



SURFACESCAPE 专题系列 (二)

Surfacescape Series (2)

从正立面到Surface
From Facade to Surface

冯 路
Feng Lu

摘要

从“正立面”到surface的转变包含三个基本的转变：再现性被简化和基本构成所替代；外在性被空间边界所替代；正面性被表现为连续性或碎片化的无方向性所替代。这种转变与工业化变革、理性主义思潮和对功能经济与“客观性”的追求、学院教育的实验、以及各种现代主义艺术运动等等所构成的时代背景密切相关。

关键词

正立面 再现 外在性 正面性 表皮

Abstract

The transition from the classical facade to architectural surface is based on three main points: firstly, the importance of representation is displaced by the formation of simplification and elementary composition; secondly, the focus on externality is displaced by the role of spatial boundary; and finally, the character of frontality is transferred to a kind of nondirectionality, as presented as continuity or fragmentation. Such transition happens within a social and cultural background which is composed by industrialization, rationalism, and the emphasis on function, efficiency and objectivity on one hand, and on the other hand, the exploration and revolution of academic education, and avant-garde art movements as well.

Key words

facade representation externality frontality surface

佛罗伦撒圣玛丽亚大教堂，冯路拍摄



自19世纪末始，西方古典建筑语言中“正立面 (facade)”范式的废除，在很大程度上被视为现代主义运动的关键成果及标志之一。而与此同时，一种关于surface的建筑学在悄然建立。

在《牛津建筑词典》中，“正立面” (facade) 被定义为：“一个建筑物朝外的面孔或立面，特别是主导性的前面”。¹这个定义指出了“正立面”的三个重要特征：可与“面孔”相比拟的再现性 (representation)、外在性 (externality) 和正面描绘性 (frontality)。这三点正是建筑“正立面”与人脸二者之间的共同之处。“正立面”被比喻成面孔是因为它是古典建筑用于表达的主要“部位”和手段，而它的表达方式主要依赖于装饰、符号、比例等形式特征与特定象征含义之间的对应关系。“正立面”的这种表现作用开始于中世纪末期和文艺复兴初期。大卫·勒斯巴热 (David Leatherbarrow) 和莫森·莫斯塔法 (Mohsen Mostafavi) 说，在文艺复兴时期，“正立面”通过与建筑外围护结构主体的分离而具有一种“局部的自治 (partial autonomy)”，与此同时，它被用作建筑中最主要的表现意义的工具。²在很多文艺复兴时期的建筑中，尤其是教堂建筑，可以看到建筑正前面的外墙为了塑造壮丽的形象和优美的比例而高出其后的建筑主体许多，很明显地与主体建筑结构呈脱离状态。这种对正面的特别强调使得建筑表现出非常清晰的方向性。在18世纪一些有关建筑人相学 (physiognomy) 的理论中，“正立面”被直接当作人脸来看待。它并不仅仅通过建筑前面装饰的墙体和柱式来表现，有时候也通过建筑整个体量在前面所形成的立面效果来体现，例如法国建筑师布雷 (Etienne-Louis Boullée) 在1784年提出的牛顿纪念塔设计方案。历史及理论家希区柯克 (Henry-Russell Hitchcock) 评论说，虽然布雷和列杜 (Claude-Nicolas Ledoux) 这些建筑师的设计作品具有一种高度的几何简洁性，但是对他们而言，这种几何形式却是被当作一种象征主义手法来表达特定的含义。在19世纪中叶，这种表达方法被继承下来。例如，弗兰普顿 (Kenneth Frampton) 认为，德国建筑师辛克尔 (Karl Friedrich Schinkel) 的作品就带有这种意图，它们“趋向于强调形式自身的人相特征。”³

相对而言，取消“正立面”的特别表现意义则常常被看做为现代主义建筑学的一个特征。正如勒斯巴热和莫斯塔法所说：“建筑历史和批评中有个老生常谈的话题：工业化和工业产品在20世纪建筑学中的采用促使建筑的再现、以及作为再现的首要手段的正立面都被废除了。如果真是这样，这将意味着一个长久传统的终

