

新哥德式及其失敗

正如英國評論家 J.L.佩蒂特在 1856 年所說，失敗從一開始就建立在折衷運動中；復興哥德式實際上是不可能的。

普金和羅斯金非常清楚，沒有人會夢想在個人主義的 19 世紀建造大教堂。從一開始，他們就被迫在問題上妥協，選擇適當的模式。普金從亨利八世開始提倡地方哥德式，而魯斯金則選擇了威尼斯哥德式、比薩羅馬式和義大利西部的早期哥德式。有意識地，他們選擇模仿哥德式文化中一些相當膽小的表達方式。結果是普金的教堂缺乏明顯的結構力量，規模不大，高度有限，儘管普金試圖用高塔而不是高中堂來強調他們的"基督教原則"。其他復古主義建築師，如喬治吉伯特斯科特(George Gilbert-Scott)也不再成功。儘管如此，他們都接受了一個單一的明確的風格表達，通常被稱為女王安妮風格。他們試圖將哥德式原則與英國本土誠實的工藝和建築技巧相結合。隨著時間的推移，他們意識到現代技術再也不能被忽視，他們試圖以某種方式將 13 世紀的哥德式原則與對鑄鐵梁和原磚的需求聯繫起來，而不是切割石頭。現代材料和不同的偽哥德式細節自由拼貼的結合，導致了建築師威廉·巴特菲爾德(William Butterfield)著名的黑暗和醜陋的折衷主義。這裡的新哥德式復興達到了死胡同。普金(在 1851 年失去理智之前)明白了他自己的主張的崩潰。也許這就解釋了他給朋友約翰·哈德曼(John Hardman)寫這封現在很有名的信時內心深處的悲傷：

我的寫作，比我能做的多得多，徹底改變了英國人的品味。作為一個建築師，我的事業已經耗盡了。我總是告訴你漲潮的時候一定要退潮。我真的為我們的事情感到羞愧。我覺得非常痛苦。我從來沒有對畫精美的東西感到如此沮喪...當我們知道失敗是不可避免的...我相信我們知道的太多了。知識是力量，但它是痛苦。親愛的我，幾年前，我對我們現在認為可惡的事情感到很滿意。然而，當我認為所有的大教堂老人都是好人時，我幾乎為古老的樸素而歎息。全是錯覺。凡事都是虛謊，虛空，和靈魂的煩惱。

但普金沒有意識到，他發起的運動在他自己會譴責為不信教和唯物主義的領域帶來了創新成果。他本人堅持誠實的表達，工藝和風格地區主義給了一個彈劾-對威廉莫里斯的藝術和手工藝運動。這場運動以十九世紀末最傑出的英國建築師為中心，是一個名副其實的建築藝術流派。這場運動一方面出於哥德式傳統，另一方面又出於典型的英國建築風格，我們將其定義為建築中的風景美學，這是一種新鮮而理性的傾向。

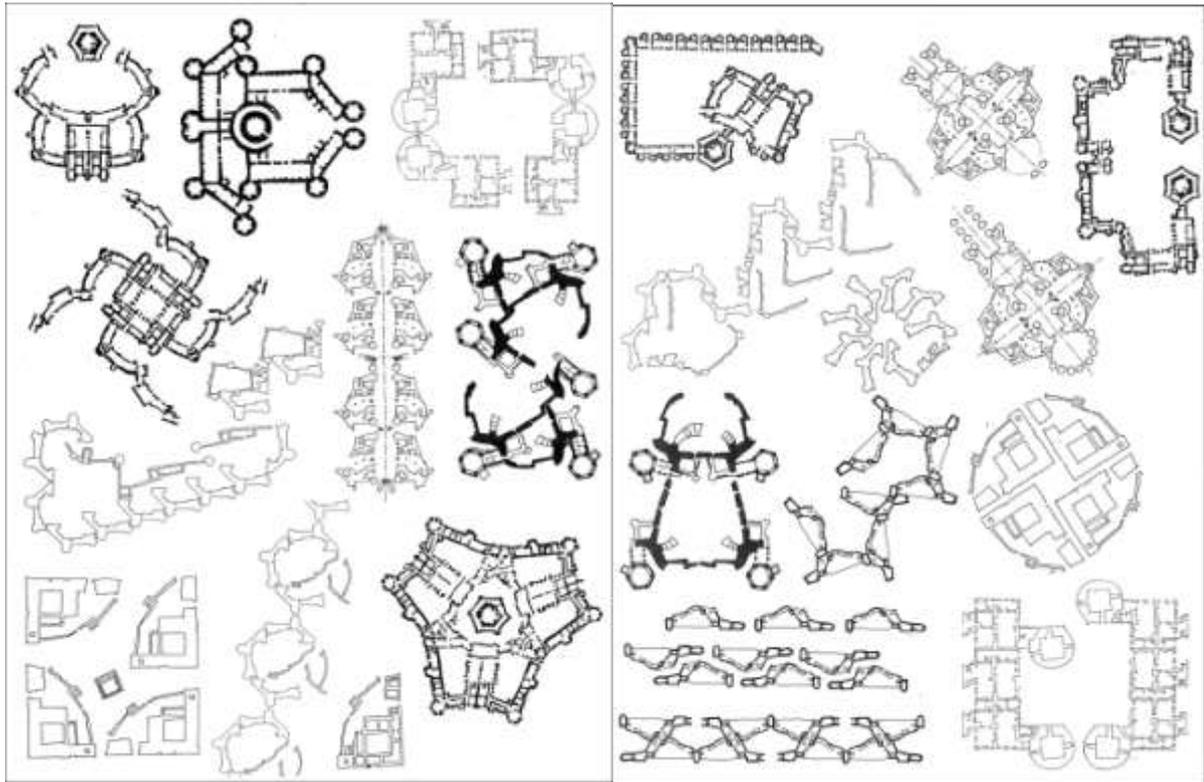


圖 9-2 新歌德式平面配置類型

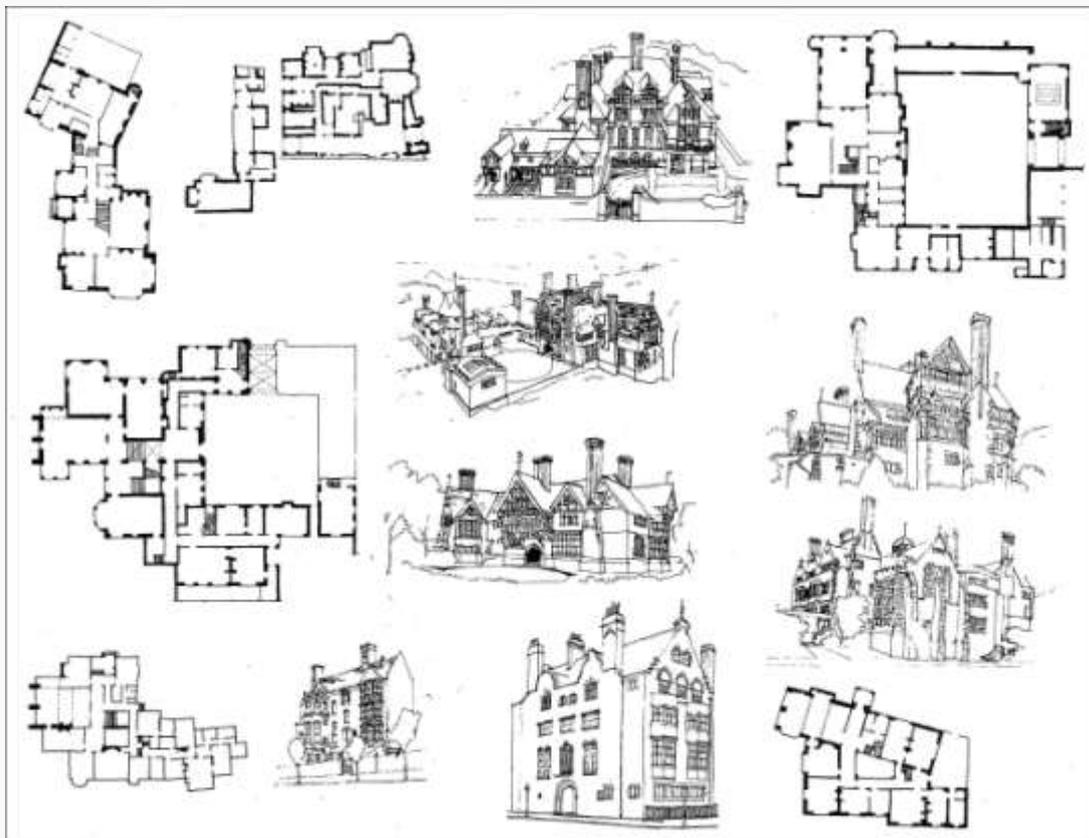


圖 9-3 R. N. Shaw: 新歌德式平面及外觀

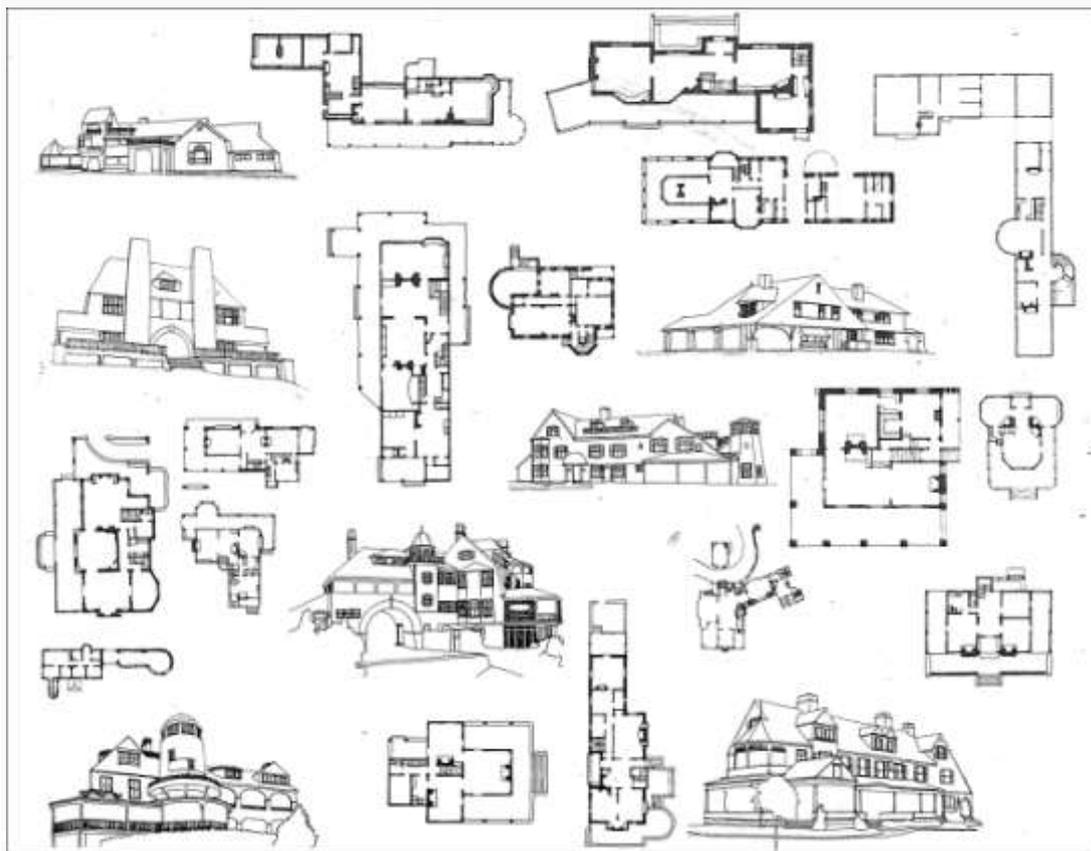


圖 9-4 十九世紀美國新歌德式住宅

風景美學 (Picturesqueness) 和不規則性 1760-1800

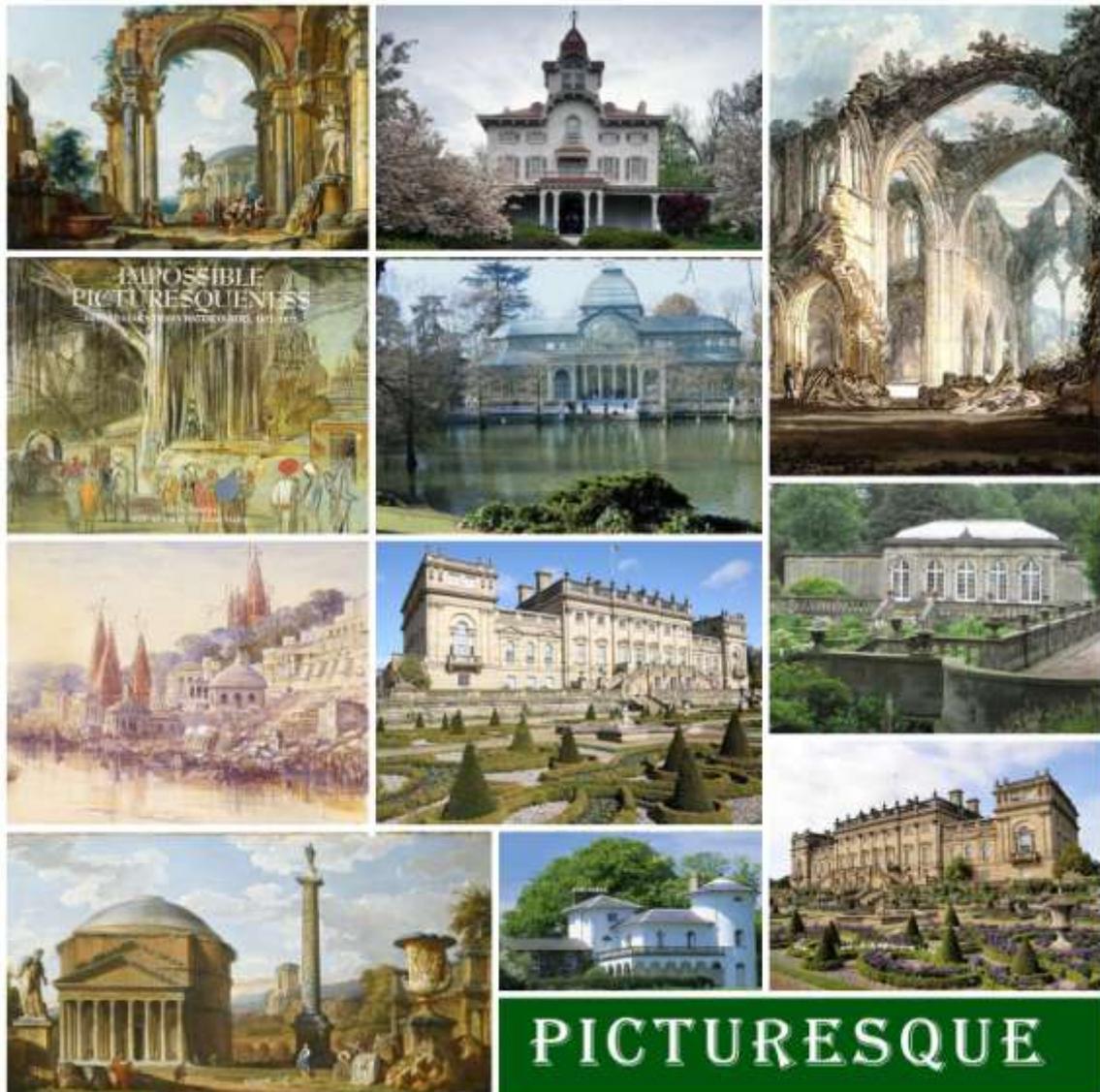


圖 9-5 十九世紀風景美學風格

風景美學真正開始的時間要早得多，因為 1712 年約瑟夫·艾利森發表了一系列題為“想像的樂趣”的文章。在這一系類文章中，愛麗森第一次明確質疑對主流古典主義的偏見是主觀的和相對的價值。他建議，另一種口味可能同樣合理，因為它更適合當地的風俗、教養或傳統。他認為古典主義基本上不適合英國。1780 年，著名的“保守派”英國哲學家艾德蒙·伯克在他的《對崇高和美麗的思想起源的哲學探究》中，抨擊了迄今為止建立在維特魯維亞身體比例概念基礎上的整個美的概念。伯克宣稱這與真正的美的概念無關。事實上，他提出了另一種對美的解釋，在他看來，這是“小、滑、細膩、神秘或驚奇等品質的結果”。因此伯克提出了一種高度情感化、主觀化、浪漫化的口味。他的理論在文學意義上是人本主義的，並使建築成為一種詩意的藝術。風景美學理論源於英國人對自然風景的熱愛。首先，它涉及到園林規劃的主題，呼籲放鬆僵硬的古典主義佈局。畫面性是為了刺激感官而不是智力；為了做到這一點，並確保適當的“氛圍”，有必要構思一種將自身表現為一種愉快無序的構圖。風景如畫的園林元素被有意地投入到動態的混亂中；山丘、岩石、單一或密集的植被、瀑布、橋樑和湖泊被帶入一般不對稱但仔細平衡的構圖中。英國 18 世紀的花園以這種新穎的方式為基礎。

儘管缺乏層次感和古典秩序，但它依靠的是各種作品的想像力安排，這些作品始終保持著視覺張力。因此它代表了一個極其沉穩的性格。

雖然最初是針對花園設計的，但風景美學並沒有就此止步。它還討論了建築設計問題。這棟房子現在被視為景觀的主要元素，但第一次，作為景觀的補充。建築與景觀應該是相互協調的，實現這一目標的最佳途徑是使建築不規則，即與自然的要求相適應，如場地的形態和氣候特徵。因此，不對稱成為這一方法的主要主題，從而導致功能設計的建築平面圖，更好的建築定位，以及與周圍環境更緊密的有機關係。從對自然的浪漫熱愛中衍生出來的畫面美，最終成為一種自由規劃的原則。它的支持者堅持認為，通過以正確的方式定位建築，並在內部空間的配置方面將窗戶放在其所屬的位置，他們實現了高度的個性，因此新穎。愛麗森和伯克認為這種新奇的事物是美的基本要素之一。

