》一文中，密斯回顾了前后两座玻璃摩天楼方案的得失，然而在以阐述混凝土框架结构为重点的1923年《办公楼建筑》一文中，他却不打算提及混凝土别墅方案，可见密斯并不十分满意于这个方案的结果。结构、空间、功能以及玻璃表皮在这个方案中都没有找到合适的表达方式，如果不注明它是“钢筋混凝土别墅”，人们甚至很难看出它的结构材料类型。它留下的只是一个有意味的体积组合形式。

更令人疑惑的是，先前的两座玻璃摩天楼虽然对于结构、功能等要素没有作出具体的交待，但至少还有明确的建筑平面图，而1923年的这两座混凝土建筑竟然连一个正式的平面图都没有了，它们有的只是研究外观后所得到的透视或者模型。

可见，密斯先前在《基本造型》杂志上的慷慨陈辞

只是提出了他的工作目标，还远不是他现在的工作状态。在这本充斥着现代艺术家稿件的杂志里，密斯希望确立自己作为建筑师不同于其他艺术家的一种身份标识。然而此时的密斯还没有找到实现他的目标的建筑表达方式。他先后涉足表皮（玻璃）、体积、结构、功能，从玻璃摩天楼转战到混凝土盒子，其结果都是戛然而止，留给他的是一大堆问题和有待梳理的关系。新的建筑的切入点在哪里？这些影响建筑表达的因素究竟关系如何？

如同自由曲线玻璃摩天楼方案的命运一样，混凝土别墅方案也成为密斯短暂混凝土之旅的终点。在20世纪20年代中期密斯完成的小住宅实际工程中，密斯所使用的主要材料也并非混凝土，而是砖。

继玻璃与混凝土之后，密斯为什么会又转向第三种材料——砖呢？

三、1923年乡村砖宅：貌合神离的平面与透视

1923年末，密斯完成了他早年五个著名方案中的最后一个——乡村砖宅（图7）。这个方案一经在柏林艺术展览会上展出，又立刻获得了人们的广泛瞩目。在这一次密斯的方案表现图纸中，给人以最深刻印象的却不是透视表现，而是它的具有如画效果的平面图。

这是一个重要的变化，因为先前四个方案（两个玻璃、两个混凝土）表现的重点都在外部，展示内部的平面图或者语焉不详，或者干脆没有。在混凝土办公楼方案的炭笔透视图中虽然清楚表达了内部的结构布置，但它关心的只是从外部观看的效果，对内部空间组织并没有做出更深的考虑。它与之前的两座摩天楼方案有一个共同特点：将每个楼层抽象为相同且内部匀质的某种单一空间，没有功能差别，没有空间分隔。这已经为密斯日后的“万能空间”埋下了某种伏笔，只不过此时它们尚作为一种假设条件出现，同时作为基本单元从属于更

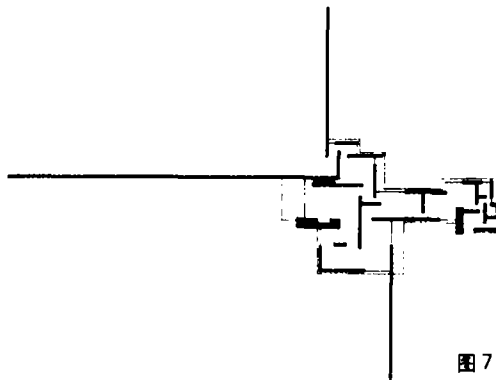
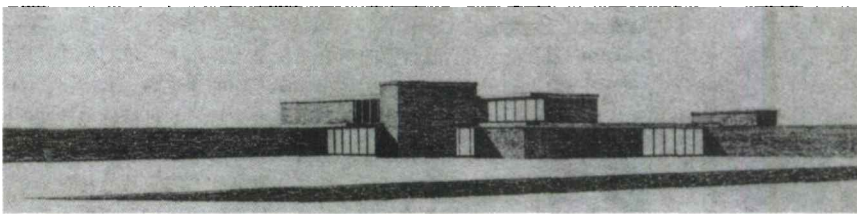


图7

6 钢筋混凝土别墅方案，模型，1923年

7 乡村砖宅方案，炭笔透视与平面，1923年

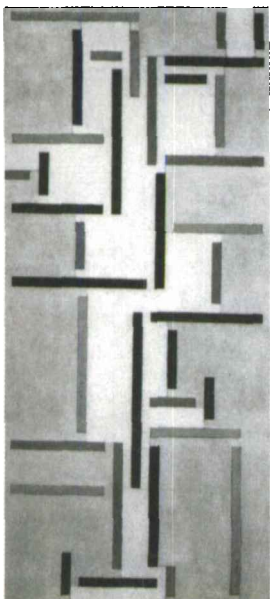


图8

8 《俄罗斯舞蹈的韵律》, 凡·杜斯堡, 1918年

9 《Filmmoment》, 汉斯·里希特, 1923年

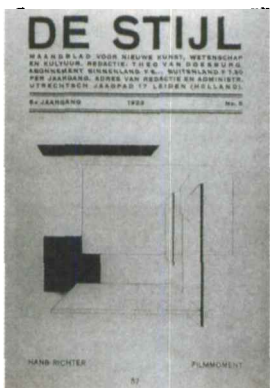


图10

10 维尔纳·布雷泽绘制的砖宅平面

11 砖宅的原始草图, 密斯, 1923年

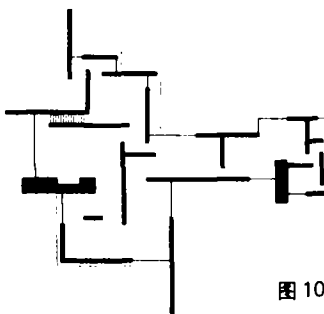


图10

大的整体压抑了这种单体个性的表达。

不过, 当时的密斯正在苦恼绝大多数实际建筑的使用功能, 很难像他预设的办公楼或者摩天楼那样, 他必须解决建筑内部的问题, 功能、空间、结构如何在内部求得统一的表达呢? 乡村砖宅的平面可以说对于先前在混凝土别墅方案中遇到的问题作出了进一步解答。

我们知道密斯已经掌握了两种体积塑造方法, 传统的明暗法与新的水平面层叠法, 然而在单层或者低层的平面功能关系复杂的建筑中, 似乎传统的体积组合法更有优势, 如我们在混凝土别墅方案中看到的那样, 单单依靠有限的水平面既有功能上的问题(私密性, 无法在外观上全部使用玻璃表皮), 也有结构上的问题(支撑), 怎么消解和代替传统的体积组合呢?