结，因为自中世纪晚期和文艺复兴早期始，正立面就被视为建筑物中异常突出的、用于再现的面孔。”⁴然而与这种通常看法相左，他们认为事实上，“再现”这一任务从未被取消过，变化的只是手段和对象。对他们而言，变化在于：一方面再现的着力点从古典的正立面转向了体量和外观上的平整；另一方面，正立面的优先表现地位被取消了，面孔的再现作用被“立面 (elevation)”继承。⁵相对于“正立面”与人脸之间的象征关联及其丰富的内涵，“立面”更具有一种物体的抽象性和简化性。对于一个物体而言，它不存在一个特殊的“正”面。工业革命带来的工业产品和建造技术使得建筑物在某种程度上更类似于一个可以被客观描绘和表现的物体，而不是人的比拟物。以勒斯巴热和莫斯塔法看来，自现代主义以来，surface的关键不仅就在于再现的问题，而且在于再现与生产之间的矛盾关系，以及进一步地显示为表达与技术之间的张力。在他们的这些观点之后隐藏着这样一种认识：surface的主要问题就在于外观表达。正是这种局限于“外在性”的讨论，使得在他们的讨论中surface与“正立面”很难彻底分清。

如果把“正立面”比作“面孔”切实表达了“正立面”的本质特点，那么“正立面”与surface之间的区分恰好可以通过“面孔”与surface之间的差异来辨别。哲学家阿维荣·斯愁 (Avrum Stroll) 对此提出了四点区别：其一，面孔通常用于人类和动物，而surface用于物体；其二，与surface相比，面孔通常有“面朝前方”的特定方向性；其三，surface总是被看做一种“边界”，而面孔并没有这种含义；其四，surface常常具有一种抽象性，而面孔不具有这种性质。⁶这些区别也许可以正好用来讨论古典“正立面”和现代主义的surface之间的差异：首先，与装饰的、象征性“再现”不同，surface通常以“简化 (simplification)”的面目突出一种所谓“客观的”表达。换句话说说，“正立面”更多地被给予各种符号装饰比喻等修辞手段来表达特定的意义，而surface更多地直接呈现材料与构造自身的特征。采用机械加工复制的产品及逻辑，表现出简化、抽象的几何形式。其次，“正立面”对正面朝向的突出被surface的无方向性取代，这种无方向性或者体现为均质的持续性，或者体现为碎片化。最后，对surface而言，“空间边界”这一角色被突出，使其超越了单纯的表现外观面貌的作用。

在现代主义运动中，建筑的“简化”大致有四个相互关联的主要背景。首先是工业化技术和生产的发展。绝大部分历史和理论家都提及了工业化作为整个时代巨变的基础对现代建筑所产

生的重要影响。对于surface而言，影响至少有三点。其一，在技术上而言，建筑外墙可以不再承重，因而获得了一定的自由。钢和混凝土的框架结构把surface从结构功能中解放出来了。与结构框架相脱离之后，外墙变得“薄”了，这正是阿维荣·斯楚在定义surface时提到的一个重要特征。其二，由于采用工业化标准生产的产品和建造方式，surface的形式很容易变得简单、平坦和重复。特别是玻璃幕墙的出现和采用，以及由此带来的强烈突出的透明和反射效果，给surface带来了新的可能性。在早期现代主义运动中，这种新的形式甚至被描述成一种创造新世界甚至是乌托邦的工具。例如，1914年保罗·斯彻巴特（Paul Scheerbart）在《玻璃建筑》（Glass Architecture）一书中宣称，如果砖的建筑全部被玻璃建筑所取代，那么地球的表面将呈现一种伟大的转变，形成新的文化。⁷其三，如希区柯克和约翰逊所提出，工业化生产的逻辑使得现代建筑本身具有了一种“规则性（regularity）”。⁸现代建筑的这种规则性不但体现在规则的体量和结构上，还体现在建筑不同立面的规则性之中。也就是说，建筑的不同立面都变得非常相近。因此surface的不同面之间具有了一种视觉上的均质连续性。