為了適應這樣一種浪漫、自然的放鬆，風景美學需要一定的社會標準。1750 年以後建築的新趨勢有助於這種風格的發展和普及。這時，城市開始失去中世紀的城牆和其他防禦工事，生活遍佈鄉村。尤其是在英國，這種情況不受大陸戰爭和侵略的影響。因此，鄉村別墅作為富有的城市居民的住宅，直到 20 世紀才成為理論建築投機的最具特色的主題。鄉村別墅被定義為一個鄉村住宅，附帶一個休閒花園。郊區居住的目的是盡可能地享受自然，因此，建築形式與自然環境的統一成為設計努力的主題。這一目標迅速傳遍整個歐洲大陸，成為十八世紀和十九世紀英國人的一種表達。畫質是英國影響歐洲最重要的藝術成就。盧梭的靈感來源於這股新浪潮，他在 1750 年的著名論述中批評了法國的審美觀，因為它總是傾向於將視覺藝術簡化為"無聊的知識永久性"。埃爾曼諾維爾的子爵蔑視對稱性，指出這種獨特的法國"狂熱"在任何繪畫中都無法忍受。因為它產生了無生命的環境。整體統一整體的一元論古典主義構成被認為是膚淺的，而有利於複雜多樣的繪畫手段。

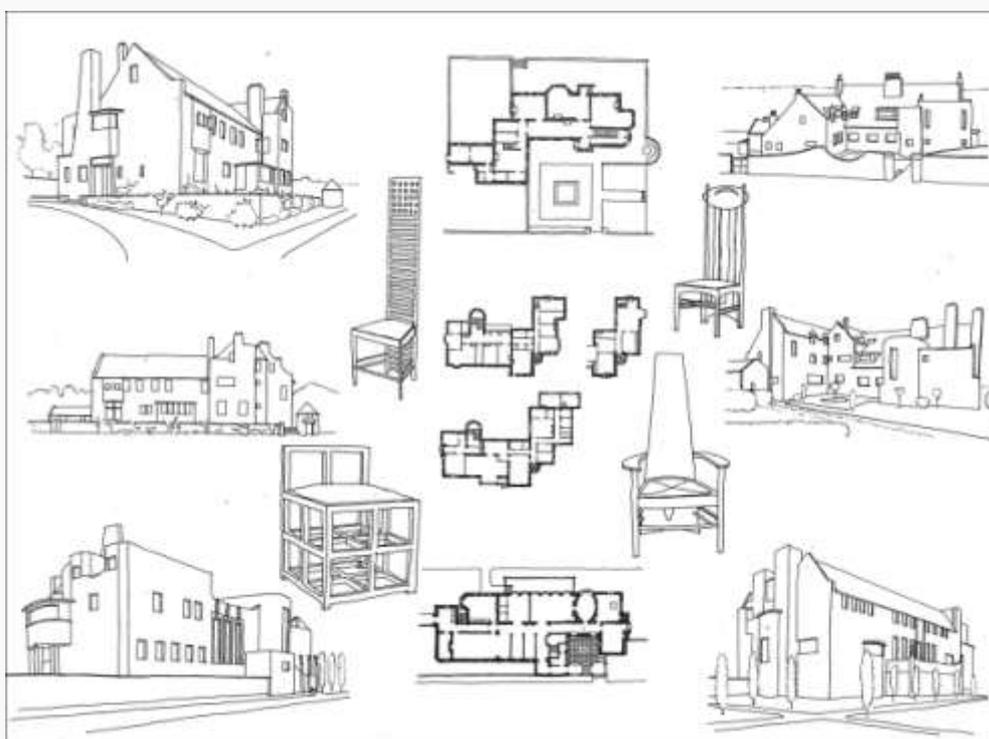


圖 9-5 蘇格蘭新格德式衍生之功能主義

很明顯，這種特殊的傾向是從曾經存在但沉寂的哥德式遺產中產生的，其"不規則"和"神秘"的特徵我們之前已經描述過。對英國人來說，風景如畫是同一傳統的自然延續，是另一種表現形式；重點從宗教轉向了家庭建築。

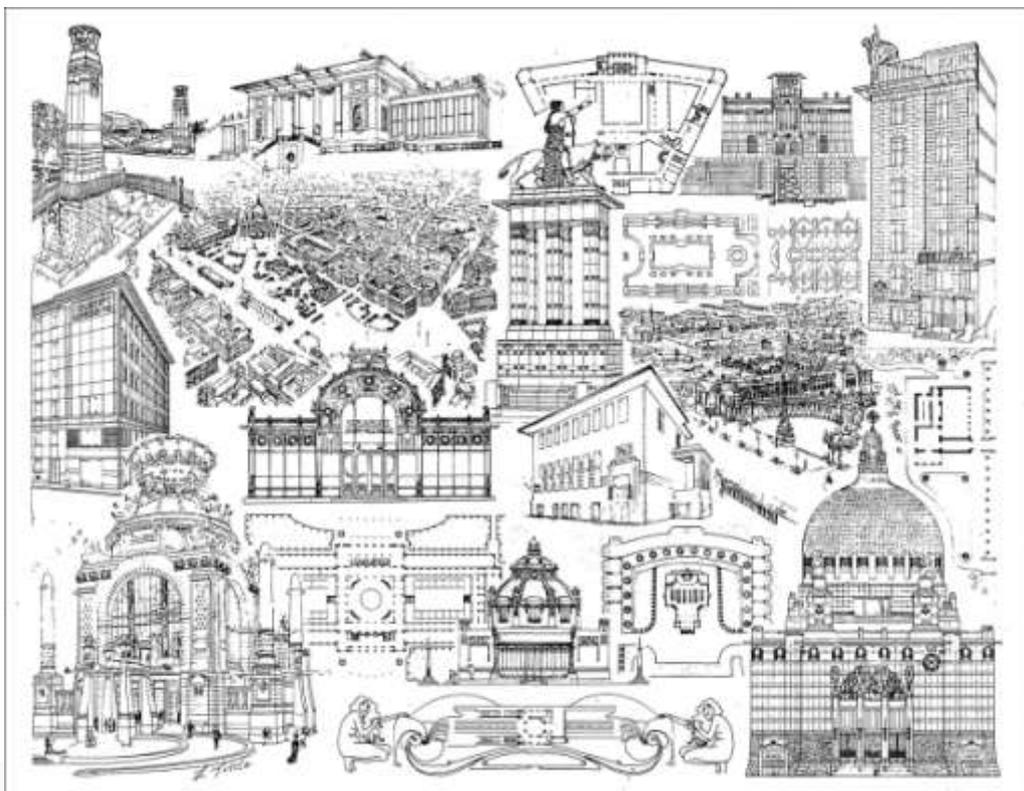


圖 9-6 維也納分離派作品



圖 9-8 新歌德式建築風格

穆特修斯(H. Muthesius)與英國工藝美術運動 1859-1910

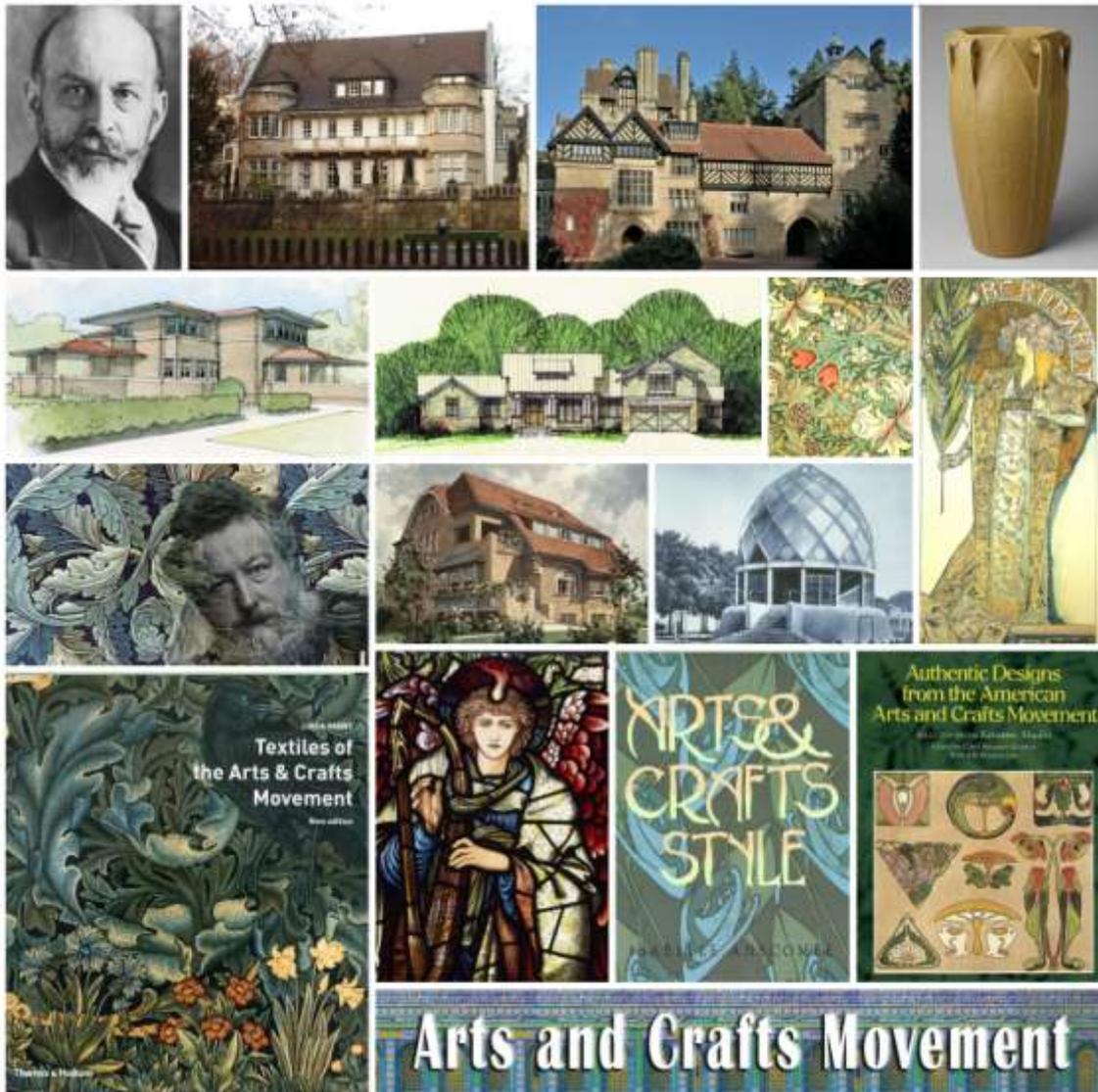


圖 9-9 穆特修斯與工藝美術運動

十九世紀中葉，這種態度與後新哥德式運動(我們稱之為工藝美術運動)同時出現。在這場運動中，風景如畫的趨勢與前瞻性的技術研究相結合。結果是一場激烈的、高度進步的運動，產生了創新成果和許多優秀的建築師。在這裡，風格元素失去了它的主導作用，超過功能組成部分；因此，這一時期的建築是一個自由的經驗特點，創造性，豐富和直接。在藝術和手工藝運動的標籤下工作的建築師像威廉·萊沙比，諾曼·肖，貝利·斯科特，查理斯·沃西，最重要的是查理斯·倫尼·麥金托什。也許對他們作品特點的最好描述是由代表，以拼貼方式實現的規劃系統的另一個例子。

德國皇冠在本世紀初承擔了在英國的文化使命，並在他的作品《英國之家》中描述了英國新建築的性質。

這項工作有助於發揮強大的功能主義影響歐洲建築，特別是在德國，一直認為英國是啟蒙文化概念的來源。穆特修斯在他的書中說，英國建築缺乏任何明確的定義和教義標準，如

拉丁建築。他用情緒、感覺或特定的精神狀態來描述他與它的對抗。在他看來，它體現了冒險、進取和實驗的精神。

穆特修斯(H. Muthesius)寫道："英國人一個人蓋房子.....在英國的房子裡，人們會徒勞無功地尋找一種浮誇，一種用大寫字母S寫成的風格。"他欽佩英國房子與周圍環境的契合方式。它適應自然，與花園形成一個連續的單元。房子的形狀是內部功能發展的結果；在北方的藝術中，窗戶與義大利建築中的窗戶大不相同。在義大利，窗戶只是牆上的洞，均勻地分佈在立面上。義大利立面的對稱性要求在不需要窗戶的地方有壁龕，或者在不需要窗戶的地方有真正的窗戶。在北面，窗戶正好出現在他們需要的地方；它們表達了房子的精髓。穆特修斯稱英國的房屋為"現代、簡單、合理和有反應的"。他把當時英國建築的情緒描述為反文化、反文藝復興，並贊成實驗性建築。與自己的年齡有關。

事實上，北方建築的功能主義來自於艱難的氣候條件，在這種條件下，光和熱是首要的需求。隨著技術的進步，科學的注意力可以放在建築上，乾燥的房間按照最佳的朝向擺放：北為廚房，東為臥室，西為客廳。其結果是一個不太教條的幾何組成，一個風景如畫，有時雜亂無章的大規模和複雜的地面計畫。儘管如此，這種寬鬆與英國哥德式傳統非常契合，也恰恰契合了哥德式莊園的功能非常相似。它的設計過程是加性的；由於隱私、取暖或朝向的原因，房間之間的交流越少越好。這是自由開放計畫的第一次嘗試。穆特修斯，他自己是一個建築師，他計畫自己的房子，他建造的方式就像拼圖一樣。他還採用了先進的英國方法，用自己的傢俱規劃室內。

穆提修斯對英國家庭建築的描述很好地代表了肖(Shaw)、萊沙比(Lethaby)、沃斯(Voysey)和斯科特(Scott)設計的房屋的特點。萊沙比自己描述建築的方式是健身、經濟、效率、活力、大膽和人性，而不是美術或比例。他反對把建築說成藝術。這些建築師的主要關注點是允許平面圖控制和確定高程的原則。這意味著功利主義的程式優先於形式主義的大量寫作要求。所有這些都是對古典哥德式程式"從內到外"的重複，適應了新的現代條件。因此，建築平面圖反映了深遠的實用性，簡化的傢俱通常嵌入牆壁，適當的方向，以及更簡單的立體體量，在它們內部顯示出功能性的窗戶。

不對稱確實是自由、功能主義規劃的線索，但另一方面，缺乏對稱性造成了構圖上的困難，因為缺乏任何強加的或先入為主的建築體系，必須以直觀而和諧的方式進行平衡。多元主義的應用，意味著最終需要深遠的情感和藝術技巧，使這一切成為一個組織，但仍將有一個強大的建築學性質。所有提到的人都表現出對這項任務的真正掌握，特別是查理斯·倫尼·麥金托什。

在強調功能實用性的同時，也強調結構誠實。這意味著使用簡單的材料，如標準磚或木桁架在一個整潔的方式。這也意味著要強調優秀的工藝，因為建築師期望通過這些簡單的結構裝置來達到美觀的目的。因此，"真正的哥德式"通過自身的哥德式復興，產生了務實理性的風格，從此被稱為英國工藝美術運動。儘管它的實際態度，這一運動從未放棄哥德式和哥德式復興所承載的人文方面。