关键时刻, 似乎又是他在《基础造型》杂志中的艺术家朋友们帮了大忙, 人们普遍认为是凡·杜斯堡作于1918年的《俄罗斯舞蹈的韵律》(图8)一画对砖宅的平面起到了重要的影响作用^[7], 不过问题是, 这幅画究竟是如何对密斯构成启示的呢? 仅仅只是图式上的借用吗? 反过来说, 密斯的砖宅平面又与这幅画有什么样的差异呢?

人们通常认为这幅画所创造的长短不一的水平和垂直线段交错排列的平面形式对密斯产生了启示, 如果仔细观察凡·杜斯堡的原作会发现, 这其实是一幅空间感极强的作品! 它的空间表述来自两个方面: 其一是平面区域的划分与限定, 原画中除了长短不一的横竖线条, 还有背景色彩的差异, 循着线条的边缘形成了“灰——白——灰”三个竖向不规则的带状区域, 线条不是孤立地存在, 而是同时构成了每个色域的曲折边界, 这一点十分重要, 如果没有这种潜在的“房间性”的暗示, 要直接借用这种图式到建筑平面中就会困难得多; 其二, 线条不仅有方向和长短的差异, 也有色彩的分别, 暖色、冷色、黑色造成了线条之间呈现出空间深度的错觉, 用建筑的术语来说, 这幅画既像是平面图, 又像是透视图, 甚至有隐约的剖透视图效果, 它几乎是另一张风格派绘画作品(图9)的平面化投影, 可见这幅画上的线条具有强烈的空间围护构件的暗示。

因此, 密斯的住宅平面虽然具有如画的视觉美感, 但不是单纯的形式模仿, 而是受到风格派绘画中空间观

念^[8]的深刻影响: 通过将封闭的体积消解为离散的面, 使得空间得以真正呈现, 画家们的空间表达只是在画面上, 密斯则在思考在实际的建筑中如何操作, 在这个过程中, 风格派的绘画图式又在密斯手里发生了什么样的变化呢?

尽管凡·杜斯堡使用了长短、疏密、色彩不一的线条形成富有韵律的节奏, 但画面整体是均衡并且匀质的, 线条间没有强烈的等级关系, 而砖宅的平面中, 密斯使用了三根直达画面边缘的长墙构成骨架, 又使用两个厚重的壁炉作为潜在的画面重心, 这样做显然是因为密斯难以放心匀质的离散墙体的平面效果, 他担心建筑边缘模糊不清, 重心游移不定, 深深插入四周环境的长墙起着某种锚固平面的效果, 这倒使得他的平面产生了不同于风格派绘画的特点: 一种来自中心的发散感和等级秩序, 可见深受辛克尔传统影响的密斯, 要彻底放弃古典传统并非易事, 从砖宅的那张不太为人瞩目的透视图上可以更清楚的看到这一点。

与平面图相比, 砖宅的透视图充满了体积表达和离散墙体欲望之间的冲突, 居于画面中心的壁炉表现了鲜明的体积效果, 在平面图中最重要的转角——左下角, 密斯未敢轻易拆解墙体, 而是保持了直角相交的状态, 它在透视图成为了又一个主要的体积表达元素, 这二者几乎形成了画面构图格局的基础, 另一方面, 对于游离的墙体表达却依赖于填充在它们之间的玻璃, 这一次, 深黯玻璃表达技巧的密斯既没有表现它们的透明, 也没有表现它们的反射, 而是把它们作了某种留白处理, 仿佛画面上留下的几个大洞, 这正是密斯所要表达的: 墙体之间的间隙, 传统的由横竖墙体相交的直角所形成的积聚的体积感被打破了, 体积与反体积, 两种矛盾的力量反映了密斯在透视图中的犹豫不已。

在其后几年中, 密斯完成了一系列小住宅项目(埃斯特斯住宅、兰格住宅等)^[9], 它们确实以砖为材料, 然而无一实现这种“流动空间”的平面, 它们的外观都是鲜明的体积组合效果, 到1926年的李卜克内西和卢森堡纪念碑设计, 这种体积组合的表现达到了高潮, 而“流动空间”的想法被密斯封存了数年之久, 到1929年巴塞罗那馆中才重见天日, 砖宅平面中反映出的反体积和空间开放的思想为什么没有在其后发扬光大呢? 我们要从和这个方案有关的另一张图说起。

在张永和师文章《平常建筑》中引用过的一张砖宅的平面图(图10), 是由密斯的追随者兼研究者维尔纳·布雷泽(Werner Blaser)绘制的, 同密斯的原始手稿(图11)相比, 它通过对每一片砖墙的砌筑细节的描绘将它们区分为承重与非承重墙^[10], 不过仔细分析会发现, 布雷泽的这张图并不吻合于真正的结构和建造逻辑, 它对于承重与非承重的划分似乎完全按水平与垂直的区

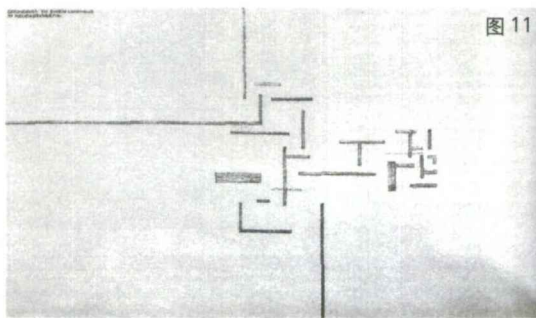


图11

分来进行,是一种追求形式上统一感的操作策略,然而平面上到处出现的大洞口会使得单纯依靠某一方向的墙体承重的想法变得极为困难,除非增加独立的立柱和大量的过梁。

从更大范围的平面布置可能来看,即使使用双向的墙承重,“流动空间”式的平面仍然面临许多结构上的难题。

这张图带来了意味深长的启示,一方面,墙承重的结构特点揭示了密斯为什么会在混凝土别墅后转而使用砖,这固然有早年贝尔拉格对于密斯的影响,但更重要的是“钢筋混凝土天生就应该是框架结构,是皮与骨的构造”^[11],若要进一步探索消解外部体积的办法,以钢筋混凝土建筑为操作对象已经失去了结构上的依托,因为包裹建筑体积的墙体并不会是钢筋混凝土材料。只有在墙体既是承重结构又是构成体积感,同时划分空间的砖混结构中,对于墙的操作才具有瓦解体积、重塑空间的典型意义。

然而成也萧何,败也萧何,正是砖混结构面对大尺度开口时的困难阻碍了真正的“流动性”的达到。密斯在其后的一系列砖住宅的工程实践中必定深刻体会到了这一点,从而造成了1923年至1928年间数幢住宅项目又回到传统封闭空间和体积表达的现实中。