第二个相关的背景为时代转变之下，建筑师的社会政治主张以及对自身社会角色的认识和要求，以及受理性主义和功能主义的影响。这种认识表现为各种各样的对社会转变和社会现实的关注，和对建筑的物质性和功能性、“诚实性”、“真实性”以及“客观性”的追求。据弗兰普顿（Frampton）说，德文词Sachlichkeit（相当于英文objectivity）在建筑理论话语中的使用首先来自于赫尔曼·穆修斯（Hermann Muthesius）在1897年至1903年间为Dekorative Kunst杂志所写的一些列文章。它意味着以一种“客观的”、功能主义的设计态度服务于工业社会。在1920年代和1930年代，有关“新客观性”的提倡意味着一种由功能主义所定义的朝向“社会真实性”的政治态度。⁹这些思想动态使得建筑师主动采用经济有效的方式，突出功能分配，强调工业化产品和建造，体现工业化时代特征。在这种背景下，对物质和材料本身处理的关注得到了加强。

第三个背景和学院教育有关。“基本构成（elementary composition）”作为一种形式生成方法和所谓“客观性”表达方式在20世纪初巴黎美院中开始发展。这种方法强调一种对基本的、简化的、几何建筑元素的构成。雷纳·班汉（Reyner Banham）在《第一个机器时代的理论和设计》（Theory and Design in the First Machine Age）一书中指出，20世纪初朱利安·郭德特（Julien Guadet）关于设计“构成（composition）”的“科学方法”及其在巴黎美院的教学推广是现代主义建筑发展的一个重要根源。班汉说，巴黎美院的图书管理员查尔斯·白兰克（Charles Blanc）在1867年出版了《绘图艺术的语法》（Grammaire des Arts de Dessin）强调一种关于表达的技术性方法，并以

此来反对所谓艺术的“主观化”表现模式。在此基础上，美院教师郭德特为了反对风格化而在1902年出版了《建筑学元素理论》（Éléments et Théories de l’ Architecture），强调一种元素构成的理论。这种理论基于一种郭德特自己所声称的“科学认识”之上。班汉认为，郭德特的这种科学认识并不同于当时对于科学作为一种实验研究的通常认识，而是一种类似达芬奇那樣的，将科学理解为“学问加上逻辑方法”。在这个认识基础上，郭德特将自己的教学方法称为“科学性”的，并认为他发明了一种处于学院艺术工作室和科学机构的实验室之间的工作方法。¹⁰当设计采用基本元素的“构成”方法时，例如墙体、开洞、屋顶等小的结构构件和功能元素被集合在一起形成功能性的体量，然后这些体量再集合成一个完整的建筑物。郭德特的理论后来被他的学生在巴黎美院的教学中进一步发展了。其中，阿格斯特·佩罗（Auguste Perret）的建筑实践给这一理论带来了更广泛的影响，例如他在1903年完成的巴黎弗兰柯林路（Rue Franklin）25号公寓。以班汉看来，这个建筑的重要性在于它清晰地把混凝土结构框架直接展现在外观上。这个例子显示了结构的逻辑关系与几何形式的基本构成的对应。

这种“基本构成（elementary composition）”的设计模式在包豪斯学校的教学中得到了充分发展，然后因为这个学校所具有的广泛影响而在现代建筑中生根发芽。包豪斯学校的历史非常复杂，甚至充满斗争。由于教员之间的更替与分歧，它包含了各种不同的主张和方法。尽管如此，包豪斯教育仍然具有一些基本的特点。由于对工业产品和建造、机器美学、抽象艺术的关注，工业设计的方法、抽象几何形式和朴素的材料运用成为被鼓励的对象。这些都使得简化的surface成为一种常见的结果。对于“基本构成”的设计方法来说，有关“元素主义（Elementarism）”概念的传入起了重要作用。这一概念生成于俄国构成主义，强调简化的、抽象的元素的表现，由里兹斯基（Lissitsky）和莫赫里·纳基（Moholy Nagy）等人引入包豪斯学校。这一艺术主张在包豪斯学校中被转化为建筑学的设计方法。“基本构成”并非单纯的构图处理，而是将建筑结构和形式生成视为一体。在这种逻辑下，surface的设计的关注点从外观和再现转向了简化的基本构成。