藝術中的象徵主義 1885-1910

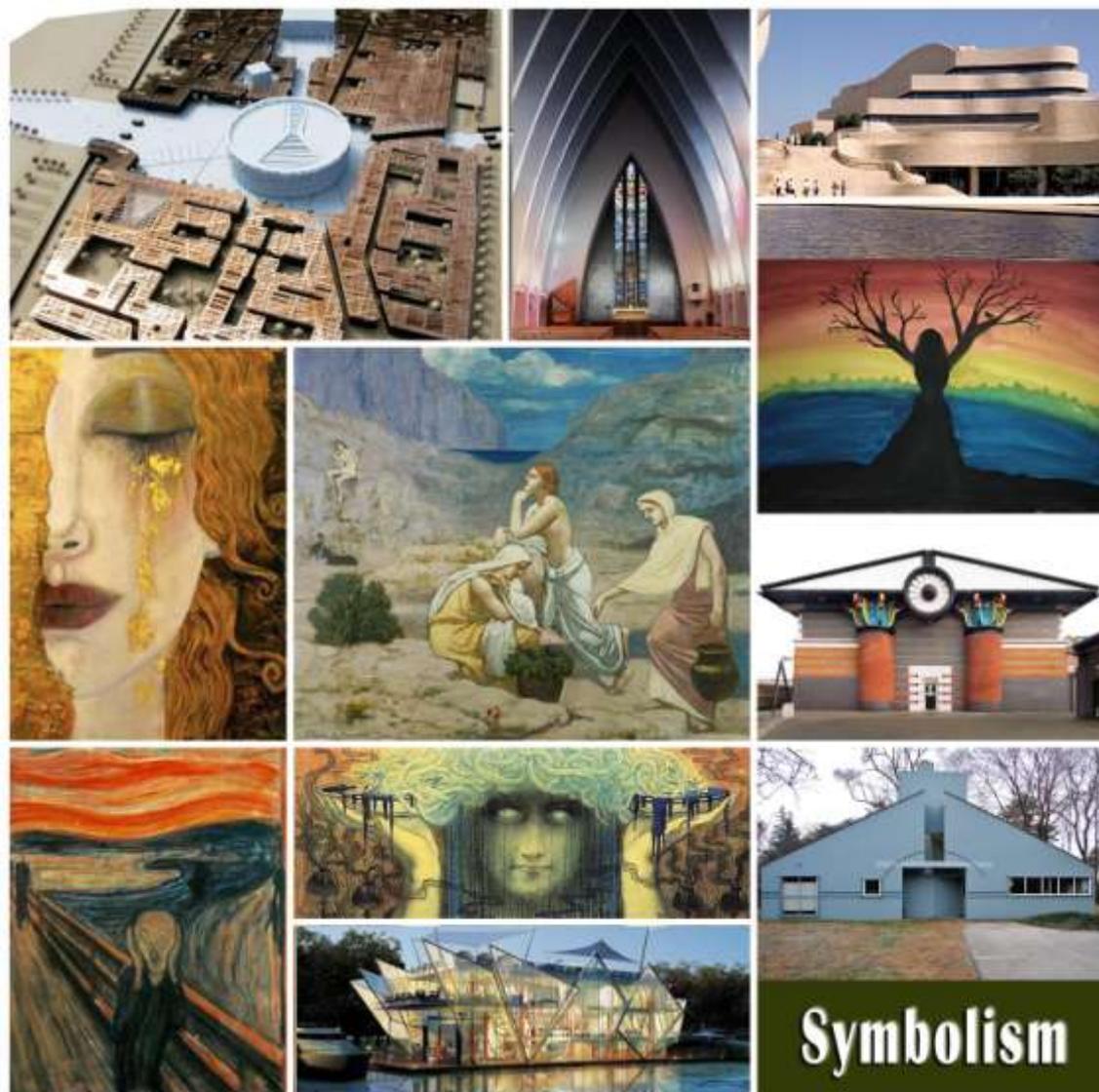


圖 9-10 象徵主義作品

橫跨英吉利海峽，在歐洲大陸上，一個平行運動正在發展。雖然這兩個樂章在"藝術性"方面有所不同，但在許多方面是相似的。工業革命對人類環境的破壞所起到的反作用，在英國，人們從宗教狂熱的角度認識到自己，在歐洲大陸，人們往往表現出一種非常詩意的性質。

面對毫無顧忌的資本主義唯物主義、技術的非人道統治和唯心主義的消失，歐洲藝術家試圖用感覺來取代妥協的思想。他們希望創造自己的想像世界，在這個世界裡，情感將佔據主導地位。

法國畫家莫里斯·鄧尼斯(Maurice Denis)寫下了自己的作品，這也許是畫家口頭描述自己作品的第一個例子。新運動的本質--象徵性要求有這樣一個綱領性的立場。鄧尼斯和詩人馬勒姆和林波特一樣，主張"藝術是通過氣質看出來的自然"，認為情感可以用一系列符號來表達。他關心的是某些形狀、顏色、品質、節奏和構圖對觀眾的情感影響，因為這些都是情感的載

體和媒介。鄧尼斯所描述的"為看得見的人服務的看得見的東西"被表達為平面上的線條、形狀和顏色，以投射出某種情緒，在這種情緒中，張力、感官、細膩或懷舊都會被傳達出來。

象徵主義者認為自己是為了未來的利益而行動的。他們認為古典主義是向後看的，並且蔑視他們的前輩的所有歷史主義，包括古典主義和哥德式傾向。他們希望從他們所鄙視的現有環境中創造出一種新的藝術，或者更願意創造一種意識形態來對抗這種環境。

英國的如畫運動可以看作是法國象徵主義運動的真正對應，與法國象徵主義運動有著同樣的厭惡古典理性主義的紀律和秩序，同樣的詩歌傾向於感性的"無序"，緊張和抒情。英國繪畫的最終目的是創造意境，而象徵主義藝術也有同樣的目的。事實上，我們可以說印象派也是在同樣的信念下工作的；也就是說，他們試圖通過產生不確定的形狀來創造情感情緒，這些形狀被光和影分開。從印象派到象徵主義的轉變主要是"技術性"的，也就是說，兩者在表達內心情感的方式上是不同的。象徵主義者認為，他們的形狀的清晰度更好地服務於這一目的。

在建築領域，我們發現英國和歐洲大陸之間又有一種對應關係。正如我們所提到的，英國哥德式復興運動是以實用主義為導向的；也就是說，它回應了新的技術發現，並願意以"誠實"的方式看待這項技術。後象徵主義時代的建築師們對實驗同樣感興趣，實驗有時會產生驚人而美麗的建築效果。

因為這些運動不是宗教和道德的起源，道德和永久藝術的標準不存在，實驗也不被排除在外。這並不意味著大多數建築師對現代技術充滿熱情。他們仍然認為這是魔鬼的傑作。但和工藝美術師一樣，他們認為有必要把先進技術視為"長生不老的手"，即服務於人類的目標。他們提倡以接受新材料為基礎的工藝，而不是真正的機器生產。以這種方式，他們提高了藝術水準，但仍然膽怯，主要以審美為導向。

進優雅、曲折、流暢和緊張的線條的不安。所以他們以有機的精神工作。最後，他們沒有把任何東西排除在他們的建築設計之外；他們把建築、傢俱和藝術視為一個整體，同時設計它們。新藝術主義建築師不喜歡自己的環境和歷史折衷主義，認為他們有權擁有自己的風格，表達自己的時代，自己的關注和自己的信仰。因此，新藝術派可以被視為哥德式獨立於歷史先例的邏輯追隨者，也可以被視為一種進步運動，儘管它有懷舊和詩意的缺點。

奧爾布里奇 (Joseph Maria Olbrich) 1867-1908

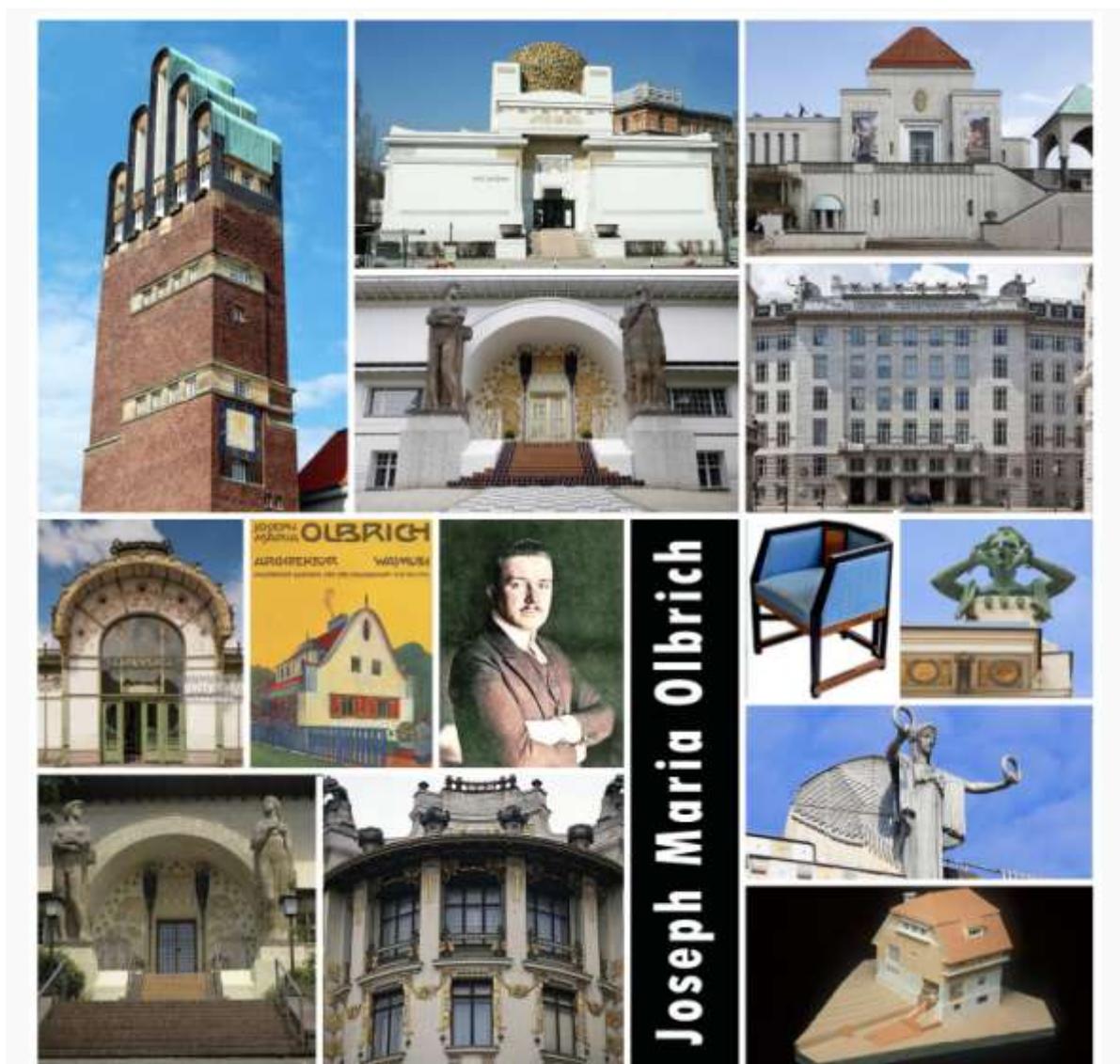


圖 9-12 奧爾布里奇建築作品

從這一時期的三位元建築師的作品和個性中脫穎而出，說明了這一運動的多樣性以及個人對這一運動的不同程度的投入。奧爾布里奇、霍爾塔和高第。奧爾布里奇 (Joseph Maria Olbrich) 1867 年出生於捷克斯洛伐克小鎮奧帕瓦，是當地麵包師的兒子。1882 年，他去維也納，在貝舒爾體育場學習建築藝術；導演是卡米洛·西特。顯然西斯特對奧爾布裡稀有著深遠的影響。1890 年，奧爾布里奇進入學校，這一次進入藝術學院 (在馮·哈塞納爾男爵的指導下，他的合作者是著名的古典主義建築師戈特弗裡德·塞默)。哈塞納爾和塞姆珀以他們宏大而平易近人的無產階級情感而聞名，在奧爾布里奇贏得了一些學生比賽後，他被派往羅馬學習。奧

爾布里奇早些時候進入了奧托·瓦格納的工作室，這是另一位維也納古典主義者，看來年輕的奧爾布里奇對瓦格納自己相當僵硬和沉重的風格有一些影響。奧爾布里奇在羅馬的四個月的學習充滿了挫折，因為他的想像力的天才徒勞地尋找任何有效性，就當代建築問題而言。他向他的朋友建築師約瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffman)解釋了自己的失望，說"我覺得是什麼"。對杜爾蒂來說，我在這裡甚至在胚胎期都沒有發現重要的東西。"最讓奧爾布里奇印象深刻的似乎是義大利的鄉土建築。

回到維也納後，他和其他人一起成立了"Secession"-新藝術派，表示反對目前盛行的折衷主義。奧爾布里奇被要求設計這個組織的總部。因此，他設計了自己的第一座獨立建築，成為新藝術運動最早的著名標誌之一。這座建築的簡單、立體的建築群，樸素的粉刷牆壁上充滿了幽默的幻想。古典主義圓頂的主題(一個由月桂葉製成的鍍金圓頂，下面有一個靈活的展覽空間，可以通過靈活的隔牆進行細分)同時引起了巨大的醜聞和娛樂。奧爾布里奇聲稱，他效仿了英國的工藝美術作品，尤其是沃斯簡單、立體的白色鄉村別墅。因此，他離開了當時盛行的前義大利帝國折衷主義，而這種折衷主義以宏偉的林格斯特拉斯建築為代表。

奧爾布里奇的名聲迅速傳遍歐洲，不久他就被黑森大公恩斯特·路德維格(Ernst Ludwig)傳喚到德國的達姆施塔特。大公設想把他的城市建成歐洲最重要、最美麗的藝術中心之一。他希望這座城市被稱為德國雅典。他在山上選擇了一個叫馬蒂爾登霍赫的宏偉地點，目的是在那裡建立一個藝術家的殖民地。在受邀參與這項任務的建築師和藝術家中，奧爾布里奇和貝倫斯是主要人物。不過，奧爾布里奇無疑是起了指揮作用。除了他在 1899 年設計的一些藝術家的房子外，他還構思並建造了著名的恩斯特路德維希之家、殖民地的中心、地方工作室和展覽他們的作品。這座建築有著引人注目的水準和水準的窗帶，後來成為現代建築的商標。它還有一個中央走廊，形成了通往各個工作室的通道，由大型天窗照亮，這成為大型奧爾布里奇建築的另一個特點。立體體積的簡潔，牆壁的樸素，窗戶的水準處理的平靜，最後屋頂作為照明設備的使用，無疑是新穎和先進的特點。

恩斯特路德維希之家完工後，奧爾布里奇立即與蘇格蘭工藝美術建築師查理斯·倫尼·麥金托什取得了聯繫。奧爾布里奇恰巧是達姆施塔特出版商亞歷山大·科赫贊助的理想"藝術家之家"的陪審員。雖然獲勝者是另一位工藝美術建築師貝莉·斯科特，但麥金托什的作品更受歡迎。從這一刻起，奧爾布里奇對麥金托什的建築設計的欽佩之情如此強烈，他甚至表達了在格拉斯哥結婚的願望，因為他認為麥金托什 C 是唯一值得目睹這一事件的建築師。奧布裡奇的魅力當然不是因為他的謙虛。

到 1905 年，奧爾布里奇又給馬蒂爾登霍厄增添了一個新的實質性人物。詩人赫爾曼·巴赫，奧爾布里奇的朋友，聲稱奧爾布里奇一直想設計和建造一座塔。他甚至提議為漢堡市建造一座從未建造過的紀念性水塔。然而，在達姆施塔特，此時市議會已經決定建造一座塔來紀念大公的第二次婚姻。決定在馬蒂爾登霍厄遺址修建這座塔。它還決定與這座塔一起建造另一座展覽大樓。兩項任務都交給了奧爾布里奇。奧爾布里奇提出的這座塔具有最好的表現主義和象徵風格。它的頂部是由琉璃磚製成的五個圓形拱門，通常被認為是大公祝福他的城市之手的象徵。塔樓的一個用普通磚砌成的板狀豎井，用作這個頂部的基座。奧爾布里奇以其表現主義和黑暗的特點，退卻了德國北部哥德式螺旋的傳統，從而創造了一種情感、視覺和組織元素，沒有這種元素，瑪蒂爾登霍厄的定居就不完整。

在這之後，奧爾布里奇得到了另一個委託，在杜塞爾多夫建立一個新的萊昂哈德·蒂茨百貨公司。在這座建築裡，他構思了一個巨大的中殿，五層樓高，由一個玻璃拱頂照亮。奧爾布里奇把這個偉大而富有戲劇性的空間，明確地提到哥德式風格，稱為"我的大教堂"，這個特殊的特徵對歐洲各地類似的設計產生了巨大的影響。

奧爾布里奇豐富而有前途的職業生涯過早地結束了，這位建築師在 41 歲時死於白血病，達到了他創作潛力的頂峰。他的受歡迎程度和影響如此之大，以至於在他死後，許多瓦格納風格的葬禮都舉行了。

奧爾布里奇的作品並不總是品質上乘。他的一些設計，特別是他的一些中期住宅，是醜陋的，感傷的，和偽白話性質。儘管如此，他的一些建築，如這裡提到的那些，幫助建築從折衷主義過渡到成熟的現代發展階段。奧爾布里奇與英國工藝美術運動的歐洲同行，德國運動被稱為德國沃克本。除了他自己，赫爾曼·穆特修斯、奧托·巴特寧、布魯諾·托特和彼得·貝倫斯等都是成員。奧爾布里奇的建築有一個特殊的幽默性格，然而，它在明確的反歷史主義和諾德恩感性方面的嚴肅性是不可否認的。

霍爾塔(Victor Horta) 1861-1947

與約瑟夫·瑪麗亞·奧爾布里奇短暫而輝煌的國際生涯相比，同一時期比利時建築師維克托·霍爾塔的生活和工作顯得幾乎太過穩健，太過資產階級，也沒有"奇妙"的觸感。在奧爾布里奇的《霍爾塔》中，與他個人主義、進取主義、獨立的思想不同，存在著二元對立。一方面，霍爾塔是維奧萊特·勒杜親哥德式技術傾向的忠實追隨者。另一方面，霍爾塔曾在布魯塞爾的藝術學院學習，後來在建築師巴拉特(balat)的辦公室工作，他是該學院的弟子之一。因此，維克多·霍爾塔的生活和工作似乎被兩個相反的兩極所吸引。在維奧萊特·勒杜強調結構和技術之後，他考慮到鐵和玻璃等新材料，並認識到工藝美術重組的必要性，從而回應了比利時不斷擴張的資本主義經濟的需要，比利時很快取得了先進發展的地位。這導致他使用暴露式框架，在暴露的優雅柱子、樓梯和陽臺的鍛鐵扶手、溫室中使用鐵，最後是導致承重牆消失的現代幕牆立面。在這一切中，他遵循了維奧萊特·勒杜和普金對結構和材料使用誠實的呼籲。

他的靈感也來自於英國功能主義者在如畫和自由的平面技術上的進步，霍爾塔在他的空間佈局上與布魯塞爾的傳統逐層佈局相反，以尋求一個預示著現代立體派態度的"卷的計畫"。他還遵循裝飾應該是結構表現的有機組成部分的概念，創造了一系列獨特而耀眼的裝飾手段，所有這些都是基於新藝術的自然主義不規則性，即我們今天所知的霍爾塔線條的流暢性。因此，他用二維的、面向表面的裝飾來支援他的三維建築特徵，這種裝飾達到了自己的地位(有時不幸過度)。霍爾塔用這種風格建造了他的大部分著名建築，如流蘇酒店(1892-1893年)、索爾維酒店(1895-1900年)和為比利時社會黨設計的佩烏爾梅森酒店。