不过砖宅的空间形式虽然在结构上尚有缺憾,但它在功能上却比以往密斯的方案又深化了一步。密斯在平面上没有标明每个空间的具体名称,但他区分了居住和服务两个大的区域,并用铅笔淡淡地在图上标了出来(图11)。

空间表达与结构体系之间的矛盾难道是不可避免的吗?此时密斯陷入的困境是因为他还难以接受完全不承担结构作用的“墙”的出现,同时为了平面形式的纯粹,他又不愿意使用框架柱子,后者点一样的形状扰乱了砖宅平面中线条如画的效果。

四、1929年巴塞罗那馆:室内表现的出现

在1928-1929年密斯重新回到“流动空间”平面之前,1927年的魏森霍夫住宅项目是一次重要的实践。密斯在分属于他的那座多层单元式住宅中实验了一种新的结构类型——钢框架(图12)。这座住宅的外观是朴

素的体积效果(图13),而内部空间却使用了灵活分隔方式,每个单元的立面貌似一样,但内部户型各不相同。可惜单元式住宅的平面大小有限,密斯的自由平面布置难以完全施展开来。不过密斯仍有不少收获,例如他开始意识到隔墙构造的特点和用材的灵活性,钢框架的柱子留在室内的影响,以及它们与隔墙可能的关系(图17)。不过此时密斯还没有完全解决这些问题。

终于,在简洁方正的外立面上,他还是忍不住悄悄做了一个小实验,看看钢框架这种结构对于他的离散体积的构想究竟能提供多大的支持力度——他在顶层的阳台上设计了一个中间有墙支撑而两角挑出的小雨篷(图13)。这种悬挑处理显然没有必然的功能上的要求,而是某种结构和形式的实验,在日后巴塞罗那馆的入口处能找到它的影子(图14)。又一个有趣的问题是,雨篷下面的墙究竟是支撑着雨篷还是没有支撑呢?真相恐怕是雨篷支撑在钢框架的柱上而不是那道墙上。

1929年的巴塞罗那博览会德国馆登场时,没有了如以往那样引人注目的外观透视表现图,没有木炭画,

12 魏森霍夫的密斯住宅项目施工时的场景,1927年

13 密斯在魏森霍夫的住宅立面,1927年

14 巴塞罗那博览会德国馆入口透视,1929年

图 13

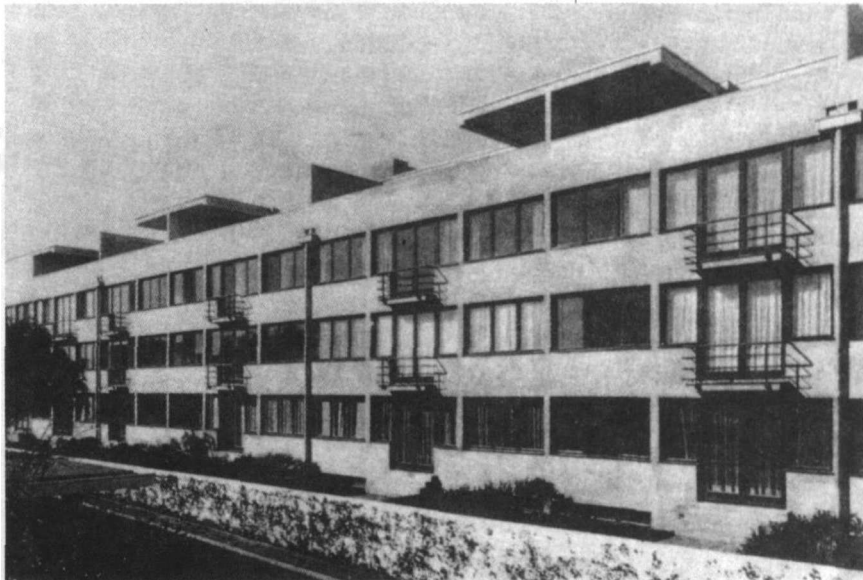


图 14

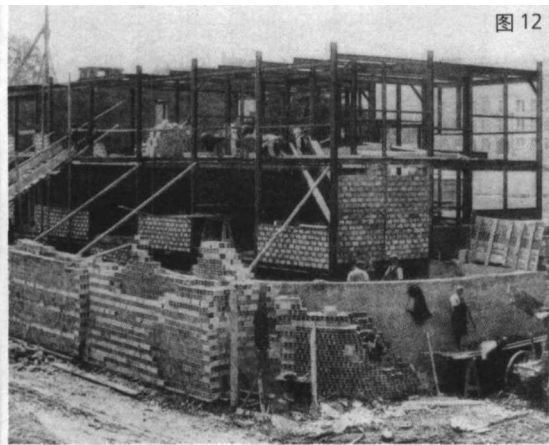
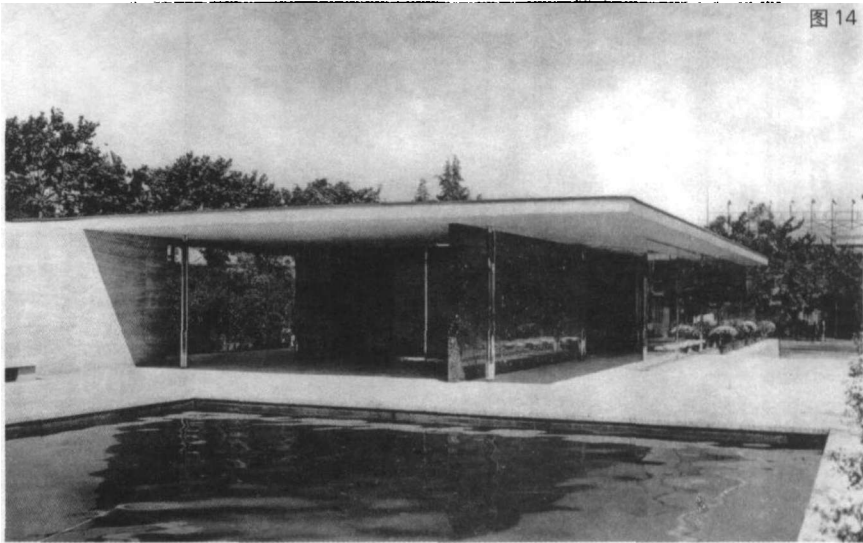


图 12

- 15 巴塞罗那馆的原始平面草图, 铅笔, 1928 - 1929年
- 16 巴塞罗那馆的室内透视, 铅笔+炭笔, 1928 - 1929年
- 17 魏森霍夫住宅室内的柱子, 1927年
- 18 左: 巴塞罗那馆的十字形钢柱; 右: 吐根哈特住宅的十字形钢柱。(注意其金属表皮包裹方式的不同)