第四个背景，正如上面所提到的，在于20世纪初期先锋艺术运动的发展，尤其是那些同时活跃于艺术与建筑领域的艺术家及艺术团体。他们的艺术主张都与简化的、抽象的几何形式有关。例如,法国20年代的纯粹主义(Purism)坚持一种通过抽象几何形式表达的“简化性（simplicity）”。¹¹柯布西耶正是这个艺术观念的提出者之一。在这些艺术团体中，来自荷兰的风格派（De Stijl）具有很重要的影响力，而且他们的成员和包豪斯学校有着密切的关系。创始人德斯伯格（van Doesburg）在包豪斯举办讲座；里兹斯基是包豪斯的教员；莫赫里·纳基和他们一起签署了“构成主义国际(Constructivist International)”的建立宣言等等。

基于这些影响，Surface表现出无装饰的简化性、抽象的几何性、以及基本构成的特征。但这并不意味着“正立面”就一定完全转化成了surface。对大卫·勒斯巴热和莫森·莫斯塔法又或者文丘里等不少理论家而言，这种所谓的“客观化的”形式表达不过是“再现”的另一种模式而已。换那句话说，完全区别于“主观”的“客观化”并不存在。罗宾·埃文斯（Robin Evans）还说，欧几里德几何和元素构成自文艺复兴时期起就已经是建筑学的特性了；其中的变化只不过在于从古典建筑中的几何的“中心性”构成转移到了现代建筑的“碎片化”构成。¹²那么对于与“再现”相区别的所谓“客观性”表现，或许可以这样理解：一方面，由于对工业化产品和建造逻辑、经济性和功能等客观条件的强调，使得传统上在绘画与雕刻上所具有的个人化艺术表现力量在设计与建造中被相对地压制或者弱化了；另一方面，审美从依赖于人文意义相对地转移到对物质、材料和机器的关注上。

只有在“正立面”的再现性、外在性和正面性被同时取消之后，surface这一新的建筑学范型才在现代建筑中成形。后两者的转换与空间观念的建立密不可分。如同列非伏尔（Lefebvre）所说，正是伴随着“空间这一新意识”的产生，“正立面”这一朝向观察者的建筑面孔及其在表达艺术及纪念性上的特权被废除了。¹³托马斯·斯楚玛彻（Thomas Schumacher）也说到，从古典“正立面”向现代建筑的surface的转变应该包含三个先决条件：surface从结构的承重功能中解放出来；功能主义；以及空间观念的形成，并以其作为建筑形式和surface生成的出发点。¹⁴

正面性的取消使得surface获得了被视为空间边界的可能性，而一旦如此，外在性也就随即被取消了。阿伦·寇洪（Alan Colquhoun）指出：“正面性这一观念存在于正立面概念的根源之处。现代建筑不应该有正立面；无正面的建筑因而成为现代主义运动这一逻辑的延伸，而surface不过是内部组织生成的边界条件。”¹⁵在这种情况下，surface不仅和内部空间组织有关，同时也成为内外空间关系的反映。伴随着从正立面到空间边界的转变，对surface的关注也就从外观效果的表现转向了体量和空间的形成，也因此转向了可直接感知的空间性。伴随着正面性的废除，建筑中各surface的关系也就由“连续性”或者“碎片化”这两种新的原则所定义。此外，正面性也和古典建筑空间上的中轴对称以及秩序有关。一方面，正立面在形式上的对称关系和内部对称空间具有一致性；另一方面，正立面也设置了空间秩序的特定起点和前进方向。因此，正立面的废除，从某种意义上而言，也可以被认为是对建筑空间性认识和要求变化的结果。与此同时，对于体量、“围护（enclosure）”、流动空间的强调也就给予了surface连续性和碎片化的特征，而正面性也就随之瓦解了。

杰弗里·斯科特（Geoffrey Scott）在1914年《人文主义建筑学》（Architecture of Humanism）中已经将空间体量看做建筑构成中的主要元素。他认为建筑纯粹是由空间、体块和线条组合而成