圖 9-14 Victor Horta 霍爾塔建築作品

到 1912 年，霍爾塔被任命為布魯塞爾藝術學院的教授，他後來成為了該學院的院長。第一次世界大戰期間，他去了美國，在那裡度過了三年。從那時起，他的建築有了新的發展方向。它是。有趣的是，在奧爾布里奇生命的最後幾年，同樣的事情發生了。科隆的馬查德·約瑟夫·費恩豪斯請奧爾布里奇設計一座房子。這座在奧爾布里奇死後建造的房子顯示出驚人的變化。看來，奧爾布里奇開始與他早期浪漫和相對不守紀律的設計離婚。奧爾布里奇突然開始了一場學術運動。他轉向義大利尋求靈感，儘管他早年對羅馬感到失望，但他重新對文藝復興時期的"建築"產生了興趣。就這座特殊的別墅而言，其結果是一個極具紀念性的古典主義設計，強調對稱性、垂直體量和花園一側的紀念性涼廊。與他以前風格的輕巧和創造性相比，一切都很符合義大利的傳統，表現得相當平淡、沉重。如果奧爾布里奇活得更長，這可能證明是一場意外，但這也可能是一次有意識的嘗試，以復興紀念主義，以應對當時德國的政治氣候。

維克多·霍爾塔的生活也發生了類似的轉變。霍爾塔以教授的身份，後來擔任布魯塞爾藝術學院院長，設計並建造了美術宮，這是他後期的主要工作。在這部作品中，他回歸到了美

的藝術設計的清晰幾何學，他避免了不規則性和畫面性，而傾向於直線，他的對稱性和典型的"中斷"空間，儘管事實上，這座建築是用先進的技術設計的，這是由混凝土製成的。也許在這個時候，奧古斯特·佩雷特(Auguste Perret)所代表的法國新古典主義影響與此有關，因為它是比利時法國地區的典型，向法國尋求影響。也許維克多·霍爾塔，他自己也是佛蘭芒人，在晚年成為了法國宏偉建築的犧牲品，而布魯塞爾市傳統上非常喜歡法國宏偉建築。

高第 (Antoni Gaudi) 1852-1926

在西班牙人安東尼·高第的生活中，我們必須尋找哥德式復興與現代、強大的表現主義相結合的最終意義。高第的生活和工作也許最能說明"真正的哥德式建築者"的承諾，以及他們的激情和個人主義藝術天才。他可以稱得上是"最後一個哥德式建築者"，他的生活正處於資本主義唯物主義的發展之中。與他相比，奧爾布里奇或霍爾塔的生活和工作似乎"太文明"，太資產階級，缺乏更大的激情和更大的承諾。但事實上，這是一個太危險的結論；我們不應該在更廣泛的專業意義上把高第評為普通人。他必須被視為一個獨特的現象，孤立，不可能重複他的工作，證明了一個人的勇氣和天才，被激情消耗。

安東尼高第的生活和工作是如此複雜的、建設性的、非理性的、世俗的、狹隘的，從學術角度對其進行分析似乎是一項無望的任務。高第的建築不可避免地激起了強烈的情感，從深深的欽佩到輕蔑，這可能會被有智力歧視的公眾感受到。對他們來說，高第可能是一個地方狂熱分子，他從來沒有從加泰羅尼亞的狹隘、宗教和民族主義的氛圍中成長起來，加泰羅尼亞是一個有著強烈古典主義影響，但也有著強烈民族傳統的地方。在這種二元論的情況下，同樣是典型的西班牙文化，高第建築的無限制幻想增長。它的模糊性是理性結構研究和高第個人詞彙的結合，對於那些對建築的看法不受學術、理性主義教條限制的人來說，仍然是令人費解和著迷的。

安東尼·高第的一生只能與十九世紀另一位偉大人物、作曲家安東·布魯克納的一生相提並論。和高第一樣，布魯克納也是一個非常樸素、謙遜和虔誠的人。他一生的大部分時間是在聖弗洛裡安修道院當風琴手的，直到生命的盡頭，他才以作曲教授的身份來到維也納。他的生活與維也納的思想潮流脫節，在那裡他感到孤獨和不安全。他缺乏任何更廣泛的社會風度，精神上永遠是局促不安的。但正是這種鄉土主義給了布魯克納一種未受玷污的信念力量，一種獨創性和連續性，他的強大的音樂就是證明。在法國大革命期間，艾博特塞耶斯說，世界上的大城市都有能力產生禮貌，但人物卻在與世隔絕的地方成長。布魯克納和安東尼·高第也是。也許他自己的想法(由他的朋友馬丁內爾·布魯內特收集，他用西班牙語將其發表為 Con Gaudi 會話)是他精神的最好見證。在這裡，我們選擇了一些來說明這一點：

藝術是美，美是真理的光輝，沒有真理就沒有藝術。

在一些現代繪畫中，有情感，但沒有真理，因此它們不能成為藝術作品。

在豐富和複雜中，沒有優雅和美麗；有默默無聞。

強調什麼都不是，它與美相反，尤其是與優雅相反，優雅有時是對不充分手段的正確使用。色彩是生命，死亡最明顯的表現就是缺乏色彩。

希臘人，我們用一種像糖一樣的、透明的、優雅的、像水晶一樣的、由五旬期凱薩達利石製成的 vyhose 神廟，毫不懷疑地把它塗上了；因為顏色是淡雅的，我們不應該拒絕這種元素，這樣我們才能在作品中注入生命。光是一切裝飾的基礎，因為它產生了顏色。光在所有的造型藝術中都很流行。直線屬於人，曲線屬於上帝。

我是個幾何學家，意思是綜合。北方人不懂綜合，就做了點的解析幾何，用點解一切。地中海人是唯一懂得幾何學的人。

連續的形式是完美的形式。最清晰的圖形表達是由骨架給出的；其他一切都是覆蓋它的細節，許多細節從遠處看不見。

正如沒有人沒有缺點一樣，沒有裂縫就沒有建築。建築是一種可塑性的東西，因為它由放置構成，與政治和商業一樣。建築學把建設性的群眾安置在分配力量的地方；政治家負責安置社會的群眾和力量；商業除了把貨物從不需要的地方轉移到提供更好銷售條件的地方之外，什麼也不做。能夠理解政治和商業問題的人也會理解塑膠問題。

這是地區主義的原因之一：政府喜歡統一，但自然遵循自己的方式。

地中海沿岸國家的居民比北方國家的居民更能感受到美麗。北方人更喜歡通過智力努力獲得的財富。他們為如此富有而自豪，因為他們沒有我們如此容易理解的對生活的可塑性想像：這比所有的富有都更值得。

一個建築師除了被委託建造一座偉大的寺廟之外，還有什麼別的願望呢？

美並不是特定風格所獨有的，因為所有時代的藝術家都假裝自己的作品不僅做得很好，而且比任何人都好。

我們不應該急於成為原創者。每個人都必須依靠已經做過的事情，而不這樣做的人將一事無成，並且將落到幾個世紀以來所犯的所有錯誤上。我們不應輕視過去的教誨。

合成就是空間。人的智慧只能研究計畫。善於分析的人只研究這一點。

科學是分析和綜合。分析本身並沒有錯，但是不完整的。

只有那些熟悉高第建築的人才能理解這種說法在其光線下是多麼矛盾。一方面，高第聽起來像北方人普金，把真理說成是美的表達，把地方主義和民族主義說成是最高尚的選擇，因為它們是自然的選擇，最後是選擇一種工作方式的必要性。在這些思想中，高第也處理社會問題，有時聽起來像羅斯金，他宣稱，"正如沒有人沒有缺點，沒有裂縫就沒有建築。"但與普金和羅斯金不同，他以典型的南方懷疑來看待哥德式藝術："哥德式藝術是一種不完美的藝術，一種尚未解決的工業藝術，"以及哥德式是一種工業藝術，因為它重複元素而不注意比例，隱藏了虛假的結構形式，在需要分散注意力的地方放置裝飾。"然後他談到曲線是神的表達；同時認識到只有希臘藝術才值得被稱為有史以來最精緻的。特德。最後，作為一個完全被他的熱情所吞噬的宗教狂熱者，高第說的是老式地中海式的"優雅"。他說的是簡單，是指北方人通過使事情過於複雜而"模糊"，同時建造最狂野、最難以理解和夢幻的環境。也許我們必須得出這樣的結論，這種模稜兩可的現象自然來自高第的與世隔絕和對其他文化缺乏普遍瞭解。我們在這裡看到了南方民族主義對北方文化半球日益增長的影響的自豪辯護。我們也看到一個充滿激情的人，他稱自己為"智力上的懶惰"，在自己有時不協調的幻覺的推動下行動。但這聽起來已經像是學術界試圖對一個難以捉摸的人格進行分類。高第的資訊的力量不在於他的語言，而在於他的作品，這必須從他們自己的角度來看待。

在高第的個性中，我們發現了一個迷人的結合，一個偉大的工程師在最好的小提琴樂團傳統和藝術家的超現實主義品質。因此，在冷靜的工程領域和高第的創造性和非理性的塑性幻象之間，存在著他的領地，這使他處於最後一個工匠或最後一個哥德式建築者的範疇。他最感興趣的是結構，而不是我們提到他的時候通常提到的外部裝飾。"最清晰的圖形表達是由骨架給出的；其他一切都是覆蓋它的細節。"

在他的宗教建築，如聖科洛馬的地下室或薩格拉達聖家堂，高第有意識地顯示自己是哥德式風格的延續者。那他為什麼要用一種他自己形容為"不完美"和不藝術的風格呢？事實上，

在十九世紀，哥德式風格被宣佈為大多數歐洲國家唯一的基督教風格。高第，一個天主教徒，遵循了這一論點。但在他看來，也許哥德式建築也具有巨大的技術創新能力，儘管如此，它仍然可以被“改進”。在高第看來，哥德式扶垛的概念是保守的、不合邏輯的、醜陋的，它可以平衡拱頂的推力。憑藉他的技術天才，他希望挑戰並超越它。因此，他認為嚴格的哥德式三重結構不合邏輯，因為它要求採用飛扶壁系統。他更傾向於通過使用雙曲面、拋物面、有角度的柱子來克服推力，這些柱子的位置可以使它們在不依賴扶壁或厚牆的情況下吸收必要的荷載。在這裡，我們發現高第是革命的。通過使用“有機工程”，他將自己比作 20 世紀的有機拉伸和外殼結構的發明者，他們利用這些發明來促進最大的經濟和效率。為了計算支架的必要強度和尺寸，高第用縮尺模型進行了試驗，以確定推力角。他給模型拍照，然後詳細闡述了設計。

但儘管高第採取了革命性的程式，但就材料的使用而言，他仍然保持著奇怪的保守態度。他主要從事石頭、磚塊和木頭的工作，而在北方(他鄙視)，葛羅比斯、柯比意和孟德爾松已經在致力於充分發展的現代建築概念。也許高第對真理、文化連續性和永久性的深深的宗教信仰使他無法朝這個方向前進。

1883 年，他被聘為建築師，完成了薩格拉達聖家堂(Church of Sagrada Familia)，這座教堂於 1882 年由法蘭西斯科·德·保拉·德爾·維拉爾(Francesco de Paula del Villar)作為新哥德式建築開始修建。從 1914 年開始，高第專心致志地修建這座教堂，把自己與其他任何東西隔絕，像一個真正的中世紀建造者一樣住在這座教堂，後來死在附近。在這裡，他試圖通過移除扶壁和傾斜的柱子來糾正哥德式錯誤，以便它們能夠更合理地吸收推力。他在這裡看到了一個擴大風格含義的機會，而不是盲目地照搬其原則。在教堂的一個部分的模型上，我們看到了樹枝狀的柱子，用來吸收推力。它們讓我們想起了人類骨骼的有機和動態方面。到 1926 年，高第完成了墓穴、正門和四座高聳的塔樓。他的意外死亡使這項工作無法進一步進行。這座建築是該項目、其建築師、工藝人員和建設者之間完全融合的最後一個例子。最後一個真正的有機哥德式手勢。

在他的城市建築中，如卡薩巴特洛和卡薩米拉，高第展示了他所說的連續形式，可塑性和曲線形的神性的優越性。這些建築是一個雕塑構思形式的最好例子，在這種形式中，外部和內部形成一個誠實的延續，在其中沒有直線或棱角，一切都回應星體的圓和光的天堂。它們是動態架構的完美示例，只有在移動時才能欣賞它們。形狀的連續性是絕對的，因此建築物看起來像是用石頭雕刻的。在這裡，高第是北方表現主義的先驅，以瑞士為特色，例如，由哲學家和業餘建築師魯道夫·施泰納建造的多納克神廟。高第對生活的直觀理解體現在他的城市建築中。他戲劇性的屋頂景觀、豐富的建築表面裝飾以及對光線的巧妙運用，都反映了生活中爆炸性的非理性。在這裡，毫無疑問，這個結構被媒體所壓倒，但媒體在高第的信仰中也屹立不倒。

高第對雙曲曲線的不斷運用，證明了他對動態的、活生生的關係的追求。高第對空間的態度是矯揉造作的，因為他試圖用動態的、不規則的方式來爆炸它。從這個意義上說，他也是哥德式動力主義的追隨者，他用物候能量來消耗這種動力。只有後來的建築師，如柯比意和阿爾托，才能傳達類似的情感，但表達它們的現代，技術上可以接受的術語。