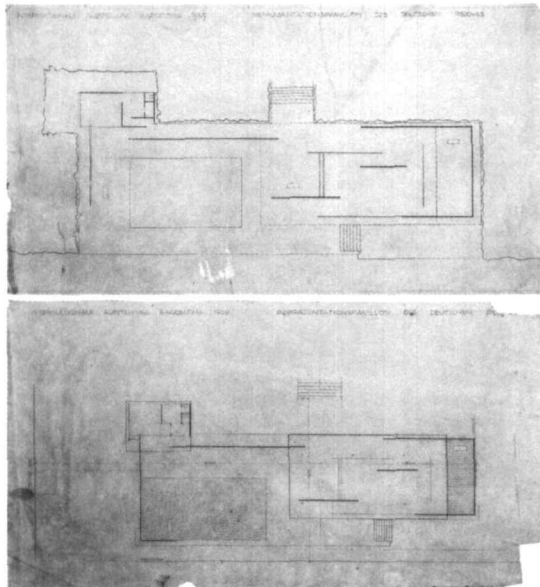


图 15

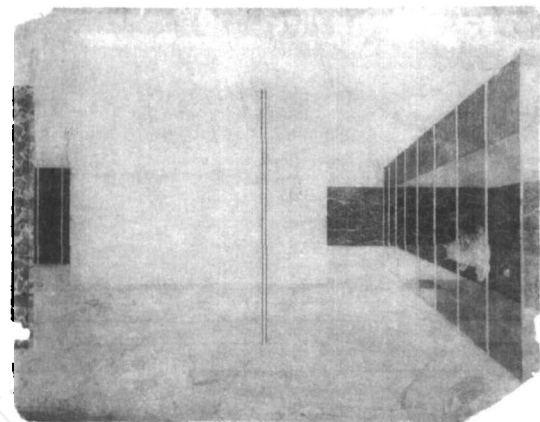


图 16a

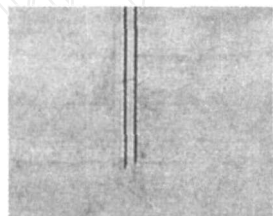


图 16b

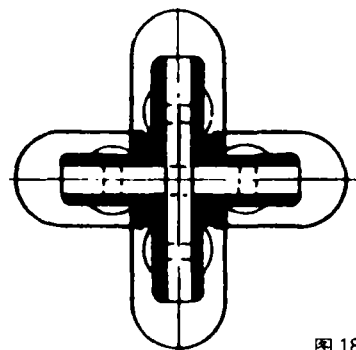
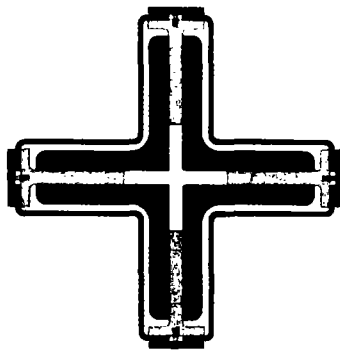


图 18

图 17



没有模型照片拼贴, 留下的两张平面草图 (图 15), 没有任何视觉表现倾向, 它们的一个差别在于, 早先的一张只有墙而后一张加上了柱子。

然而它有一张室内效果的表现草图 (图 16a)。

这是在密斯的建筑表现作品序列里, 首次出现了室内表现这种类型。然而, 日后我们会看到室内表现, 竟然成为了密斯中后期作品中留下的主要表现方式。

这张室内空间透视仍用铅笔或炭笔类的工具绘成, 与先前密斯的同类炭画表现相比, 影调细腻而柔和, 仔细刻画了大理石与玻璃各自不同的材质特点, 前者色泽深重, 后者轻薄透明。密斯不仅描绘了室内空间相互连

贯交错的特点, 还表达了由于玻璃的透明感引起的室内与室外庭院间的空间场景的交融。然而在画面的正中显著位置留下了一个似乎未完成的元素——这是一个柱子? 这个柱子的外轮廓仿佛被用黑线加粗了, 然而自身的体积、形状和质感却是空白, 它像是密斯留在这幅画上的一个巨大问号。

“我该如何处理这根柱呢?” 他画这张图时或许在思考这个问题。

这个问题在魏森霍夫就已出现, 实质上是结构体系与空间表现之间的矛盾, 要使空间流动, 墙体自由, 就必须依靠框架结构; 然而要用框架结构, 室内就会留下规则的柱网, 它们与自由的平面必然会有冲突, 在先前的风格派空间构成作品中只有面, 没有线性的形式元素出现, 密斯对于线面共存的室内空间效果没有把握, 同时, 实际工程中的框架柱总会表现出相当大的体积效果, 这更让他不快 (图 17)。

最终的处理结果再次证明了密斯非凡的智慧 (图 18 左), 它的结果出人意料, 然而操作过程却极有逻辑。密斯首先将柱的四面拆开, 变成四个孤立的面, 取消了它们的体积感, 然后移动它们的位置, 两两合并成十字交叉状态, 这样再难以形成明暗面在阳角相交造成的体积效果, 柱的四个阳角变成阴角, 四条棱线不再是面的交线, 而是面的端线, 而它的结构受力特点, 立刻使我们想到先前魏森霍夫住宅项目顶层出挑雨篷的结构特点, 密斯仍没有止步, 他进一步用镀铬的金属皮将它包裹起

来, 既可以同玻璃上的金属框取得质感上的统一, 又通过金属表面的反射进一步瓦解了柱子的体量感, 而这正是密斯从玻璃摩天楼中得到的经验。日后在吐根哈特住宅中, 密斯的十字形钢柱又悄悄更进了一步, 它在用金属皮包裹柱子翼端时引入了曲面 (图 18 右), 更加消解了柱子四翼上的清晰棱线^[2]。这种处理成为曲线玻璃摩天楼在密斯生涯中不易觉察的回望, 可以说, 这根柱子的处理已经成为先前密斯在建筑处理中种种手段的一种浓缩。由于它所具有的含金量, 使它作为密斯最重要的发明之一而列入 MOMA 的密斯收藏品中。

现在我们回过头再仔细看看这张室内表现草图, 我

们会发现这并非一张草图，而是一张正图！密斯在画面正中留下的两条黑线并不是一个问号，柱子也并非一个空白，他已经做了圆满解答。这两条黑线下，暗藏着淡淡的铅笔透视稿（图16b），它清楚描绘了十字形柱的透视轮廓，两条黑线实际是柱子上被设定为暗面的两个侧面在透视上的缩影。