的。¹⁶如同班汉所指出的那样，斯科特书中所说的“空间”是从德文词Raum而来，实际上意味着组合的体量。班汉还认为，正是对这种空间体量、以及之后的空间作为无限连续的观念的关注使得建筑设计中的“基本构成”被拓展到三维层面，因而和早期巴黎美院所提出的二维构成相区别了开来。¹⁷“体量”这一词语在现代主义运动的理论和话语中的重要性是由希区柯克和约翰逊的《国际式风格》一书所奠定的。对他们来说，“‘体量’就如同非物质的、轻的、几何限定的空间”¹⁸。他们还将体量看做现代建筑的首要原则，以使其区别于古典建筑的厚重。“体量”通常是由简化的、包裹的surface和框架结构构成的。希区柯克和约翰逊说：像厚重感和静态的坚固感这些建筑学传承下来的原初品质都消失了，替换它们的是体量的效果，或者更准确地说，是扁平的surface所限定的体量。首要的建筑象征不再是密集的砖块，而是开放的盒子。实际上，大多数建筑物事实上就像效果显示的那样，不过是围绕一个体量的（一些）平面。在采用用框架结构和起保护作用的外层包裹的情况下，建筑师很难不获得体量和surface的表现形式，除非他遵从传统的厚重感以创造相反的效果。¹⁹希区柯克和约翰逊在提出“体量”这一概念时，同时也对surface的形成提出了一个非常重要的观念：连续性。他们说：如果surface以表达体量为原则，那么这将带来一个必然结果，就是说surface在效果上应该不被打断，就像在支撑结构外紧紧地蒙上一层外皮一样。²⁰对他们而言，有两种展现surface的连续性的方法。一种是由完整的扁平外墙形成连续的包裹。另一种是不被打断的水平的surface（天花板和地板等等），它也可以用来定义空间边界，并且暗示了一种虚拟的垂直面及其围和的存在，就像密斯的巴塞罗那馆所显示的那样。²¹对连续性的强调使得体量不同侧面的surface被看作是同等之物，也因此获得了一种均质性，而在此情况下，正立面以及正面性也就随之废除了。

除了连续性之外，正面性有时是被那些拼贴或者分离的surface所形成的“碎片化”所取代。这种“碎片化”效果首先是从20世纪初期的现代艺术运动中诞生的，特别是立体派和荷兰风格派所表现的那样。正如艾伦·布那斯（Alan Bowness）在《现代欧洲艺术》中所提出的那样，在20世纪初期毕加索和布拉克（Georges Braque）的立体派将绘画带入一种由拼贴所展现的抽象艺术的境地。²²立体派绘画的碎片化的抽象形式展现了一种有关空间的新观念。如布那斯所说，这种碎片化的重要性就在于它强调了一种对于空间物体的表现。这也正如布拉克说的那样：通过碎片化的处理，我能够建立空间和其中的运动，我只有当创造了空间之后才能导入物体。²³在《空间、时间和建筑》一书中，吉迪翁（Giedion）将古典正立面视为文艺复兴时期发明的透视法的对应之物。它的主要特征在于：在线性的透视法中，物体被描绘在一个平面上表现它们所被看见的样子，而不是依据它们自身绝对形体关系；在透视中，每个元素都根据惟一的那个观察视点产生。²⁴与此相反，立体派绘画通过碎片化的空间构成取代了文艺复兴的透视

法，也因此就取消了面对主体的“正面性”。柯布西耶的建筑常常被用作例子来说明立体派对建筑设计的影响。这不仅是因为立体派和他所提出的纯粹主义艺术的密切关联，还在于对柯布建筑进行分析得出的结论。以1927年的斯坦住宅（Villa Stein）为例，寇洪说：这个建筑在外立面上建立了一种有关内部空间的自由组织和对角关系；如同立体派绘画描述图像空间的结构那样，柯布西耶的房子展现了对建筑空间结构的描述。²⁵在20年代，荷兰风格派和俄国构成主义为了追求空间的无限连续性而发展了一种碎片化的构成原则。虽然这种概念主要存在于艺术作品之中，但是风格派的格瑞特·瑞沃德（Gerrit Rietveld）通过位于乌特勒之的1925年的斯柯特住宅（Schröder House）展现了碎片化原则在建筑上的运用。在这个建筑中，墙体、屋顶和阳台板等等都被简化成简单的几何平板。这些碎片化的平板组成了建筑的空间结构，并且因此创造了内外之间的空间连续。这种碎片化形式也在密斯的砖宅和巴塞罗那馆中得到了充分的展现。而正如弗兰普顿所指出的，密斯的这些设计正是在受荷兰风格派和俄国构成主义影响之下典型的建筑实践。²⁶