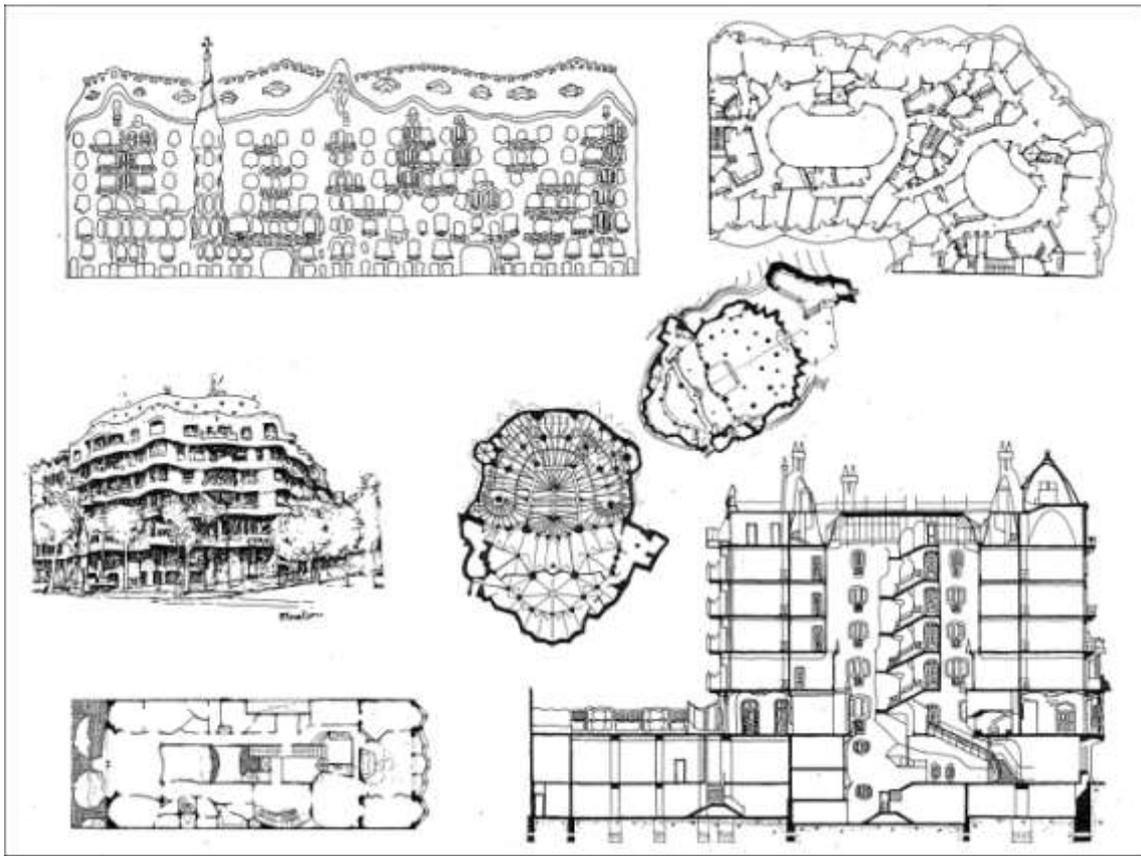


圖 9-15 高第建築的平面與立剖面

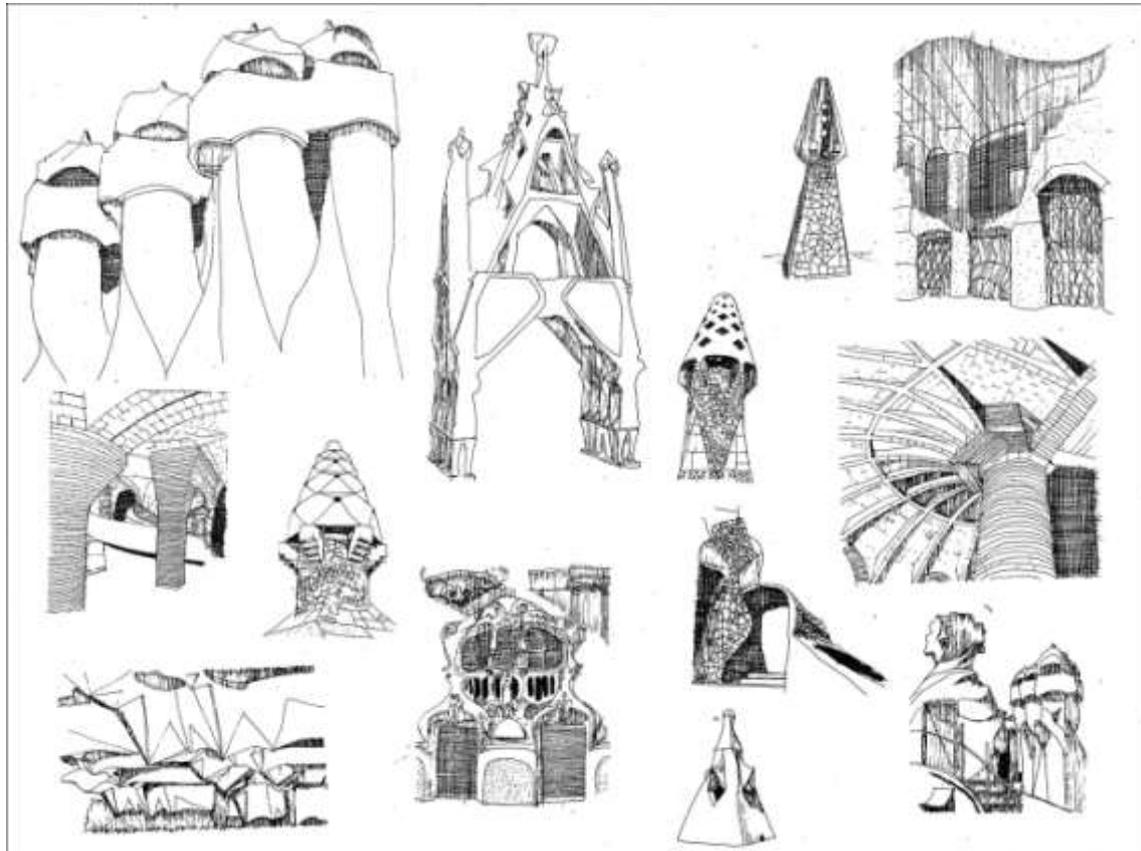
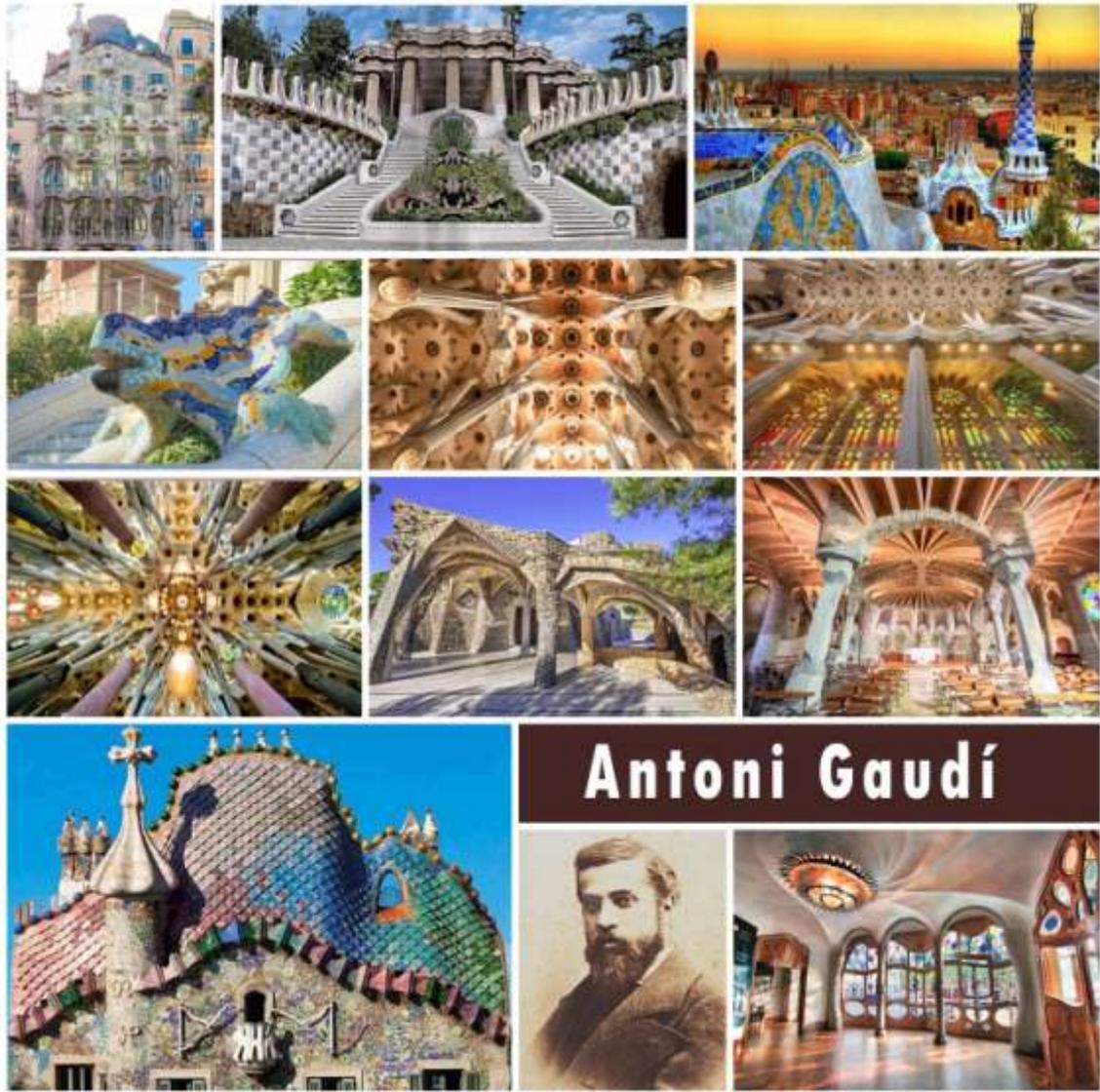


圖 9-16 高第建築作品的元件



Antoni Gaudí

圖 9-17 巴塞隆納高第建築作品

建築表現主義 1900-1925

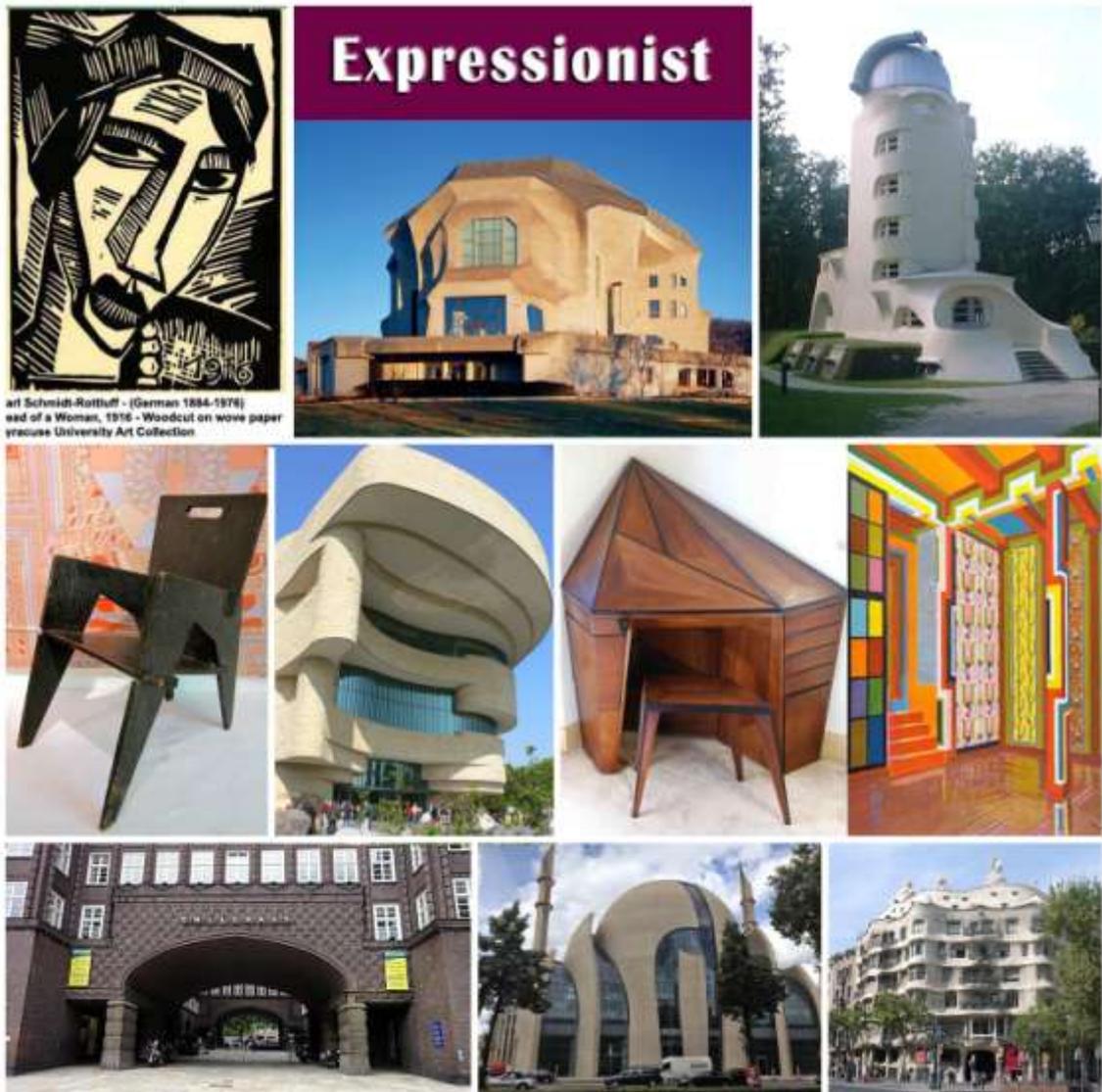


圖 9-18 表現主義潮流

我們選擇用奧爾布里奇、霍爾塔和高第的個性來說明新藝術運動。然而，很難將高第建築強大的表現主義特徵融入到相對溫和和感性的新藝術抗議世界中。儘管他作品的有機傾向清楚地將他與這場國際運動聯繫在一起，但高第似乎更多地屬於其他東西，這是新哥德式發展的另一個邏輯結果。我們在這裡談論的是現在被稱為表現主義的東西。

作為一種哲學，表現主義並不是由左拉的悲觀主義或托爾斯泰的改良主義所滋養，後者是新藝術運動的背景。表現主義是像弗裡德里希·尼采這樣的人對創造力的強大的、實證主義的吸引力的自然結果，也就是說，正如我們之前所描述的，超人和超時代的支配地位。

藝術中的表現主義主要可歸因於北方國家，而德國一直是其最傳統和最具同情心的代表。幾個世紀以來，德國藝術遵循著一條緊張而神秘的發展道路。傳統上人們對“神秘”很感興趣，特別是在政治壓力時期，表現主義傾向於浮出水面。就在第一次世界大戰爆發之前，德國再次發現自己處於這樣的境地。經濟壓力，政治壓力，最後是藝術壓力。這些都與 19 世紀歐洲帝國政權的衰敗有關，特別是在德國，歐洲帝國政權已經到了極端軍國主義的階段。

德國藝術家接受尼采的觀點，認為歐洲文化的崩潰迫在眉睫，於是他們尋找一種藝術語言，這種語言可以把所有人統一起來，一方面追求民族主義，另一方面追求純粹的未來主義夢想。對這些藝術家來說，舊的資產階級道德和倫理變得難以忍受，太接近他們都鄙視的資本主義唯物主義了。他們尋求完全的、個人主義的表達自由，以便將他們有時暴力和非理性的情感傳播到藝術作品中。像浪漫主義者一樣，他們希望自己的潛意識掌握自己的智慧，並在夢幻般的夢幻狀態中出現。

我們必須記住，在這個時候，德國仍然被劃分為許多文化中心，彼此相對獨立。因此，在表現主義運動的基礎上，也自發地摒棄了鄉土性，達到了一種可以作為德國風格的表達方式的定義。德國表現主義最終與尋求新的民族風格聯繫在一起。到目前為止，德國藝術一直是“新藝術運動”的一部分，它傾向於繪畫性、有機形式和裝飾性。德國北部對這一運動尤其有利。但這一刻到來了，人們認為這種藝術過於表面化，過於膚淺，過於禮貌。它在社會和創意層面缺乏真正的活力。因此，德國表現主義雖然源於新藝術主義的動力，但很快就全力以赴地反對它。在哥德式復興作為一種民族風格的慘敗之後，表現主義似乎成功地扮演了這個角色。

表現主義表現了其政治形象，特別是一戰以後，給德國帶來了混亂、不確定、混亂。德國 20 年代初是社會主義革命的年代，政府試圖引導德國走上民主道路。大多數表現主義藝術家和建築師都是社會主義者。表現主義開始於戰後，作為一個明確的政治抗議運動，被視為反精英和反資產階級為導向。激進的個人主義，畫家基什內爾稱之為“將個人思想完全轉化為藝術作品”，被視為資產階級貧瘠文化的替代品。葛羅比斯和孟德爾松屬於這場社會主義運動。即使是像密斯·凡德羅這樣的古典主義者也以這種精神設計了他們早期的作品；密斯的玻璃摩天大樓和他為羅莎·盧森堡和卡爾·列布克內克特所建的紀念碑是他暫時和早期定位的證明。

斯坦納(Rudolph Steiner) 1861-1925

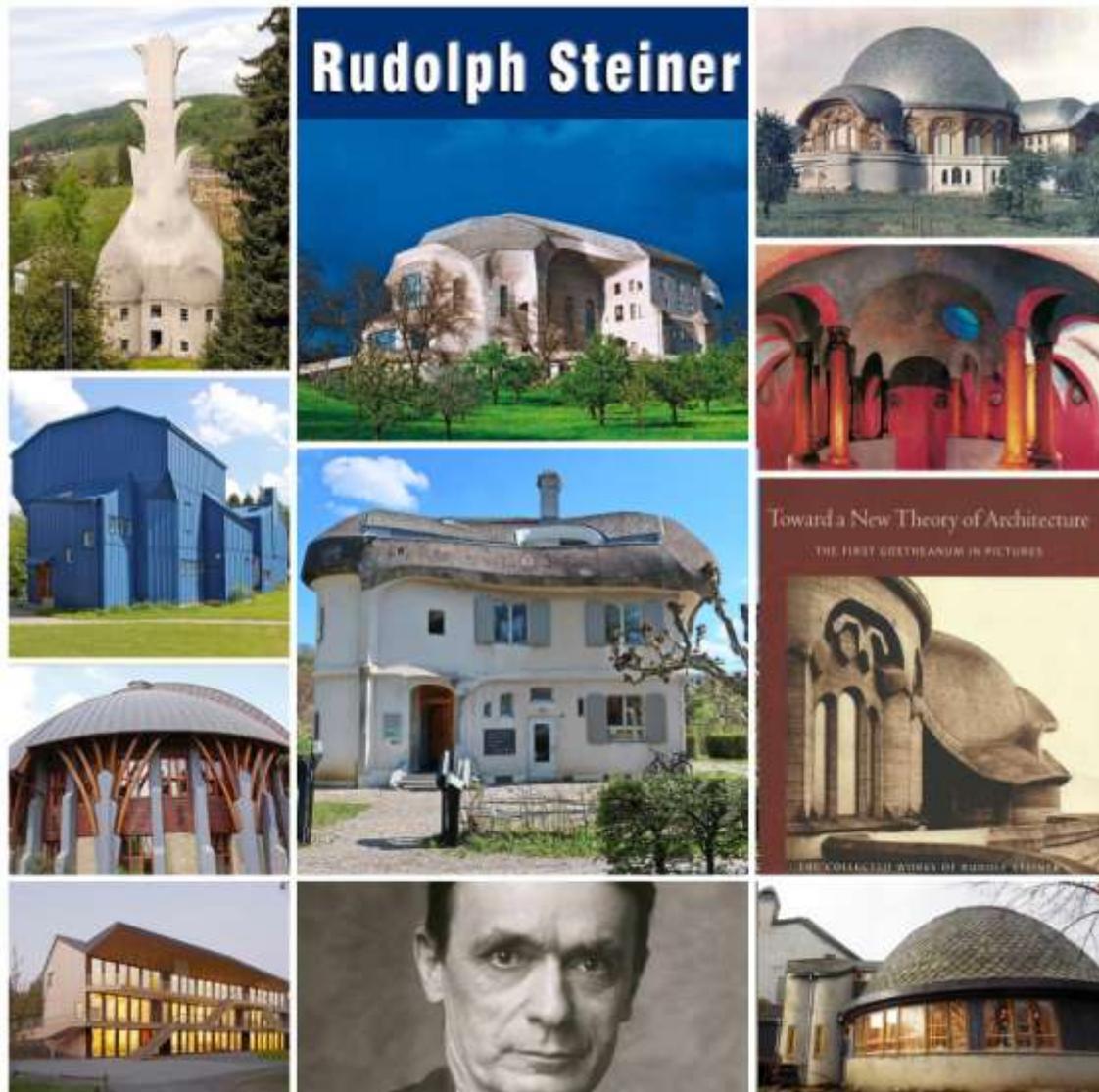


圖 9-19 瑞士建築師斯坦納作品

尋找表現主義的最初表現形式，我們必須回到戰前時期。穆特修斯的英國建築著作對德國建築作品的特點產生了深遠的影響。從 1906 年起，穆提修斯的作品引起了德國建築師的反應，明顯反古典主義路線。Taut、Poelzig 和 Mendelsohn 等建築師將研究重點放在特定的人類問題或特定的上下文框架上。因此，德國表現主義產生於英國人的性格，然而，英國人與德國人有著截然不同的來源和目的。德國人將實用英語功能主義的結論翻譯成一種語言，在這種語言中，功能主義主要承擔詩歌和哲學術語。