在密斯这张图上，柱子体积感的消解得到了更加理性的解释：十字形柱上任何可能出现的暗面会比正常方柱情况下至少小一半面积，如果在翼端，则会更小。于是深度方向的暗示少了一半，从任何方向看柱子都“变薄了”。实际上，在正常视线观者永远只能看到这个柱子四翼中的三翼，总有一翼被挡在背后。最后加上金属反射效果，甚至在某些角度柱子会呈现出平面化的效果。

不得不再次为密斯的图画表现语言所折服，它们不仅是艺术技巧娴熟的画作，更是饱含智慧的求证。

事实上，密斯在他的表现图上不断制造着种种关于体积的“障眼法”：在混凝土办公楼的表现中，他将建筑左半部分遮挡大部，同时对角部的柱网跨度作出调节，避免了这栋办公楼立面对称带来的呆板效果，也弱化了画面上的体积感；在“蜂巢”的表现中，他先利用大的凹槽将建筑划分为三个小棱柱，然后利用透视角度和前景建筑物的遮挡使三个棱柱中只有一个完整地出现在画面的显著位置，再进一步利用每个棱柱上小的凹槽，造成了建筑体量高耸修长的感觉，而实际从这个建筑的立面或模型上看，它的比例要“矮胖”得多^[13]。然而我们会意识到，如果使用正常的单一塔楼加上裙房的布置方式，高层主体很有可能在实际视线中被这个狭小街区中的其他建筑遮挡而无法露出完整的轮廓形象。密斯取消裙房并使建筑撑满基地的做法实际上从一定程度上避免了这种建筑形象支离破碎的后果。

可以说，密斯在绘制表现图的同时也在思考着设计的效果，他不是被动表达，而是通过画不断修正着自己的设计。

除了精心处理柱子的体积视觉效果，密斯对柱子与墙的位置也作了精心考虑。他尽量使柱子临近内部的隔墙，一方面使空间实体减少，流动感更强，也便于使用；另一方面突出了柱与墙在结构上不同的分工。柱子表皮金属的光亮质感、精细的转折处理，也与石材隔墙色彩厚重的纹理与大片光洁的形体形成了对比。玻璃在室内空间营造中的意义得到惟一且精确的表达——透过透明使室内外空间取得融合。先前在玻璃摩天楼中缠绕密斯的玻璃棱柱的晶体效果，或者曲面玻璃反射的视觉幻景，都被空间表达的纯净效果取代。可以说，密斯对玻璃的观看方式已经开始由外而内了。

砖宅所遗留下来的关于空间表达、结构表达、材料表达等多方面的疑问，在巴塞罗那馆的内部设计中已经

全部作出了新的解答，那么外部呢？

自1921年的“蜂巢”方案以来，密斯一直在与他所钟爱的鲜明的古典体积感作某种难舍难分的战斗。他渴望表现新材料的效果，渴望表现建筑内部真实结构，以及内部的空间效果，然而在外部的操作仍然没有达到彻底摆脱古典影响的地步。这一点在1923年的砖宅中表现得十分清楚。到1929年，巴塞罗那馆的内部以及入口处的表达已经比砖宅前进了一大步，然而在关键的转角处理上，密斯仍然保留了足够的体积暗示。不过同砖宅左下角的转角处理不同的是，密斯不再在建筑平面内去制造这个转角，而是利用了围合院子的墙，它构成建筑外部虚假的体量感。可见密斯对于全然由分散的片墙构成的外部视觉效果，仍然抱有疑问，不过围合院子的墙构成了室内玻璃隔墙重要的对景，衬托出玻璃作为内外空间界面的功能。此时的密斯，对于玻璃所制造的内外空间贯通的效果，仍然限于有限的外部空间形式——封闭的庭院。这种影响或许来自于东方建筑中院落空间的启示。

五、1928-1929年两座玻璃办公楼：重回外部

当密斯处理空间与结构的技巧在小尺度建筑类型中渐渐成熟时，随着1923年以后德国经济的短暂复兴，大型公共建筑项目的机会也增多起来。密斯在完成数项小住宅项目及巴塞罗那馆设计的同时，参加了一系列办公楼建筑的竞赛，重温了他早年的玻璃摩天楼梦想。其中留下的较富代表性的建筑表现作品，分别是柏林亚历山大广场改建项目的透视图（图19）和亚当大厦竞赛方案的透视图（图20）。它们的建筑设计都采用了玻璃盒子的建筑形式，它们的表现方法是炭画+摄影拼贴，不过画面气氛显得细腻、冷静得多了。

密斯在先前的两座玻璃摩天楼探索中使用了棱柱和自由曲面两种平面类型，但没有使用过规则矩形平面，随着对结构问题理解的不断深入，以及建筑用地环境特点的制约，密斯现在将混凝土办公楼的矩形平面投入使用，但将它换回了玻璃表皮，这样一来，规则长方体的体积效果与玻璃表皮的质感的矛盾比以往更为激化了。为什么密斯又放弃了1923年混凝土办公楼中的窗间墙



19 柏林亚历山大广场改建项目的透视图。炭笔+摄影拼贴，1928年

的处理呢?这两幅表现图再次表明了他对体积与透明问题新的思索和尝试。

让我们先看亚历山大广场的透视图(图19),密斯表现的重点是17层的玻璃摩天楼。密斯调用了他在“蜂巢”表现中的经验,描绘楼板底面的暗色调表现透明感,同时使它统一在暗面之中,不干扰传统明暗体积的表达。虽然刻画了水平楼板的层叠效果,但先前的水平面体积暗示却弱于传统的明暗分面效果。密斯在玻璃的大面积亮面上,没有做多少表达,仿佛透明感只存在于侧面,密斯也没有表达内部的结构柱网,但他将建筑底层处理成架空或者缩进状,表达了柱网的形态,深重的阴影又衬托了上部的体积感和重量感。

为什么现在密斯突然对玻璃表皮的透明效果失去了兴趣了呢?经过在砖宅和巴塞罗那馆一系列的实践,密斯对玻璃的认识已经由外而内了。密斯看重的是人从内部空间观看时,玻璃透明性带来的内外融贯效果。建筑外部的透明性表达自1923年混凝土办公楼方案达到顶峰后,便一直不断下滑,砖宅中已经不表达透视图中的玻璃的透明性了。现在,即使玻璃办公楼也变得不透明了。

在其后的亚当大厦方案的透视图(图20)中,密斯干脆取消了对楼板底面的描绘,代之以反射周围建筑的倒映刻画。这是在密斯的建筑表现画中首次出现了明确的玻璃反射环境的表达,先前的“蜂巢”方案中玻璃的反射表达还相当不肯定,对楼板的表达,退化到只有边缘厚度的程度以及它们制造的明暗交错的图底效果。