工业技术和产品、理性主义思潮和对功能经济与“客观性”的追求、学院教育的实验、以及各种现代主义艺术运动等等构成了一个特定的社会文化背景，在此之下的现代主义运动中，古典正立面在建筑学观念与实践中被同时废除了。与此同时，基于‘简化’和‘基本构成’的原则，以及伴随着‘外在性’和‘正面性’的取消，一种新的关于surface的建筑学被发展起来。它通常表现出一种抽象的、平板的、薄的、均质的简化形式。与正面性相反，它突出一种连续性或碎片化的效果。同时，它也更突出一种空间边界的角色，被用来表现空间体量或者空间连续性。Surface因此从以往的装饰和象征作用中被解放出来，也因此超越了基于外观表现而存在的再现功能。在这些条件之下，surface形式生成的重点从二维的再现转向了三维的基本构成，并因此转向了对内外空间关系的强调，转向了对空间体量组织关系的表达。²⁷

冯路，英国谢菲尔德大学建筑学博士（Ph.D by design, Univ. of Sheffield）

注释：

- James Stevens Curl (1999), *A Dictionary of Architecture*, (Oxford: Oxford University Press), 237.
- David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi (2002), *Surface architecture*, (London, Cambridge Mass.: The MIT Press), 9.
- Kenneth Frampton (1992), *Modern architecture: a critical history (third edition)*, (London: Thames & Hudson), 19.
- David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi (2002), *Surface architecture*, (London, Cambridge Mass.: The MIT Press), 9.
- Ibid., 14.
- Avrum Stroll (1988), *Surfaces*, (Minneapolis: University of Minnesota Press), 188–192.

7. Ulrich Conrads (ed.) (1971), *trans. by Michael Bullock, Programs and manifestoes on 20 th–century architecture*, (London and Cambridge Mass.: The MIT Press), 32.

8. Henry—Russell Hitchcock and Philip Johnson (1966), *The International Style*, (New York and London: WWNorton & Company), 56.

9. Kenneth Frampton (1992), *Modern architecture: a critical history (third edition)*, 130–141.

10. Reyner Banham (1960), *Theory and Design in the First Machine Age*, (London: The Architectural Press).

11. Ibid., 207–210.

12. Robin Evans (1995), *The projective cast: architecture and its three geometries*, (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press), xxvi—xxxvii.

13. Henri Lefebvre (1991), *trans. by Donald Nicholson—Smith, Production of Space*, (Oxford: Blackwell Publishers), 125.

14. Thomas L. Schumacher (1987), “The Skull and the Mask: The Modern Movement and the Dilemma of the Facade”, in *The Cornell Journal of Architecture*, issue 1987, (New York: Rizzoli), 5—9.

15. Alan Colquhoun (1972), “Displacement of concepts of Corbusier”, in *Alan Colquhoun (1981), Essays in Architectural Critisism: Modern Architecture and Historical Change*, (London, Cambridge Mass.: The MIT Press), 57.

16. Reyner Banham (1960), *Theory and Design in the First Machine Age*, (London: The Architectural Press), 66. Ibid., 66–67

17. Henry—Russell Hitchcock and Philip Johnson (1966), *The International Style*, (New York and London: WWNorton & Company), 44.

19. Ibid., 41.

20. Ibid., 45.

21. Ibid., 48.

22. Alan Bowness (1972), *Modern European Art*, (London: Thames & Hudson), 105.

23. Ibid., 112.

24. Sigfried Giedion (1949), *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition (second edition)*, (London: Oxford University Press), 30–31.

25. Alan Colquhoun (1981), *Essays in Architectural Critisism: Modern Architecture and Historical Change*, (London, Cambridge Mass.: The MIT Press), 55–62.

26. Kenneth Frampton (1992), *Modern architecture: a critical history (third edition)*, 163.



乌特勒之斯柯特住宅，冯路拍摄