但是，哲學家、教師、業餘建築師魯道夫·施泰納是獨立構思德國表現主義最初理論或至少明確闡述其原則的人。斯坦納和英國風景如畫的建築師一樣，深受大自然中感官形式的影響。對他來說，自然有著必須遵守的明確的規律，以及良好的藝術或建築，應該只是這些規律和形式的反映，以便使它們幾乎擁有自己的自然生命。斯坦納談到了自然的動態方面。施泰納將人類視為自然的一部分，強調並強調活動是每個人的核心。因此，他認為建築應該建

立在活動領域的基礎上；它應該是動態的，在某種意義上是連續的。他的論點是反古典主義的，因為他反對先前的靜態觀點。

斯坦納談到了一種新的建築風格，將把幾何的靜態原理轉化為設計和塑造的動態方法。為了實現這一目標，他建議從建築中不相關部分的總和中形成建築環境的過程，最終將這些部分相加，形成一個共同的、和諧的、但活躍的整體。這種加成工藝實際上不是他的發明。它是哥德式方法論的核心，也是現代英語功能主義的根源。因此，斯坦納直觀地把它打扮成了哲學形式。

斯坦納的特點是認為建築物的內部非常重要。他的加法過程必須集中在外在的內部空間的表達上，因此他的建築是由內而外的。他把自己的內部空間稱為"靈魂空間"，賦予了它們神秘而哲學的特質；這種由內而外的成長過程，以內而外的"誠實表達"結束，無異於普金的哥德式論證。施泰納是中世紀感性意識的延續者。

在這個人的論證和工作中有一種奇怪而複雜的極性。施泰納一方面是歌德哲學的追隨者，他堅信活動是創造的唯一源泉；另一方面，從這一哲學中產生的建築形象又表現出堅定的反古典主義表達；因此，施泰納否定了歌德對古典主義美學的信仰。施泰納是一位宗教思想家，他想組織一個宗教團體，按照歌德規定的"動態品質"生活。他認為德國是這樣一個企業不友好的領土，因為他自己的反軍事和反民族主義觀點。因此，在對他的生活進行了一次嘗試之後，他決定定居在瑞士的多納克，並致力於他的哲學。在那裡他設計了第一個

他稱之為"演講之家"，即集會場所和其他一些周邊建築。因為他是一名業餘建築師，沒有受過建築構圖、品味或結構方面的訓練，施泰納遵循自己的哲學信念，試圖賦予它們物理形式，並根據自己的信條解決內在("靈魂空間")與其外在外觀之間的困難二元性："命運是兩種因素共同作用的結果，在人的一生中共同成長。一個從靈魂深處流出來，另一個從這個世界，在他周圍遇見人。

在塑造他的結構時，斯坦納遵循了"自然的方法"。用英國園林設計師威廉·肯特的話說，自然"憎惡直線"，用高第的話說，自然反映了"彎曲的，神聖的線"的優勢。為了達到這種自然的，有機的連續性，斯坦納把他的建築從一個連續的整體中塑造出來。外殼或動態表面。在這方面，他的多納克建築讓我們非常想起高第自己的卡薩巴特洛和卡薩米拉。

哲學思想在建築中的運用，無論是在形式上，還是在結構上，都是非常特別的。施泰納沒有受過建築或工程方面的正式培訓，但他利用自己的設計直覺取得了堪稱典範的成功。施泰納為他的宗教組織設計並建造了兩個版本的大廳。第一個版本是用木頭建造的，完工後不久就被燒毀，顯然是納粹為了報復施泰納的反納粹佈道而點燃的。施泰納是個勇敢的人，他毫不猶豫地把希特勒比作反基督的人；由於他的態度，他幾乎在這場大火中喪命。

第一個演講廳被設計成一個由兩個相交的圓頂組成的系統。這些"不純"的圓頂旨在正面碰撞，其間沒有任何過渡元素，在講壇所在地周圍製造出巨大的動感。語音是一種動態的品質，因此，空間包絡也必須進行描述。不幸的是，木結構並沒有為任何深遠的空間和形式實驗留下太多空間。火災發生後，施泰納立即著手重建聖殿，他決定用混凝土來防止任何進一步的災難，但也要創造一個結構，將"有機地塑造成一個單一的形式"。施泰納的外殼與今天仍然是非同尋常的。它坐落在山頂上，看起來像一塊巨大的人造岩石，上面有不規則的窗戶，這種輪廓無法用任何精確的建築術語來描述。然而，不同尋常的是，它的內在二重性。在自由岩石般的外殼裡，隱藏著另一個構造。演講廳本身是一個精確、對稱的平面，與其外部的信封

形成鮮明對比。在建築的外部表皮之間，折射出難以捉摸、不規則、反復無常的天性，而在智慧、有序的平面上，房子的演講發生了一場引人入勝的邂逅。與前兩座穹頂一樣，外部和內部的圍牆相互平行，偶爾會聯合起來，形成一個充滿強烈緊張和衝突的世界。命運來自外部和內部，正如斯坦納曾經說過的那樣。這座哲學建築就是這種二元態度的見證。哲學能以最大的力量支撐建築。

它不是一種雕塑形式的建築，柯比意稱之為光和影的發揮。不，是建築試圖回應人類精神的最初感覺，即對幻想和神秘的感覺。這種建築的唯一目的是創造一種氛圍和氣氛，使自由的人類精神在其中自由流通和發展。據說，柯比意訪問了眾議院，但訪問期間仍“無語”。他怎麼想很難知道。也許他被它最初的殘忍或粗俗的味道所打動。也很難證實施泰納的《演講之家》對柯比意後期的精神幻想《朗尚教堂》有任何影響。儘管如此，如果我們從瑞士西北部的巴塞爾飛往法國，我們可能會注意到，經過大約 60 公里的直線飛行後，山頂上又出現了一座不同尋常的、表現主義的、像岩石一樣的建築，對類似的幻想和詩意的魅力做出了反應。在這裡，柯比意完善了哲學家的夢想和審美未能實現。但這是一個非常主觀的判斷。

到 1925 年斯坦納去世時，表現主義幾乎已經走上了它的道路。所謂的歌德尼姆二世，還沒有完工。施泰納的哲學著作和他所構建的結構代表了表現主義可以被認為是尼采思想獨立、拒絕客觀、精神自由、表達能力和鼓勵直覺思維的理想。施泰納 wprk 的更高目標是發展精神洞察力的特殊力量，培養與歌德永恆鬥爭相適應的道德和動態平衡。施泰納在多納克的文化中心的歷史與表現主義的發展和迅速衰落相似，表現主義是一場短暫而激烈的運動。

表現主義者感到他們的努力是一致的。找到一種共同的表達方式。他們認為，戰後局勢是過去資本主義犯罪的混亂結果，失去的天堂是哥德式和印度文化，其社會揭示了一個共同的目的，必須對目前的狀況採取措施，才能發現未來。他們接受了尼采對個性和自由的推崇，覺得自己是被選中的領袖。他們意識到自己肩負著帶領社會走向光明的使命。文化和政治自由。因此，他們感覺自己像是大教堂的建造者；他們的建築視野中充滿了巨大的樓梯、大膽的橋樑、奇幻的塔樓，以及看起來像岩石和懸崖的建築。他們希望(像繃緊的)建在山頂上；他們希望建在玻璃上，因為玻璃保證了透明度，對他們來說，這具有宇宙意義。水晶成為表現主義者試圖統一腐朽的大地文化和宇宙的透明與無限的本質。表現主義者尋找哥德式的氛圍，他們想用現代的光線來表現這種氛圍。他們不想複製任何歷史風格，因為尼采宣稱“這個希望有創造力的人必須毀滅過去”時，他們堅信尼采是對的，所以他們脫離了過去，開始思考像哥德式時代那樣的社會條件。他們都是社會主義者，看到了全面革命的新的積極機遇。因為他們和當代俄羅斯的建構主義者一樣，認為傳統的新興城市作為一個可行的文化實體生存的機會微乎其微，所以他們轉向自然，試圖沉浸在其中。園林城市或有機建築，是根據自然的需而設計的，似乎是現代文明所有需求的充分答案。表現主義是反對唯物主義，反對科學，反對智力的強烈抗議；它代表人，直覺和宗教感情。

孟德爾松(Erich Mendelsohn) 1887-1953

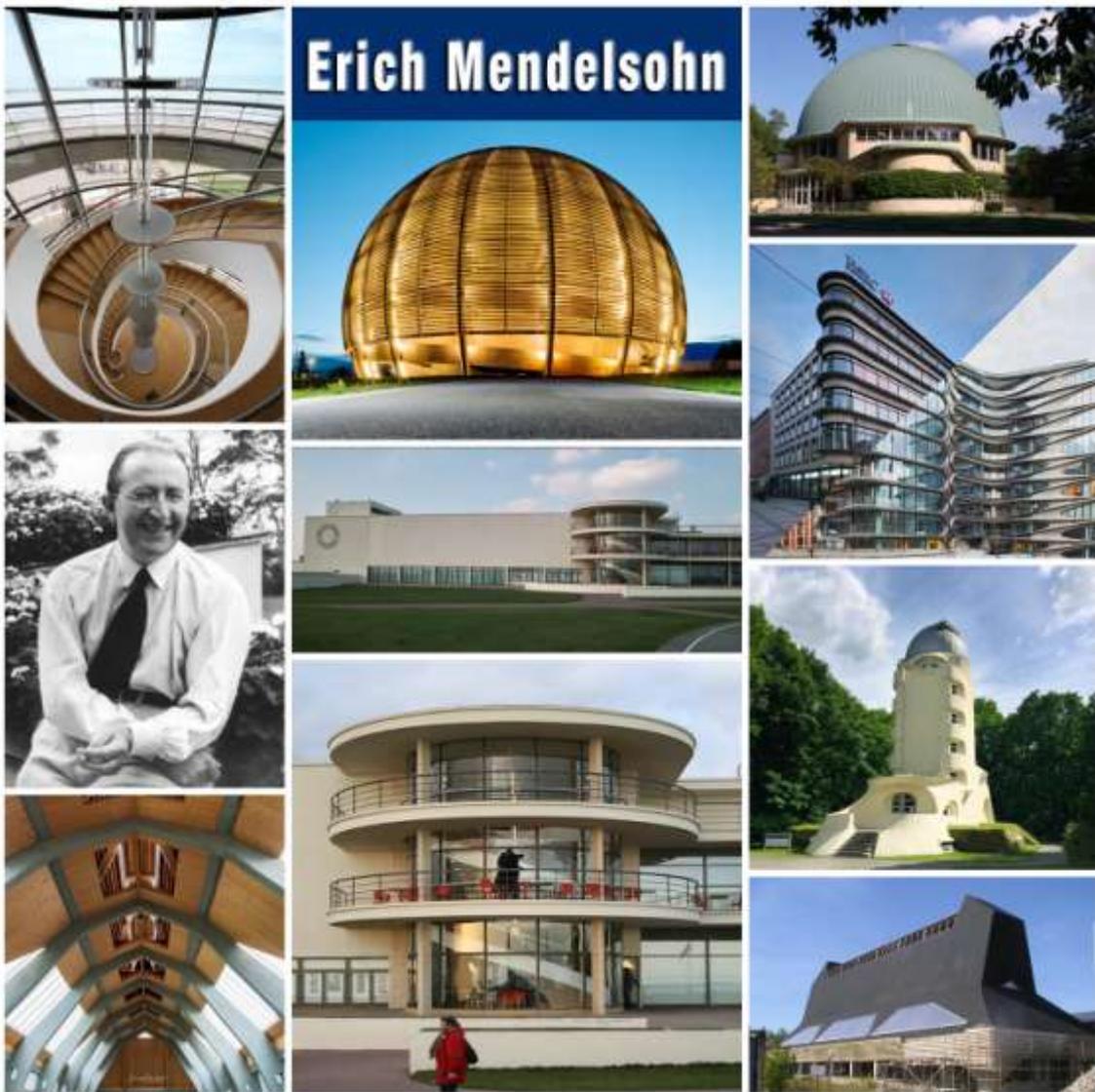


圖 9-20 表現主義潮流孟德爾松建築作品

但表現主義不僅產生了奇妙的，狹隘的，有遠見的作品。由於其廣泛的哲學思想，它產生了許多著名的實用建築作品，從而導致了現代建築觀念的確立。表現主義的實踐階段在德國由孟德爾松、坡爾茲、哈林和夏隆等建築師代表。

孟德爾松在 1912 年開始他的建築實踐，就在第一次世界大戰爆發之前。他已經對表現主義感興趣。戰爭期間，當他在俄羅斯和西方前線服役時，他舉辦了一個展覽，展示了他在戰時創作的建築草圖。這些草圖主要涉及新的工業結構，如電梯、工廠、天文臺或宗教建築，他同時也談到了新技術和新建築形式的問題。孟德爾松對 19 世紀新的工業生產材料的逐步使用表示同情，新的火車站、水塔、工廠和橋樑都證明了這一點。他認為，如果一個行業能夠對其需求做出回應，那麼它將有助於創造一種新的建築風格。在與十九世紀的形式折衷主義鬥爭中，孟德爾松感覺自己像一個義大利的未來主義者，要求無視歷史和對未來的崇拜。

事實上，孟德爾松並不是一名結構工程師，而是以一種直觀的方式對新的結構潛力作出反應，在美學上構成了他的願景，其特點是巨大的跨度和懸臂，這些都將主要由鋼建造。因

此，他試圖在直覺和才智的引導下，感受自己走向現代建築表達的方式。對他來說，建築形式必須是動態的，因為它要反映它的功能，他認為這是主要的力量。他聲稱"功能加動力"是現代建築的挑戰。對於感性在建築設計過程中的作用，他傾向於不同意一些理性主義者的觀點，比如葛羅比斯。孟德爾松非常強調它的作用和重要性。他的愛因斯坦塔，1920年在波茨坦作為一個物理實驗室設計，最接近"圍繞愛因斯坦宇宙的神秘"，正如孟德爾松所說，同時最接近斯坦納的建築概念。孟德爾松本人並不能完全合理地解釋這個概念，或者他可能故意試圖掩蓋它的本質。相反，對阿爾伯特·愛因斯坦來說，這是完美的"有機宇宙"的反映。在他看來，這是有機的，因為孟德爾松和高第、斯坦納一樣，主要使用了強大的曲線和不規則性，而這些曲線和不規則性被認為與愛因斯坦的相對論世界的原理有關。因此，這座建築成了偉大科學家定義的動態宇宙的象徵性表達。這座建築是用混凝土建造的；它的模壓雕塑形式是合理的。然而，實際上，由於戰後這種材料的短缺，它是用普通磚建造的，而曲線則是用灰泥製成的。孟德爾松深感沮喪。

隨著時間的推移，孟德爾松轉向了。現代材料，如玻璃、鋼和混凝土，而不放棄他在愛因斯坦塔上使用的有機詞彙。從一開始他就是新藝術特色的延續者。他對新藝術派源自自然的線條非常著迷，但他將它們的二維特徵轉化為真正的建築三維空間和品質表達。他的建築建於1920年至1933年間，包括幾家百貨公司，如佈雷斯勞的彼得多夫百貨公司、斯圖加特的肖肯百貨公司和切姆尼茨百貨公司，代表了孟德爾松最好的作品。所有的特點都是優雅的處理水準開窗的懸挑外牆，圓形的流線型角落，其中樓梯有時設在，和一般的輕巧孟德爾松的文明表現主義詞彙的特點。孟德爾松的建築最吸引人的地方是對建築的理性和非理性之間的極性的優雅解析，孟德爾松經常提到這一點。這兩個極端之間的張力導致了簡單的、框架結構的樓層平面圖和動態的、曲線形的建築物角落輪廓的結合。這為孟德爾松的建築提供了獨特的特徵。

1933年，種族迫害迫使孟德爾松離開德國。他去了英國、以色列和美國。儘管他在這些國家建造了許多建築，並遵循了德國時期的風格，但他後期作品的品質遠遠低於早期建築。儘管表現主義只持續了很短的時間，但對於受其影響的建築師來說，這往往是他們職業生涯中最具創造性的階段。埃裡希·孟德爾松就是這樣。離開德國後，他失去了與祖國的聯繫，幫助他建造第一座和最好的建築的創作張力也消失了。

也許孟德爾松自己對建築的中庸態度最好在他應阿姆斯特丹表現主義建築師圈邀請訪問荷蘭後寫給妻子的一封信中體現出來：

J. J. P. Oud 是功能性的，因此，正如與葛羅比斯交談一樣，阿姆斯特丹是動態的。…第一種是在一切事物之前設定比率；通過分析感知。第二種是通過視覺來感知。分析性的鹿特丹拒絕視覺；有遠見的阿姆斯特丹，不理解客觀性。…如果阿姆斯特丹朝著理性邁進了一步，鹿特丹的血液不會凍結，那麼他們可能會聯合起來。不然的話，鹿特丹只會追求一條血脈中透著致命寒意的建築之路，而阿姆斯特丹也會被自己的活力之火摧毀！

孟德爾松在1933年離開德國，與表現主義作為一種有組織的潮流的崩潰相對應。它的社會主義或革命特徵被納粹當局殘酷鎮壓，而它的民族主義和泛日爾曼主義特徵則被新興的納粹意識形態所吸收。表現主義的所有方面，涉及感性和神秘性，並呼籲個人的人類內向精神，後來被認為是"納粹極其危險的自己的意識形態，並因此被摧毀。表現主義因此被貶低，並作為一個可見和有組織的運動消失。