全然依靠反射环境建筑形成的暗部由于反光表现被削弱了体积感,密斯再次设计了两个精巧的细节来增加体积感的暗示。

首先他将建筑转角处理成微小的圆角,使

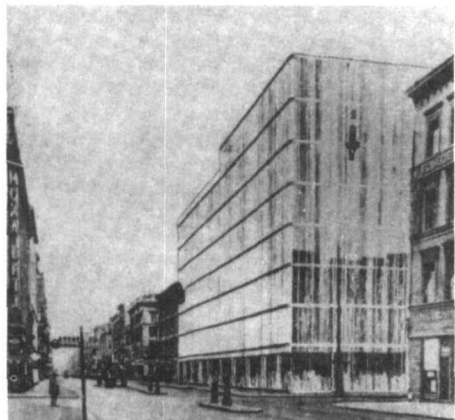


图20

得看起来不够鲜明的明暗相交线是由于建筑自身形体特点所造成的,而不是玻璃反光的原因。然后他在顶层突然作了局部凸起处理,使建筑外轮廓由直线变为显眼的折线,突出了体型的表达。为了强化外轮廓,他在顶层屋面板外露在暗面的边缘上,细细刻画了一条阴影区别于其他几层楼板。这条阴影和亮面的深色楼板转折轮廓相连贯,勾勒出建筑的体积效果。密斯在此处顶层形体的处理,破除了他一贯追求纯净几何形体的习惯,是一次极具创造性而极少为人注意的细节。

现在,密斯对于多层或高层建筑的外部表达问题也交出了答卷,先前在玻璃摩天楼中的种种欲望在这里被澄清,有的被删节,有的被纯化。在密斯日后的高层建筑作品中,我们会发现虽然他仍然不断使用大面积玻璃表皮,然而这些建筑却越来越难以让我们感觉到它们的透明性。如果作一个比较,密斯晚年建成的那些玻璃摩天楼,同1922年的玻璃摩天楼模型相比,它们更像是金属表皮的建筑,浑身遍布着金属的外露构件,暗灰色的玻璃只留下了深重的反射效果和厚重的体积感,这种截然的反差在密斯1928年的这两幅表现画中已经露出了端倪。

不过在单层和低层建筑中,玻璃的透明性还有着非常不同的含义和作用,密斯在这一领域的探索才拉开了序幕。

六、1930年代:消失的表现画

1930年,密斯出任包豪斯第三任校长,三联书店出版的《包豪斯》一书的作者弗兰克·惠特福德(Frank Whitford)曾在书中提出一个问题:为什么密斯在1928年格罗皮乌斯离任时没有接受这个职位,而在此时却同意呢?原因很简单,1929年的席卷全世界的经济危机也光临了德国,战后短暂的经济复兴宣告破灭,在大萧条的30年代,密斯作为一名开业建筑师虽然已享有很高声誉,却也难与设计项目锐减的现实抗衡,选择教育事业至少为他提供了稳定的收入和工作环境。在整个30年代,密斯完成的设计项目数量远少于20年代,同时它们大多数停留在方案阶段,很少有项目实际能够建成。

与经济衰退同时到来的是政治气氛的剧变,随着纳粹的上台和德意志魏玛共和国的覆灭,过去艺术与建筑界宽松的创作环境和热烈的探讨氛围也消失了。许多人离开德国,密斯

虽然在包豪斯被当局关闭后仍然支撑了一段时间,最终也不得不在1938年只身逃离德国,前往美国。

整个30年代密斯留下的建筑方案图纸中,曾在过去给人们留下深刻印象的巨幅木炭表现或是照片拼贴几乎消失了。直到20世纪30年代末密斯开始III校园规划项目时,炭笔表现才微微重现,但其中画面上所包括的表现力度与表现激情已经明显消退了。

不仅仅密斯在1920年代众多表现画上洋溢的激情不再,他设计的建筑方案本身也趋向于内向和封闭。从1930年代开始,密斯不停地探索庭院式住宅的各种可能。这些住宅通常外部用砖墙封闭起来,内部则在矩形的地块上作出建筑与院落关系的划分,并利用玻璃隔墙在室内与室外的庭院形成了通透的效果,建筑室内的布置沿承了巴塞罗那馆中的自由平面布局特点。

事实上,从巴塞罗那馆实验成功开放平面后,密斯一直在从两个方面作进一步的尝试。其一是将这种流动空间移植到住宅建筑中,对它进行实际的功能排布,如1930年的吐根哈特住宅与1931年的柏林建筑展览会上的独户住宅等;其二是将图16中表达的庭院与室内空间融合的效果进一步加以广泛的探讨,如庭院的形状、分布以及庭院与建筑可能的各种图底关系,例如1933-1938年间的一系列庭院住宅方案。

这些外观封闭的庭院式住宅方案,一般也没有太多使用炭笔透视图表达的意义,因为通常立面上空无一物,只有砖砌的围墙而已(图21)。在内部庭院与建筑室内空间关系的表达上,密斯没有留下如巴塞罗那馆室内那样细致的表现,而是绘制了许多室内透视的铅笔草图来研究设计,它们都有着相似的场景,侧面或正前方立着大理石或砖的隔墙片段,旁边有几颗十字形柱子,简单的沙发和茶几以及密斯设计的钢管椅子,另一侧有透明的大玻璃,室外是被砖墙围合的内院,几棵树或者一两尊现代雕塑。实际上,对于已经熟悉的空间模式和形式、材料语言,密斯也就不再去花大功夫表现它们了。

在这些草图中,也有不知不觉的进展。如1935年的哈贝住宅起居空间设计草图中(图22),密斯一改过去完全封闭的庭院场景,描绘了多层次的室外景象,右侧方仍旧是巴塞罗那式的庭院空间,而正前方的外墙部分露出了豁

口, 展现出远方的湖面和帆船, 从而使画面上出现了远景与近景的分别。这个方案的平面也与先前那些庭院住宅方案有所变化, 封闭的围墙在正面被打开, 密斯在门廊处制造了远景与近景同时呈现的室内视觉效果, 反映出建筑师本人内心情绪的微妙变化。先前的内向封闭的庭院反映了密斯的心情, 他试图将自己的建筑空间与外部严酷恶劣的社会环境隔绝开来, 精心营造着内部的小庭院和流动空间, 而以一种冷漠的砖墙表情面对外部世界, 正像安藤早期的作品一般。

对于内向庭院的偏好也反映在大型建筑设计中。1933年的帝国银行方案(图23)和1937年的克雷费尔德丝织厂办公楼方案, 常被人们认为是迎合纳粹当局的新古典式布局。不过同以前的办公楼相比, 它们其实更多体现了密斯在办公建筑内部引入庭院空间的努力。同时, 为避免过于鲜明的几何现代感, 密斯用了几条“表情似是而非”的弧线, 像是露出一幅极为勉强的笑脸。它既非古典也非密斯想要的现代, 而是特定社会政治条件下的产物。被弯曲的激情化为缕缕轻烟, 悄悄从庭院逃逸出去。