柏拉格(H. Berlage) 1856-1934

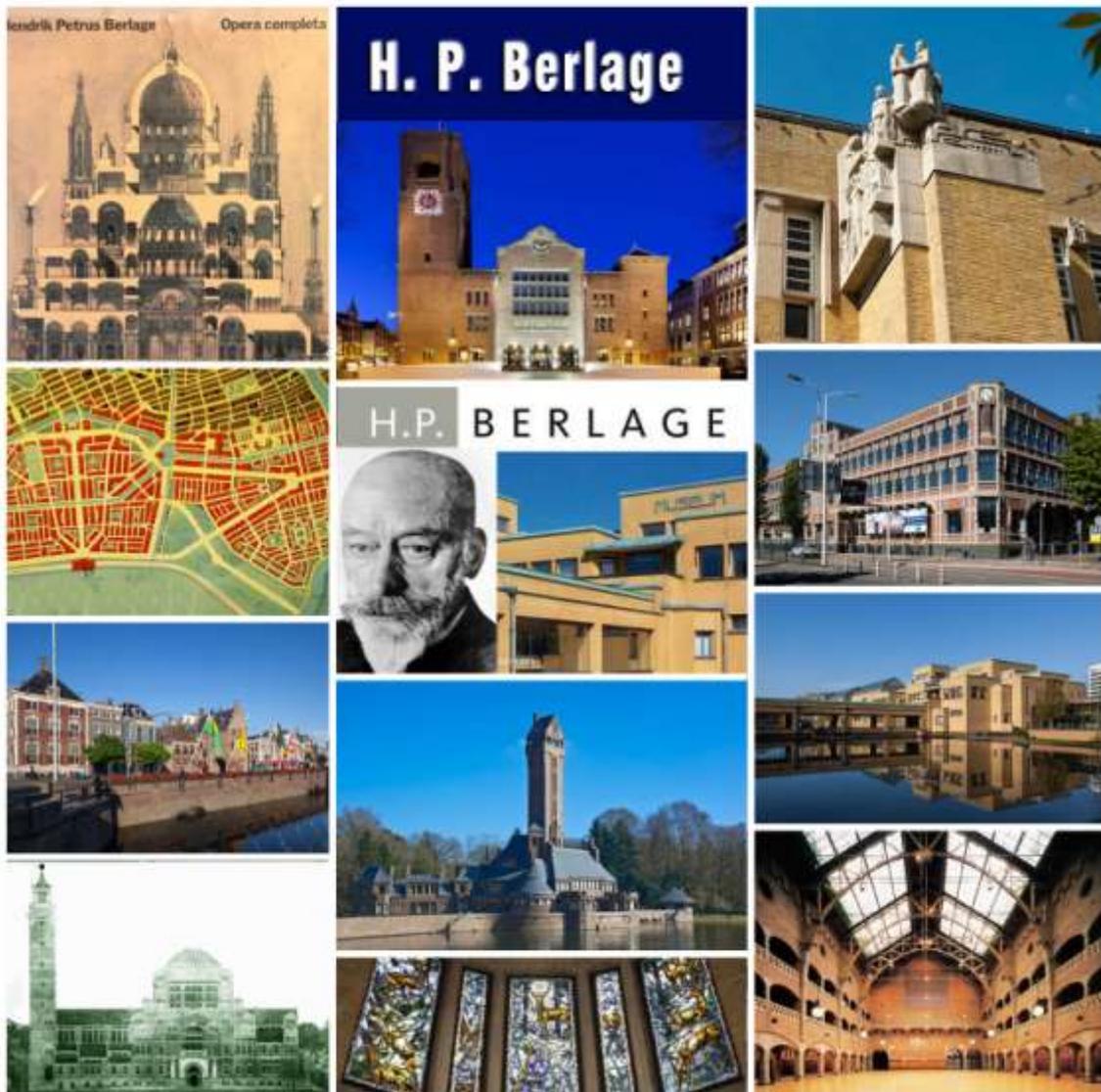


圖 9-21 荷蘭建築師柏拉格建築作品

這一短暫運動的影響在許多北方國家都能感受到。荷蘭成為一個特別強大的指數。荷蘭表現主義後來被稱為阿姆斯特丹學派，它在 1900 年至 1928 年間蓬勃發展，產生了比德國本身規模更大的顯著成果。但荷蘭表現主義的本質與德國截然不同。荷蘭運動不是建立在政治抗議的基礎上，而是建立在審美傳統的基礎上，是對傳統繪畫藝術和豐富裝飾傳統的一種偏袒。也許，具有諷刺意味的是，如果說在德國，表現主義被視為反對折衷資產階級文化的一種藝術工具，那麼在荷蘭，一戰後建立社會主義國家的城市資產階級就用這種方式贊助阿姆斯特丹和荷蘭其他城市的低收入工人莊園。荷蘭表現主義是從兩位元建築師的作品和著作中自然而然地產生的，他們是 1827 年至 1921 年間的彼得魯斯·約瑟夫斯·庫珀斯(Petrus Josephus Cuypers)，他以其在阿姆斯特丹的國立博物館和中央車站而聞名；亨德里庫斯·彼得魯斯·伯拉吉(Hendrikus Petrus Berlage)，他生活在 1856 年至 1934 年間，我們可以正確地稱之為現代荷蘭建築師之父。

在當時許多傑出的歐洲建築師中，柏拉格也許是維奧萊特·勒杜強調建築和材料誠實的最親密的追隨者和擁護者。對柏拉格來說，建築的結構和構造元素是最重要的。他要求對這些問題採取理性的態度，這使他與當時的形式主義折衷主義不同。他為建築元素的"正確"使用而奔走，在這場運動中，他也許接近於路易士·康與"正確"的戲劇性鬥爭。柏拉格主要選擇用磚和鐵來工作；混凝土在二十世紀早期還是一個未知的數量。在使用磚頭的過程中，他達到了令人難以置信的技藝水準。他堅持幾何和比例系統在建築創作中的重要性，因此他反對當時折衷主義的異想天開和隨意性。此外，對他來說，建築是結構、形式和裝飾有機共存的功能，他用中世紀的眼光看到了這一點。他不想用裝飾來掩蓋建築的美麗；他的建築反映了牆壁的"裸體"，唯一的裝飾是磚層的完美佈局。

另一方面，柏拉格堅持認為，建築是"空間的創造，而不是立面的素描"，建築空間必須被"通過牆壁建立的空間包絡線所包圍，一個空間、一系列空間根據牆壁的複雜性而表現出來"。

因此，柏拉格的建築理念包含了立體的空間理念，結構框架的真實表達，並強調作為有機整體裝飾的牆壁紋理。在这一切中，柏拉格不僅自覺地遵循了維奧萊特·勒杜的原則，而且還自覺地追隨了英國的工藝美術運動。在另一個層面上，他的態度可以被視為是現代建築誕生的普吉尼式道德主義的延續。他在社會方面的道德觀與他的建築道德觀是完全一致的。和羅斯金和莫里斯一樣，他也是個社會主義者。和他們一樣，他也為社會狀況感到苦惱，並希望對其進行改革。他的觀點最好地反映在他對海牙版社會主義報紙 Het Volk 的採訪中。

在這次採訪中，他說：

我相信一種新的文化不是建立在知識的基礎上，而是建立在宗教的基礎上。在宗教方面，我不是指教會教條，而是指在宇宙中發現自己，並意識到更高的理解能統一所有人的人的生命感。

藝術不是文化的起因，而是文化的結果。在一個不斷變化的時代，藝術確實表現出一種未來文化的傾向，但藝術的頂點不僅會出現在生活本身按照某種風格繼續下去的時候。資本主義沒有精神內容，它不是一種有意識的生產計畫，而是一種盡可能大的利潤的方法。只有在資本主義消失之後，才有可能出現一種新的 life 方式。

建築一直是一門附屬藝術，但實際上這應該是藝術的作用。

我們並沒有解決德國人如此喜歡的口號所帶來的問題：正如新功能主義的宣導者所宣稱的那樣："建築始於裝飾的盡頭"。這是傲慢的，正如他們所說的：在我們之前，還沒有什麼像樣的建築……作為對上述口號的回答，我想說：藝術始於技術的終結。我覺得以一種優美的形式展示技術應該是建築師的藝術。手段並不重要，但僅憑技術是不夠的。

我不認為新功能主義是一種手段，而是一種目的。它是資產階級社會終結的標誌；新功能主義完全符合我們這個理性化的時代，它摒棄了一切感性的考慮，只接受技術上的優點。新功能主義以其資本主義化的傾向，也像合理化的生產一樣，受到一個理念的支配：盡可能快，盡可能便宜。新功能主義與教條主義馬克思主義也有相似之處。

你會明白我不想回到個人主義浪漫主義。我們很幸運地擺脫了個人主義的精神，這種精神蛻變為對真正人格的諷刺的自我陶醉。

柏拉格是個非凡的人物。儘管他很有深度，但他的想法並沒有很快或以一種輕鬆、優雅的方式出現。對他來說，一切都是嚴肅的，是緩慢成長和成熟的結果。在這本書中，他讓我們想起了路易·康，他的成年年齡恰好在 50 多歲。當他的第一部偉大作品開始在阿姆斯特丹證券交易所成形時，柏拉格已經到了同樣的年齡。在證券交易所，維奧萊特·勒杜的"誠實"處

方的實現離他們最近。這座建築的紀念性交易大廳採用開放式桁架結構，帶有巨大的天窗，可以從上方帶來光線。光線暗示著哥德式的體驗，從上面的眩光沐浴在柔和、神秘的光線梯度的牆壁。大廳周圍的空間包絡是通過一層厚厚的功能空間建立起來的，通過使用不對稱的間隔和輪廓分明的窗戶開口以及大量裸露的磚牆，強烈強調了它們的可塑性。內部的羅馬式拱廊展示了他們的建設目的，顯示出強有力的幾何和強大的結構品質。海牙博物館的建設產生了截然不同的效果。這一概念預示著細胞和巨型結構建築。這是一種可以稱為“微型城鎮”的建築類型，旨在增強親密感、豐富感和刺激感，從而在藝術品和遊客之間建立更好的關係。這座建築有一種由內而外的生長感；它圍繞著一個中心位置的細長庭院而構成。因此，空間包絡是外向功能增長的有限運算式。的使用光線與證券交易所的光線相似。它主要是通過天窗獲得的，因此效果很輕。正如在證券交易所一樣，伯拉吉再次使用了相當多的牆壁表面，用黃磚和精心設計的課程。

在這兩個時期設計的所有柏林建築都顯示出相似的品質：厚重、功能由內而外的增長、結構構件的真誠表達、光線的非凡運用。我們在這位元非凡人物的作品中發現了不同的品質：關注物質和結構穩固性的現代主義者，關注其結構的表現力和象徵力的表現主義者，運用光線效果來激發精神體驗的浪漫主義者，關注豐富元素的優秀城市規劃師。城市佈局的社會目標以及形式元素和功能元素的結合，最後是一位具有社會意識的建築師，他的創作具有明確的社會目的。難怪他的作品徹底影響了當代荷蘭建築師。

當把他的作品與同一時期的其他作品進行比較時，貝拉格的建構主義建築的力量就顯現出來了。例如，如果我們將柏林在阿姆斯特丹證券交易所大樓的競爭中勝出的作品與維也納建築師奧托·瓦格納的另一作品進行比較，我們就會發現瓦格納近乎童話般的建築與其典型的維也納裝飾蛋糕外觀和柏林作品強大的結構主義之間的區別。



圖 9-22 柏拉格的誠實建築方案

阿姆斯特丹建築學院

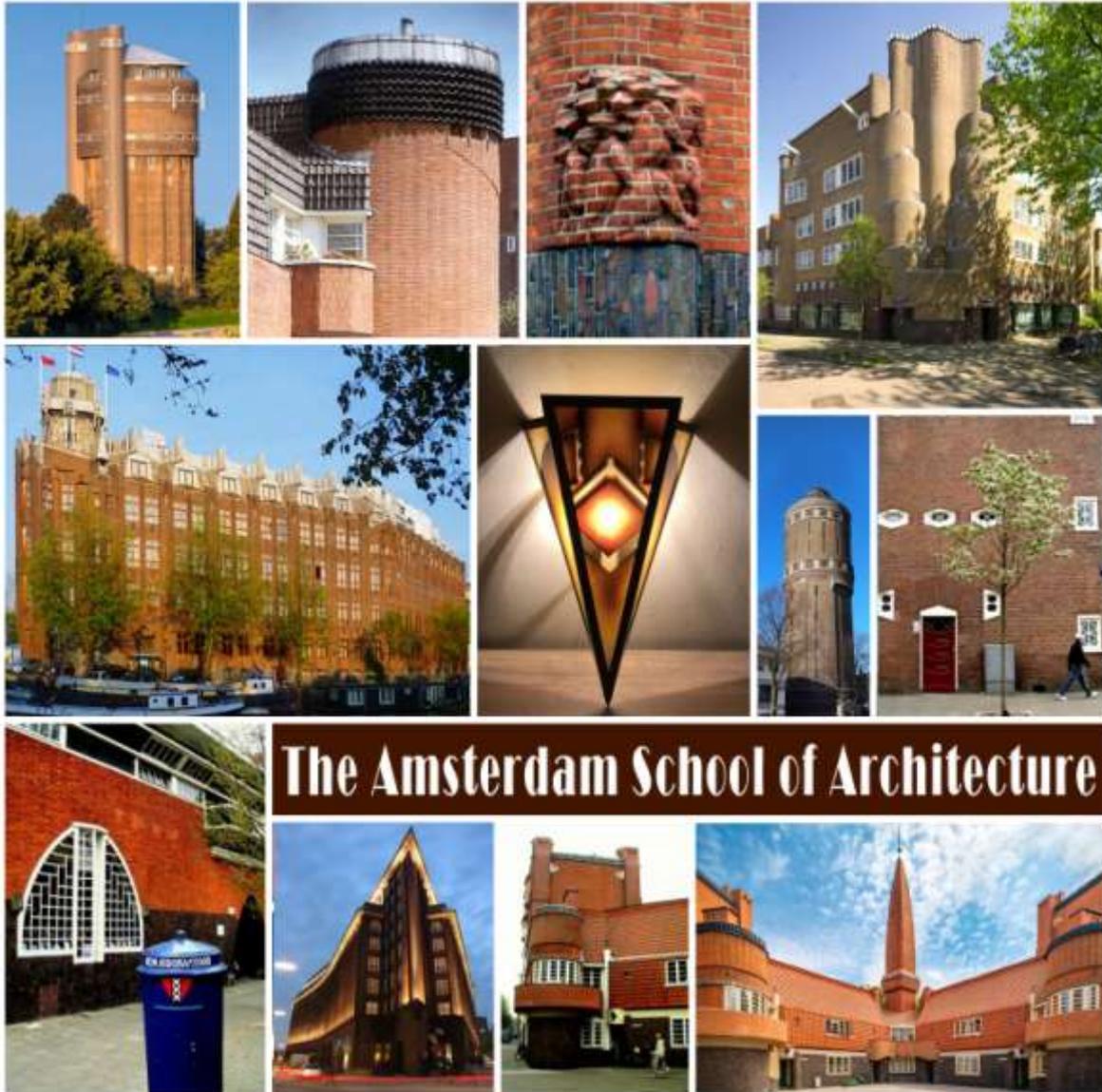


圖 9-23 荷蘭建築學院風格

柏拉格感受到荷蘭建築發展的影響，但荷蘭建築的目標遠非他自己的目標，那就是阿姆斯特丹建築學院(Amsterdam school of Architecture)。埃裡希孟德爾松寫道，學校擁有"活力之火"，"它不理解客觀性"，因為它對視覺感興趣。20 世紀 20 年代，柏拉格在阿姆斯特丹西部的一個名為 Mercator Plain 的大型住宅設計中工作，他深受當時這場運動風格特徵的影響。

阿姆斯特丹學派與德國表現主義是同時代的，但它不像後者那樣烏托邦，當然也不像後者那樣政治暴力。它的起源可以追溯到 19 世紀末，當時阿姆斯特丹市正面臨著巨大的社會變化和由此帶來的物質變化。現代工業的發展使阿姆斯特丹的人口迅速增加，從 19 世紀中葉的 26 萬增加到 1930 年的 75 萬。這個城市的新來者是在繁榮的城市工業中尋找工作的工人。與當時歐洲其他地方一樣，阿姆斯特丹無產階級的生活條件令人震驚；土地投機活動十分猖獗；到本世紀初，市政府正在尋求新的方式來應對由此產生的社會問題。到 1902 年，在社會

黨的壓力下，出臺了新的立法，目的是確保為工人建造新的住宅區按照建築計畫進行，並確保國家對這些建築給予補貼。

1919年，荷蘭社會主義工人黨要求該市迅速建設新的住宅區，建立一些最低生活標準，實行密度標準，未來的新住宅區規劃涉及花園和城市公園。工人們開始把自己組織成合作社，正是由於合作社，才建立了著名的 Eigen Haard(1909年)和 De Dageraad(1920年)住宅區。合作社的目標是制定雄心勃勃的藝術決議，向工人介紹先進的藝術世界。於是，阿姆斯特丹學派開始了這些政治發展。它的主要代表，如建築師 M.de Klerk、P.L.Kramer、H.T.Wijdeveld 和 M.Kropholler，都是社會主義的同情者。其中一些人，像德克勒克和克萊默，在 P.J.Cuypers 的工作室工作。

影響阿姆斯特丹學派風格的因素是複雜的，不僅僅局限於庫佩爾一人。例如，德克勒克在為 cuypers 工作時，曾多次前往斯堪的納維亞，帶回許多關於斯堪的納維亞本土建築的資料。弗蘭克·勞埃德·萊特早期的有機作品在柏林(1910年)展出，後來的作品如芝加哥中途園(1913年)或東京帝國飯店(1917年)等，都包含了大量的幻想和神秘主義，也深深地吸引了這一群體的成員。新藝術的遺產，特別是查理斯·倫尼·麥金托什的建構主義作品，以及德國表現主義的作品，包括埃裡希·孟德爾松、赫爾曼·費斯特林和漢斯·波伊齊等建築師的作品，都非常明顯。這些話題經常在阿姆斯特丹學派的《文丁根》雜誌上討論。荷蘭本土的藝術傳統，與不斷出現的大海聯繫在一起，在這一群體的建築中找到了深刻的反映，他們試圖創造一種民族風格，使用了許多模仿船隻形式和波浪運動的元素。例如，船頭的圖案在這些建築師中很受歡迎，歷史悠久的船塔的圖案和令人想起海浪的磚砌球場的如畫分層也很受歡迎。因此，這一運動的美學來源是多方面的，但其本質很簡單：團體成員將個人創造力，或者說是對建築的個人詮釋視為可能的最高目標，因為他們試圖以合理使用建築元素為代價激發個人的形式幻想。這場運動在兩個方面都是非常浪漫的：首先，它源於北方人的情感，他們崇拜荒誕、神秘、晦澀和個人主義。其次，它是反歷史的，就像它之前的新藝術一樣，因此它拒絕任何類型學參考的堅定和既定框架；它必須訴諸個人創造力來填補由此產生的真空。

從表面上看，阿姆斯特丹學校的建築主要是裝飾性的。它似乎主要是一個正面的建築，而不是空間。這是一座由固體信封構成的建築，充滿了對陽臺、樓梯、窗戶、入口、紋理等元素的奇妙、富有想像力的運用。這些元素經過精心、動態的處理，學校的主要目標是呈現動態的生活品質。一些建築仍然保存在安東尼高第的有機，生物世界。我們絕不能系統地梳理出這種建築的結構、空間和功能特性，因為元素往往以最不可理解的方式相互滲透(從理性主義的角度)。這種建築不符合抽象秩序的理想；相反，它要求最高的詩歌和視覺創作，這些都是深刻的個人主義。

但它的非理性有一個合理的解釋。當時荷蘭的勞動力很便宜，有很多優秀的瓦工。由於建築師和建設者以真正中世紀的方式合作，這一因素導致了奇妙詞彙的產生。因此，經濟形勢使建築師們希望走的道路變得平坦了。與這個建築的特點有關。工會希望建立雄心勃勃、壯觀的建築，以體現新民主主義、社會主義時代的雄心壯志。這難道不讓人想起 30 年代共產主義俄羅斯盛行的一種趨勢嗎？當時，重建被摧毀的城市的偉大工作圍繞著一個目標：為工人建造宮殿？阿姆斯特丹建築學院無疑為荷蘭工人建造了一系列令人驚歎的宮殿。

這種異想天開的風格很快就受到了鹿特丹學派(Rotterdam School)清醒的建築師(如 Oud 和 Rietveld)的攻擊，原因是其天真和缺乏功能主義。這些建築師不明白為什麼在現代，

任何形式的宮殿都應該建造來滿足工人們對資本主義的新勝利。相反，他們提出了形式上乾淨、功能上合理、標準化的工人房地產，其中鹿特丹的 OUD 房地產--如 Kiefhoek 房地產(1925-1930 年)和 Hoek van Holland 房地產(1924-1927 年)就是最好的例子。這兩個集團之間的激烈鬥爭導致了許多不愉快的事件，並隨後解散了這兩個運動。

鹿特丹集團的態度最好地體現在 J.J.P.Oud 的聲明中：

建築藝術的發展趨向於一種建築，它在本質上比以往任何時候都更加與物質聯繫在一起，但在外觀上卻擺脫了物質上的考慮；在光線的充分照射下，從所有的印象派氛圍的創造中解放出來，達到比例和色彩的純淨，形式的有機清晰：一種建築態度在其非本質主義的自由中，甚至可以超越古典主義的純潔。

對鹿特丹集團的批評並非沒有根據；阿姆斯特丹學校的建築師確實更注重細節，而不是樓層平面的功能和結構系統的效率。在這方面，鹿特丹學校的建築讓我們覺得更合理。但另一方面，從城市的角度來看，阿姆斯特丹學校非常成功。荷蘭人民在本世紀頭三十年為醫治這座工業城市的弊病所作的努力，無論從哪方面看都是非同尋常的。由於這種廣泛的努力，阿姆斯特丹建築師設計了整個城市實體，而不是孤立的建築；因此，他們的工作也必須從規劃的角度來判斷，而不是純粹的建築。在這裡，我們發現他們以最堅實的、傳統的城市方式來規劃他們奇妙的建築。在任何時候，他們都沒有消除傳統的城市詞彙，如街道、廣場和公園。他們以一種層次分明、近乎藝術化的方式規劃他們的住宅區。他們關心的是視覺刺激，用在主要街道交叉口或其發展重心上的奇塔的垂直度來對抗公寓樓的水平度。事實上，他們對卡米洛·西特在他的名著《為新城市要求如畫的美學標準》中所描繪的理想非常感興趣。他們沒有像羅斯金建議的那樣模仿哥德式建築的詞彙，而是以完全反歷史的方式創造了一個最高標準的城市建築。他們是建築師，他們比歐洲任何人都能更好地再現十九世紀浪漫主義理論家對哥德式城市精神的深入研究。在他們的城市主義中，我們看到了他們優於理性的鹿特丹學派，後者最大的失敗是創造了刺激性的城市環境。他們的成就是高品質的。

邁克爾德克勒克(Michael de Klerk)是阿姆斯特丹運動的主要人物，他 39 歲早逝令人惋惜。事實上，1923 年的這一事件標誌著這場運動的結束；只有德克勒克的個性和天才才能維持其個人主義的能量。他最偉大的作品是奇幻的埃根哈爾德莊園(1918-1919)，其次是德達格拉德莊園，他與 P.克萊默(1920 年)一起工作，並在弗裡海茨蘭街(1922 年)居住。

克萊默(P. Kramer)是另一位傑出的阿姆斯特丹學校建築師。他最出色的兩件作品是海牙的德達格拉德莊園和德比詹科夫百貨公司。參與這場運動的其他建築師還有范德梅伊，他為荷蘭航運協會(1913 年)建造的著名建築標誌著學校的開始；H.T.維德韋德，他在胡夫德韋格街的房子特別有名；J.C. van Epen，他為羅奇代爾合作社開發了住房；瑪格麗特·克羅弗勒，她和她的丈夫簡·弗裡德里克·斯塔爾(Jan Frideric Staal)在荷蘭北部城市貝根的派克米爾威克(Park Meerwijk)為個人住房殖民地的發展做出了貢獻。這個由 17 棟獨立式房屋組成的殖民地地位於一個大型公園的中央，可以與奧爾布里奇在達姆施塔特的藝術家殖民地相提並論，是阿姆斯特丹學派最奢華、最風景如畫的郊區建築的一個例子；它以狂野、幾乎無政府主義的處理方式為特色，這是這場運動的最後姿態。

它對許多影響作出了反應：他最早的建築表現出大量德國本土的影響，因為它們具有巨大的穀倉狀屋頂、過度的水準感，並且努力將它們融入自然。他的中期表現了弗蘭克·勞埃德·萊特的影響，這種影響體現在其獨特的萊特式連續體量和正面處理，以及隨著其建築變得更明亮、更脆和更"建造"而增加的德·斯蒂爾的影響。然而，他的個性支配著外部影響；杜多克的一些獨特特徵他在不同時期的建築中擁有幾座希爾弗森學校建築(其中馮德爾學校是最好的)，中世紀著名的市政廳(1928-1930)，以及比詹科夫百貨公司(不幸在鹿特丹爆炸案中被毀)和西特大學的學生宿舍。在巴黎的第三個，戰前時期。

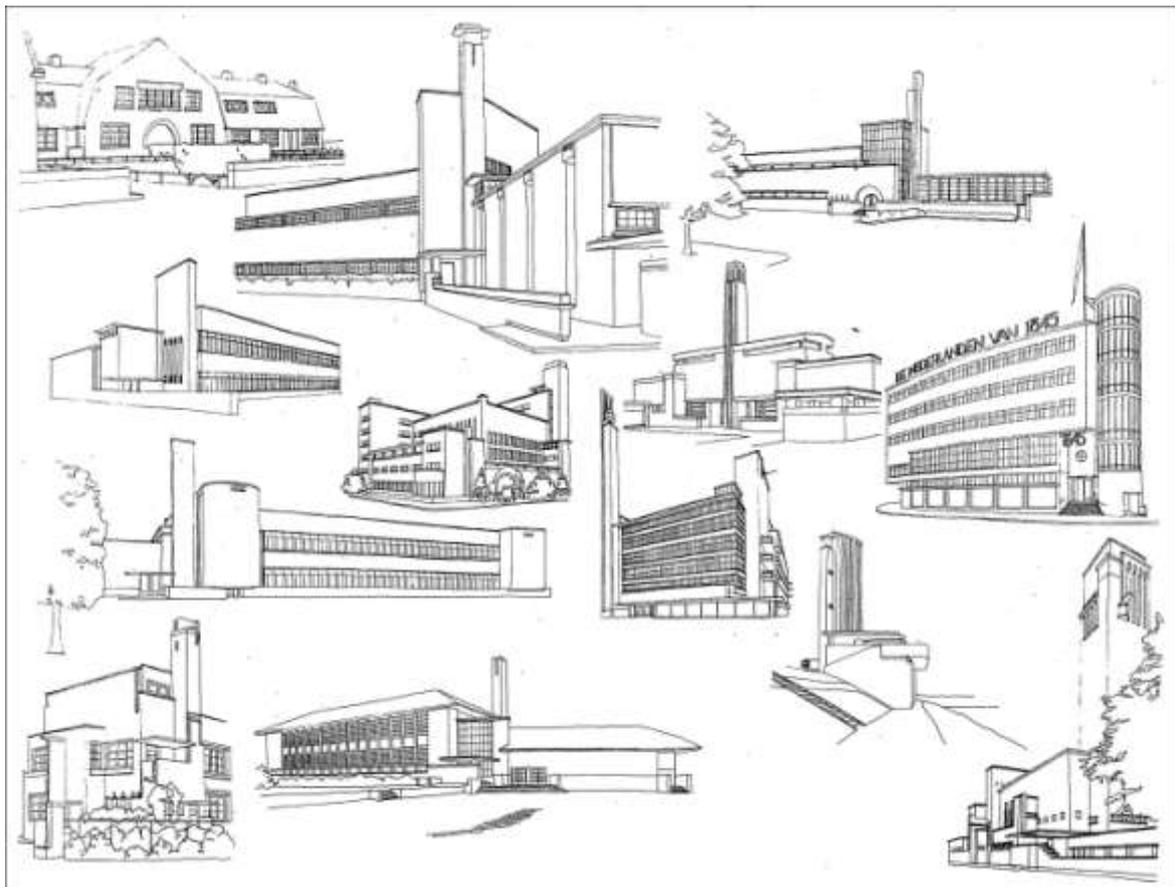


圖 9-23 荷蘭建築師杜多克作品(二)

杜多克的工作源於一個事實，他可以被稱為一個城鎮建設者。換言之，他為大型公共環境設計了自己的建築，因此他的建築獲得了廣泛的公眾認可。事實上，杜多克的城鎮建築是傳統的和當地的，也就是說，非正式的，以對比他與古典主義規劃師，希爾弗瑟姆，其中杜多克是市政建築師和規劃師，是阿姆斯特丹的一個愉快的郊區，一個典型的北部避難所，從城市的擁擠。希爾弗瑟姆的建築是鄉村式的，與宏大的都市化相對應，杜多克的建築根據其自身特點遵循這種風格。它們是獨立的公共建築，相互獨立，但由於強調景觀與建築的協調，形成了一個協調、有機的整體。在山丘中，景觀形成了各種結構之間的聯繫。這是霍華德的花園城市，同時也是萊特的布羅德阿克模式。難怪杜多克在他的建築中使用的物理詞彙是對有機處理的回應，例如水準性和頻繁的、如畫般的卷的表達、裝飾特徵的一致性，以及以金字塔方式處理建築的組合系統。金字塔結構的部分強調了結構的一個特徵元素：例如，在萊特早期的建築中，"壁爐"；在杜多克建築中，是樓梯塔或發電廠煙囪的元素。杜多克的市政廳

在這個意義上是特別精通的，因為它的組成是圍繞著占主導地位和中心位置的鐘樓。這座建築的體量層次分明，但它保留了杜多克這樣的有機設計師所珍視的非正式氣氛。

杜多克早期的建築非常強調紅磚牆、深飛簷和小開口的連接。後來，杜多克建築的性質改變為更簡單、更樸素、黃色的牆壁和更立體的處理方式，最終以白色和越來越薄的圍牆的廣泛玻璃為特色。這一演變與建築業的不斷變化相適應；在阿姆斯特丹建校期間，建築商逐漸被迫轉向工業生產材料。像杜多克這樣的實用型藝術家不能忽視這樣的發展。然而，儘管他的作品發生了變化，他仍然能夠確保阿姆斯特丹學派的理想得以延續，主要是個性、想像力，以及不願意將建築置於任何合理的類型學模型之下。

儘管他們強調傳統的城市主義，傳統材料的堅固性，以及這種建築所需要的工藝，阿姆斯特丹學派的建築師們並沒有折衷。現代功能主義者稱之為反動派，但儘管他們仍然是個人主義者，他們的建築在技術上沒有與平行的建構主義作品相比，但他們在政治上和形式上是進步的。但與此同時，荷蘭出現了另一場運動，其特點和反動性。二十世紀荷蘭建築文化的一個迷人之處在於，它在很小的空間和很短的時間內產生了一些相互重疊的理論，產生了截然不同的結果。沒有一個歐洲國家能夠表現出這種多元化。浪漫主義學派是阿姆斯特丹學派；功能主義學派是鹿特丹學派。但是，還有第三種學派，在傾向上和阿姆斯特丹學派一樣浪漫，但在方法上卻有著根本的不同。這就是所謂的戴爾夫學校。

戴爾夫學派(The Delft School)

戴爾夫學派可以看作是阿姆斯特丹學派基本情感的延續，但只是表面上的。它在程式和風格上都不同於阿姆斯特丹的原型。這一學派的興起要歸功於一個人：G.M.Granpré Molibré，他於 1925 年成為戴爾夫技術學院的建築教授。格蘭普爾莫利布的社會哲學和建築態度可以說是二十世紀的普金主義者，因為他與普金的大多數觀點相同。和普金一樣，格蘭普爾莫利布也是法國人，早年皈依天主教。他的皈依使他熱衷於宗教，這反過來又使他將道德標準應用於建築。莫里布拒絕現代材料和建築方法，認為它們是暫時性的，因此不能履行任何基本的歷史作用。他認為現代工業化建設方法是針對建築的人文主義方面的，他提倡發展手工藝，從而發展依賴手工藝的建築類型。

莫里布之所以拒絕功能主義，是因為他認為功能主義是殘酷的，是邪惡的，因為它的唯物主義和與過去的缺乏聯繫。他所珍視的模式是中世紀的模式，他認為這是精神和社會組織的唯一適當結合。他不喜歡大城市，他們的紀念碑主義，以及任何合理的行動框架。然而，在變得僵硬教條之前，莫里布開始是一個循序漸進的、傾向的建築師。事實上，正是他為鹿特丹的工人們設計了著名的花園郊區 Vrijevik，這是一個規劃良好的大型社區的早期例子，表明莫里布是一個政治社會主義者。然而，後來，他傾向於歷史折衷主義，因為他有意識地(與普金相反)選擇早期的義大利羅馬式風格作為他的建築模型，他設計了許多教堂，其中最著名的是在布雷達鎮。

在成為德爾夫特建築學院的教授後，莫里布與學院裡的功能主義者發生了衝突，比如著名的城市學家範·埃斯特倫(Cor van Eesteren)，他屬於德·斯蒂爾運動(De Stijl Movement)，多年來擔任著名的 CIAM 主席。隨著歐洲緩慢變化的政治氣候開始向右轉，莫里布顯然贏得了這場比賽，並確保學校遵循他的方法。戴爾夫學院在很大程度上成為莫里布的學院，從現在起，與他一起學習的建築師不僅在他的意圖框架內工作，而且還得到了慷慨的國家支持和

委託。許多建築和更大的城市發展是按照中世紀的模式設計的，沉迷於哥德式和羅馬式詞彙的折衷拼貼。許多省級市政廳，例如由莫利布的學生弗雷德霍夫(也許是最著名的)設計的恩斯赫德市政廳、教堂、公共護理機構、學校和一些工人莊園(阿姆斯特丹有一些例子)展示了真正的中世紀規劃，教堂有時扮演著社會和合成的角色。個人重點。值得注意的是，在法西斯德國，一種類似的文體傾向正在跨境實施，當然不是基於宗教原因。儘管如此，這兩個運動建築的物理相似性是驚人的，當德國人入侵荷蘭時，他們對莫利布的作品表示同情。

戰後，莫里布的影響繼續存在，他的團隊的建築師被委託負責重建國家的大部分任務。直到 50 年代，也就是莫里布去世的時候，他的影響力才開始減弱，被稱為 X-團隊荷蘭翼的新運動在阿爾多·范艾克和賈普·巴凱馬等建築師的帶領下進入了現場。在他們的影響下，莫利布在荷蘭推行的文化主義、情景派模式消失了，德爾夫特浪漫主義學派也不復存在。