七、不是结尾的结尾

限于材料和篇幅的限制, 本文关于密斯的建筑表现与建筑思想演变轨迹关系的探讨止于密斯在德国的时期。1938年密斯到美国以后的内容, 将在以后单独撰文讨论。这一时期的建筑表现作品不多, 但仍表现了强烈的延续性, 清楚反映出密斯从流动空间到均一空间的建筑观念的发展过程。不过此时密斯年事已高, 像“蜂巢”那样巨幅的木炭表现已不可能再重现于他的手迹中, 取而代之的是空灵的以室内空间为主题的摄影拼贴。

同赖特、柯布西耶等同一时代的大师相比, 密斯的建筑表现画具有鲜明的特点。密斯留下的表现画数量并不多, 但他的画尺度巨大, 有的高达2m(如“蜂巢”的炭笔画), 有的长近3m(混凝土办公楼的炭笔画), 气势惊人。他的表现方法与表现媒介显示了新旧两种视觉文化共同影响的结果, 既是个人的创造, 又留下了传统和时代鲜明的烙印。从技法上讲, 密斯很少单独使用如赖特那样的线条表现来强调结构和材料, 尽管他也深受东方建筑文化的影响。当他表达空间时又与柯布西耶拉开了距离。他的表现画仍然具有如古典建筑渲染图那样鲜明的仪式性和身份标识。

然而更为重要的特点是, 建筑表现并不是仅仅为了表现建筑的效果而作, 它更是密斯进行建筑思考和建筑探索的过程。密斯并不会为每一项方案绘制正式的表现图。只有那些在建筑思想上有所突破和进展的方案, 密斯才会着力表现它, 可以说, 每一幅建筑表现便是密斯的一次新的建筑宣言, 新的主张和观点通过他的建筑表

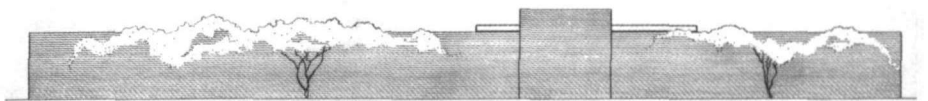


图 21

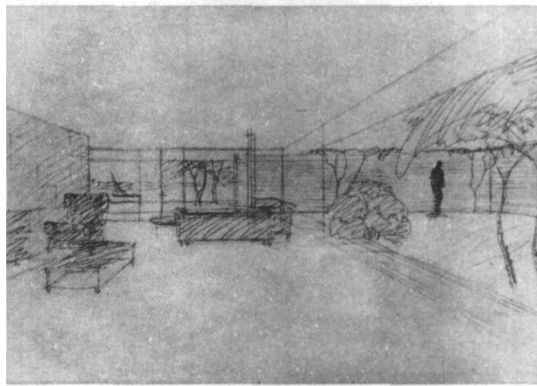
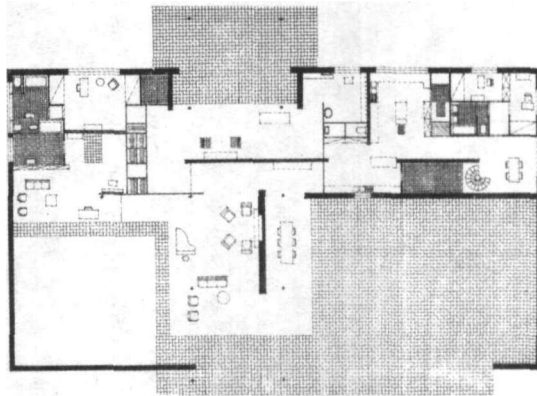


图 22

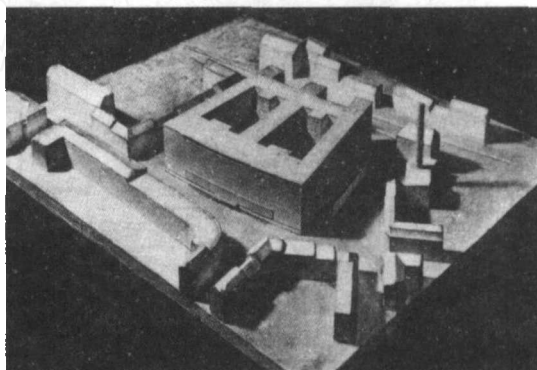


图 23

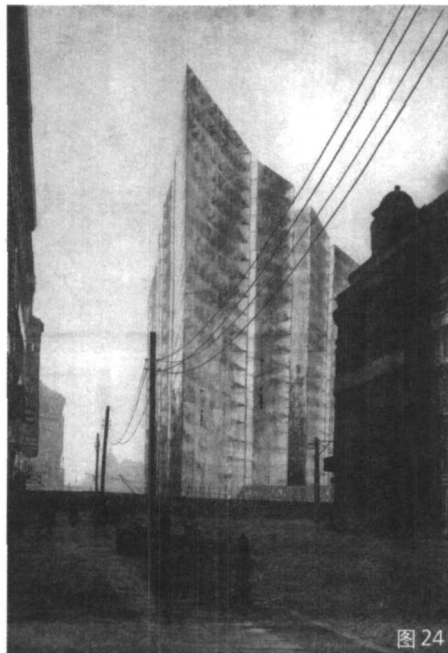
现清楚地传达出来, 构成了展示密斯建筑思想轨迹的完整图景。

密斯早期的现代建筑探索以玻璃摩天楼为起点, 它的形式带着战后初期表现主义的深刻烙印, 人们可以从陶特在《晨曦》中发表的那些玻璃棱柱的草图中看到它的影子。然而密斯并没有止步于玻璃表皮的炫目效果和晶体般的形式, 他不断思考和追问玻璃这种新的材料究竟对于建筑有什么样的新的可能性。从探索玻璃表皮新的外部视觉效果, 到逐步深入建筑内部的结构体系, 在瓦解传统体积效果的过程中, 寻求新的空间表现形式, 并赋予其实际的功能内涵, 在整个过程中密斯对于玻璃的理解和使用方式也在发生变化。它由符号化的表皮变成了实实在在影响新的建筑空间观念的物质手段。密斯

- 20 柏林亚当大厦竞赛方案的透视图, 炭笔+摄影拼贴, 1928年
- 21 三院式住宅的立面, 1934年
- 22 哈贝住宅的平面图和室内透视草图, 1935年
- 23 柏林帝国银行方案的模型, 1933年
- 24 “蜂巢”的北向透视图(柏林包豪斯档案馆收藏), 炭笔+摄影拼贴

从玻璃起步进入结构和体积，最后归结为寻找一种新的空间的存在状态，它是新的材料、结构、观念共同作用的结果。密斯的发现在于他不断提问并追求事物本质的特性使然。这个过程清楚地从密斯早期的那一系列著名的表现画中反映出来，我们甚至可以从密斯建筑思想演变的角度，为本文拟定一套新的标题：

- 一、1921-1922年 两座玻璃摩天楼：体积与透明
- 二、1923年 两座混凝土建筑：追问结构
- 三、1923年 乡村砖宅：内部与外部的分异
- 四、1928-1929年 两座玻璃办公楼：不再透明的体积
- 五、1929年 巴塞罗那馆：新的空间
- 六、1938年 里索住宅：庭院消失与重回透明
- 七、1930年代 庭院式住宅：有限的内外
- 八、1942年 小博物馆与音乐厅室内：消失的结构



Mies somehow changed the project while producing these designs."^[7]

4幅！这真是一个令人惊叹的事实，信中的最后一句话证实了密斯的每一次建筑表现对于他思考设计的意义。密斯后期不再绘制表现图不仅仅是因为他年事渐高，也是因为他的建筑思想逐渐成熟，随着建成项目的不断积累，他对于自己想要表达的效果已是心中有数，不必再求助于绘画的思考。从青年时代激情四溢的木炭画到晚年时空怡的室内空间剪贴，反映出普通人的自然生命轨迹。

作为一位研究者，身处于一个信息爆炸而迷乱的时代，不能不感谢密斯的自制。他并不缺乏制造有趣味的形式的能力，如我们在他早期那5个著名方案中所看到的，然而他留下的脚印十分有限但又清晰，更多时候则保持沉默。他能够做到这一点，在于他通过自己独立的思考过滤了众多杂乱无章的可能。曾经有人这样评价密斯，他的建筑的力量来源于他省略了建筑中的许多东西而只集中于建筑的某些方面，人们常常把这看作是对密斯的某种委婉批评，然而在我看来，这句话也可以有另一种含义：正是在一步步寻求缩小建筑表达要素的艰苦过程中，密斯使他的建筑获得了力量，这或许是密斯今天对于我们最大的意义。

注释：

- [1] 刘先觉编著《密斯·凡·德·罗》，北京，中国建筑工业出版社，1992年，P9
- [2] 俾斯麦纪念馆 (Bismarck Monument, 1910年) 的建筑表现见MOMA的密斯档案收藏网上展品。维尔勒

- 住宅 (Werner House, 1912年) 的建筑表现见1中P129
- [3] 同1, P211
- [4] 同1, P212
- [5] 同1, P211
- [6] 同1, P13, MOMA的密斯档案收藏网上展品中有一张彩色透视图。

- [7] 同1, P14
- [8] 关于风格派的空间观念，可以参见后来凡·杜斯堡总结的《走向一个造型的建筑》一文 (1924年) 第11条。选自《二十世纪建筑各流派的纲领与宣言选编》，乌尔里克·康拉兹编，陈志华译，《建筑师》28期，P145。
- [9] 兰格住宅的情况参见刘先觉编著《密斯·凡·德·罗》，P139。
- [10] 这里，本文对于维尔纳·布雷泽的这张图的解释与张永和老师在《平常建筑》一文中的分析不同。因为，成直角相交的两堵49墙在上下皮之间采取丁顺相间的砌法是必然的，但是没有必要一定要在同一标高上采用不同的砌筑方式。因而本文中理解为对于横墙承重或纵墙承重方案的一种选择。一般认为这张图绘制于密斯到美国以后的五十年代末或者六十年代初，主要为出版的用途，但不确定密斯本人多大程度上介入了这张图的绘制。

- [11] 同1,《办公楼建筑》一文，P211
- [12] 实际上，密斯对于柱子的尝试在吐根哈特住宅后仍未终止。在1931年的柏林住宅展览会的样板住宅中，密斯甚至悄悄使用了圆柱形钢柱，参见刘先觉编著《密斯·凡·德·罗》，P155。
- [13] 蜂巢的立面图和模型见MOMA的密斯档案收藏网上展品，其比例与透视图中的印象相差很大。
- [14] Christian Wolsdorff, 柏林包豪斯档案馆的研究员，2001年MOMA编撰的《Mies in Berlin》一书的分作者之一。

参考文献：

- [1] 刘先觉编著，密斯·凡·德·罗，北京，中国建筑工业出版社，1992年
- [2] Peter Carter: Mies van der Rohe at work, London, Phaidon Press, 1999.
- [3] Vitra Design Museum: Mies van der Rohe: architecture and design in Stuttgart, Barcelona, Brno, 1998.
- [4] Jeannine Fiedler, Peter Feierabend edit: Bauhaus, Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.
- [5] Maritz Vandenberg: Farnsworth House, London, Phaidon Press, 2003

图片来源：

- 图1：《建筑实录年鉴》中文版 Vol.3/2005，中国建筑工业出版社，2005，P70
- 图2, 3, 6, 7, 13, 14, 19, 20, 22, 23：参考书目1, P10, P11, P14, P15, P135, P143, P18, P19, P22, P24
- 图4, 5, 18右, 21：参考书目2, P19, P26
- 图12, 15, 16, 17, 18左：参考书目3, P144, P160, P162, P151, P163
- 图11, 24：参考书目4, P216, P222；图8 参考书目5, P11
- 图9 顾大庆：《设计与视觉》，北京，中国建筑工业出版社，2002，P80
- 图10 维尔纳·布雷泽编著，苏怡、齐勇新译：《东西方的会合》，北京，中国建筑工业出版社，2006，P108

九、1947-1951年 两座玻璃住宅：无限的内外

.....

如我们看到的那样，密斯的建筑表现也是设计过程中激发新的问题的工具，它不仅给出了密斯对以往设计中出现的问题思考后的解答，更会引出新的问题。于是密斯的每一次建筑表现，也成为一次思维的试验。他在画的过程中寻求着更加满意的答案。

一个有趣的插曲是，在本文搜集资料的过程中，笔者意外地发现“蜂巢”的表现画竟然有两个不同版本：存于MOMA密斯档案室并在2000年“密斯回顾展”上展出的是一张全部使用炭画的表现 (图1)；存于柏林包豪斯档案馆 (Bauhaus - Archiv) 的则是一张木炭与照片的拼贴表现 (图24)。这是怎么回事呢？包豪斯档案馆的研究人员给出了这样的回复：

"Mies did more than once, but he rarely repeated himself. Therefore all the four(!) perspectives, showing versions of a view of the Friedrichstrasse competition tower from the north are not identical, but showing significant differences: