

THE NETHERLANDS

放荡荷兰

策划_Peng&Chen(彭杨军、陈皎皎) 编辑_余非、2话不说、叶未青 助理编辑_Voikka 设计_Yumo、Annsey Zhao、许大才人 联络统筹_Voikka、许嘉
特别感谢:李德庚、黄恩宇、姜珺、史洋、olaCola、李驰

“只有依靠设计，我们才能使我们的国家成为一个可以日日生存的地方”，荷兰设计师William Crosswell曾说。

荷兰人住在风中，水中。欧洲北海边一片低洼小地，常年西风，裹挟于强大的不列颠、法兰西、德意志和汪洋之间，有近三分之一的土地低于海平面，却以零星之力，填海筑坝造出其四分之一的国土和千里堤坝。17世纪，荷兰人设计出为节约成本而撤去武器系统的商船，驾着它以商贸制霸世界，霸业消散后，它身上显现着两个标签，一为自由，一为创造。这是于局促中生出的务实心和实践心，辅以顺遂的法制，令权威不强势，令个人自由最大，也令社会更表里如一。荷兰无冕，却也放荡，这是荷兰式的、另外一种英雄法则。



《尼德兰箴言》(Nederlandse Spreekwoorden)，是画家老彼得·勃鲁盖尔(Pieter Bruegel de Oude)于1559年创作的一幅油彩画，画中描绘了诸多尼德兰地区流行的谚语，很多现在仍然在使用。比如图画右上角的两个伸出窗户的臀部是“悬在水沟上的厕所”，寓意是“某些事情显而易见”；右下“泼翻的稀粥收不回来”，寓意是“覆水难收”；中央“举着蜡烛找魔鬼”，寓意是“阿谀奉承乱交朋友”……图画结合当时的荷兰乡村生活图景和广为流传的谚语，不仅记录和颂扬了荷兰文化，还戏谑地调侃了人类的愚蠢。



DUTCH FREESTYLE

低地的荣光

编辑_Voikka 设计_YUMO 这种生活方式来自超级荷兰人：他们在这片低洼之地中，造出了最大程度的土地和自由

地图



26%
26%的荷兰在海平面以下

20%
20%以上荷兰国土是人工填海造出来的

3%
3%的荷兰由国家公园构成

国名

HOLLAND = 本土

THE NETHERLANDS

帝国 + 海外属地（安的列斯和阿鲁巴）



波德模式

波德意为浮地（Polder），指荷兰围海造的低田。作为一个政治术语，指以协商共识为特征的政治模式

× 1000 个
荷兰目前还有1000个左右的传统风车在运转，是世界上风车最多的国家

× 168000 人
欧洲人口最稠密国家，40%的人口集中在兰斯台德城市圈

1.85 *
1.72 *
荷兰人均身高位居全球第一，四成人口体重超重

阿姆斯特丹的城市标志，寓意为免遭水患、火灾和黑死病的侵袭

3200000000 吨
鹿特丹港是世界上年吞吐量最大的海港，吞吐量达3.2亿吨，是整个欧洲最大的中转站

10000 年
三角洲工程委员会给大坝设定的保护级别是，保证南北荷兰省在10000年里不受海水侵害

1800 公里
荷兰修筑的拦海堤坝总长达1800公里

1958年开始启动的荷兰三角洲工程被称为世界八大奇迹，耗时60年，可以保护荷兰西南临海地区免受洪灾侵害

殖民和商贸



- 1602年成立的荷兰东印度公司（VOC）是全世界第一家跨国公司
- 1675年，为满足奴隶贸易的需求，成立了西印度公司

● 全世界总贸易额

● 东印度公司贸易额

15000 分支机构
曾是世界上最富有的私人公司，拥有15000个分支机构，贸易额占到全世界总贸易额的一半



20000 艘船

15000 艘船

17世纪全世界约有2万艘船，荷兰占1.5万艘



1626年，荷兰人在美洲设立殖民地的首都为“新阿姆斯特丹”，也就是后来的纽约

荷兰第一



第一个基金会

1774年，荷兰创立世界上第一个基金会（Unity Creates Strength），中文含义是“团结力量大”，投资地涵盖欧美大陆



第一个股市

1602年，荷兰阿姆斯特丹股市成立，是世界上第一个股市，比纽约证券交易所早190年



第一幅油画

世界上第一幅油画是荷兰画家凡·艾克兄弟于1415年绘制的《根特祭坛画》



第一个废除死刑

1870年，荷兰成为世界第一个废除死刑的国家，死刑只在1945年惩处二战战犯时短暂恢复



第一个不杀女巫

16世纪荷兰第一次立法“不杀女巫”，比欧洲其他国家早近百年

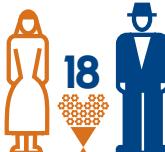
生活



荷兰拥有博物馆的密度全球最高，全国共有600多座博物馆，阿姆斯特丹每平方公里拥有博物馆的密度世界第二



荷兰是银行卡普及率最高的欧洲国家，91%的荷兰人拥有借记卡或者储蓄卡



法定结婚年龄为18岁，经过双方父母同意可以16岁结婚，经过女王的同意16岁以下也可以结婚



荷兰是欧洲第一个允许合法嫖娼、拥有全世界最大红灯区的国家，也是第一个拥有妓女协会和妓女工会的国家



荷兰人均自行车拥有量世界第一，共有1600万人使用着1800万辆自行车出行



2010年“反占屋”法案实施后，产生了占屋中介，一方面帮房主管理空置住宅，一方面将其低价租给需要的人

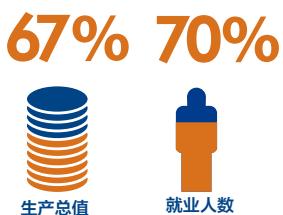
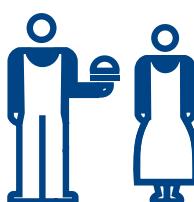


全球60个非英语国家中，英语能力第三，唯一男女英语能力均等的高英语国家，日常英语普及率87%



平均每年居食用3200万公斤甘草糖，世界第一。因为荷兰人相信甘草糖可以催情

经济



服务业是荷兰经济的支柱产业，占国内生产总值的67%，占就业总人数的70%

HDI \$ 0.921

荷兰人类发展指数（HDI）为0.921，世界第四，是最主要的发达国家之一



四种货币，本土欧元、加勒比海岛属地使用美元、两个属国使用本地货币



郁金香泡沫：1637年一株郁金香球根的价格为5200盾，是伦勃朗《夜巡》的酬金的3倍，相当于400吨鲑鱼的价格



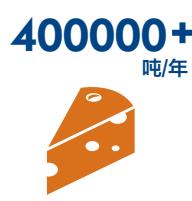
花卉出口量世界第一，花卉交易额占世界总额70%以上



钻石加工业连续50年世界第一，曾制造维多利亚女王王冠上的钻石



世界上第3大农产品出口国，尽管只有4%的人口从事农业



奶酪年出口量40万吨，世界第一，人均每年消耗奶酪14.3公斤

Forbes

《福布斯》杂志将荷兰人用价值1万亿美元的曼哈顿换了一个价值29亿美元的无名殖民地一事，评选为商业史上十大错误之一



PHILIPS

AEGON

ING



TNT

Booking.com



randstad



第一个允许安乐死
安乐死是由荷兰医生发明的。2000年，荷兰成为世界上第一个安乐死合法化的国家



第一个允许同性结婚
2001年，荷兰政府宣布同性婚姻合法，并在阿姆斯特丹市长的见证下举行了第一场同性婚礼



第一个显微镜
第一台复式显微镜由荷兰的父子眼镜商J.Janssen和Z.Janssen发明



第一个盒式磁带
1962年，荷兰的飞利浦公司创造了盒式磁带，随后又推出了新的音乐载体光盘



第一个共和国
尼德兰革命是历史上第一次成功的资产阶级革命，荷兰也因此成为世界上第一个共和国

世界公司

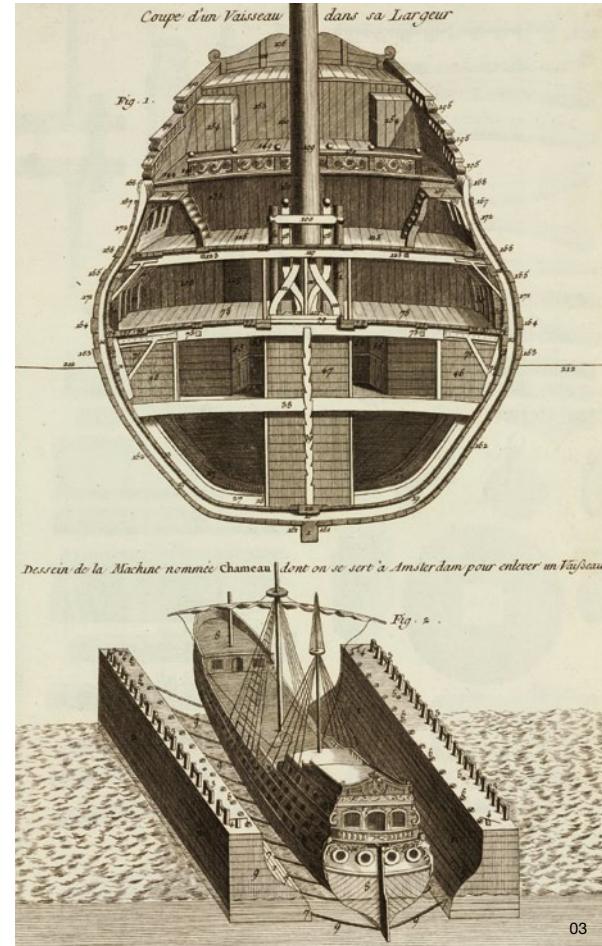
共有24家世界企业，其中12家跨入世界500强的行列。除巨型企业外，荷兰还有超过63万的中小型企业在商业收益的60%





02

01. 荷兰画家希罗尼穆斯·博斯 (Hieronymus Bosch) 的作品《人间乐园》(局部)，15世纪，一些荷兰艺术家和学者们意识到了当时社会中普遍存在的种种问题，如教会腐败、封建统治者狂妄愚昧，于是创作了一系列讽刺、揭露和抨击社会上罪恶行径的作品。《人间乐园》题材虽取自《圣经》，但画面充满荒诞的世俗感和隐喻 02. 《荷兰家庭》(Dutch family)，作者为荷兰画家彼得·德·霍赫 (Pieter de Hooch)，17世纪荷兰风俗画派画家。他善于刻画中产阶层家庭生活、室内家居和乡间风景画等具有市井气息的场景 03. 1760年百科全书上的荷兰船舶垂直剖面图。16世纪，荷兰人率先将商船上的炮台拆下以降低造船成本，因斯堪的纳维亚地区船所缴纳的税取决于甲板的宽度，所以造船者缩小甲板，扩大船身，节省建船材料、减低税额也能够装载更多的货物



03

AGAINST ALL AUTHORITIES 桀骜的浮地

撰文_森林大王余非

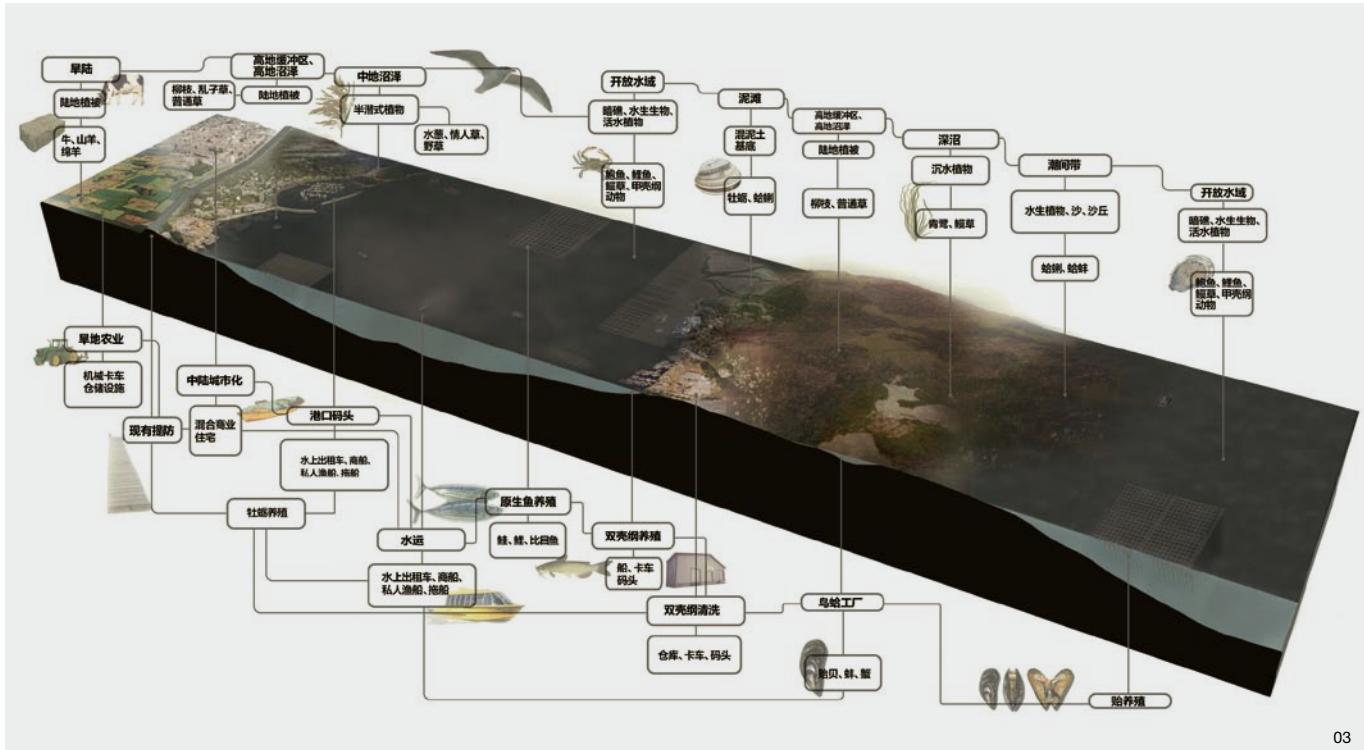
修建和管理水坝的人

在飞机上，能看到一个平坦的荷兰。田野、河流、水域与城镇平整地拼接在一起，落到陆地上，视觉里依然很容易出现这种平坦的意象，即便在最热闹的城市部位，在高低错落的视差间隙，你也能找见这种景象或感受。就像阿姆斯特丹的轨道电车，平滑又慢悠悠地开，有说不出的舒坦和缓。想了一下，除了没有山峦阻挡、受大西洋湾流气候的影响，云天很低，大概就是河流和海的原因了。在这个低洼之国，有的河面与地面几乎持平，不过赖于荷国人善于治水，专事拿捏水位，水面高度几在控制中，地与水就那么无差地一块块摊铺在眼前，老好得很。

“我们永远要为生存挣扎”，上世纪20年代，荷兰政府关于修建阿夫鲁戴克 (Afsluitdijk) 拦海大坝的文件中，第一句话如是。

长32公里的阿夫鲁戴克一边是湖，一边是海。海是原本的海，湖是人们用海变的。大坝1927年破土，至1933年完工。荷兰西北部的“须德海” (Zuiderzee) 原属他们的北海，本是13世纪时海水冲漫进陆地与原有湖沼合成的一个海湾，荷兰人用大坝将它变成了一个内湖，名唤爱舌尔 (Lake of IJsselmeer)，然后在坝内抽水、开垦、填造新的土地。这个工程缩短了荷兰300公里的海岸线，拿走了大海4000平方公里的地盘，坝上造出一条连通北荷兰省与弗里斯兰省的高速





03

01. Maeslantkering大坝是荷兰Europoortkering三角洲工程的组成部分，目的是阻拦北海的海水倒灌和洪灾的发生。大坝从1997年建成至今已保护150万鹿特丹居民不受水灾的危害。2007年11月8号，大坝让荷兰免于遭受50年来最大的海水危机 02. 16世纪的阿姆斯特丹地图，由Cornelis Anthonisz绘制 03. 图片来源于Mammoth网站。图为在荷兰Tiengmeten岛上建立的三角洲生态圈。以Haringvliet大坝和岛屿为基础，实验人员在此建立了壳类养殖和旱地农业相结合的生态经济模式，此项目研究还包括泥滩生态圈、动态水位系统、双壳纲的商业价值、旱地农业等 04. 阿姆斯特丹的水坝广场，建于1270年，是当时城市的政治中心和商业中心。今天水坝广场已成为女王节或圣诞节等重大节日的活动场所，各种挑衅运动、反越战等事件也多发生于此

路，坝中造出五块浮地、20余万公顷良田。1986年，在这些新生地上，荷兰成立了自己的第12个省弗莱福兰（Flevoland）。但这只是荷兰大手笔中漂亮的一项，作为世界上最大的防潮工程——三角洲工程(Delta Works)，荷兰人花了40年功夫，在自己这片由莱茵河、默兹河与斯海尔德河的河口冲击成的三角洲上建造了一系列水坝、水门、船闸、堤防与防洪闸门等，以抵御海水倒灌带来的洪灾，被誉为世界第八大奇迹。其中的马斯兰特（Maeslant）挡潮闸，每扇闸门和埃菲尔铁塔一样高，是它两倍重，立于鹿特丹新航道入海口这一重要的经济水道，由电脑控制，检测到海水将要暴涨，会自动伸展接合。

1954年，荷兰西尔弗塞姆的城市建筑师Willem Dudok说自己曾被一句话打动，出自《老子》：“埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用”。大概意思是以造器皿造屋子来体现空间的重要。Willem Dudok说他确信这样的事实：人们需要使用的，恰是空间。

荷兰诗人弗罗曼是这样写这个地方的小的：“谈话等于向人脸上呵气，打手势如同对人挥拳。人们为笑声所震惊，分不出亲近与仇恨。”在荷兰，纯野之态早已不再，空间是奢侈品，靠人与天斗，一点一点地争出来。荷兰人填海造地之措始于15世纪，是地球上此道的先行者。荷国又唤尼德兰（Netherlands），意思即为“低洼之地”，毕竟本土41.543平方公里，大约两个半北京大，就有三分之一

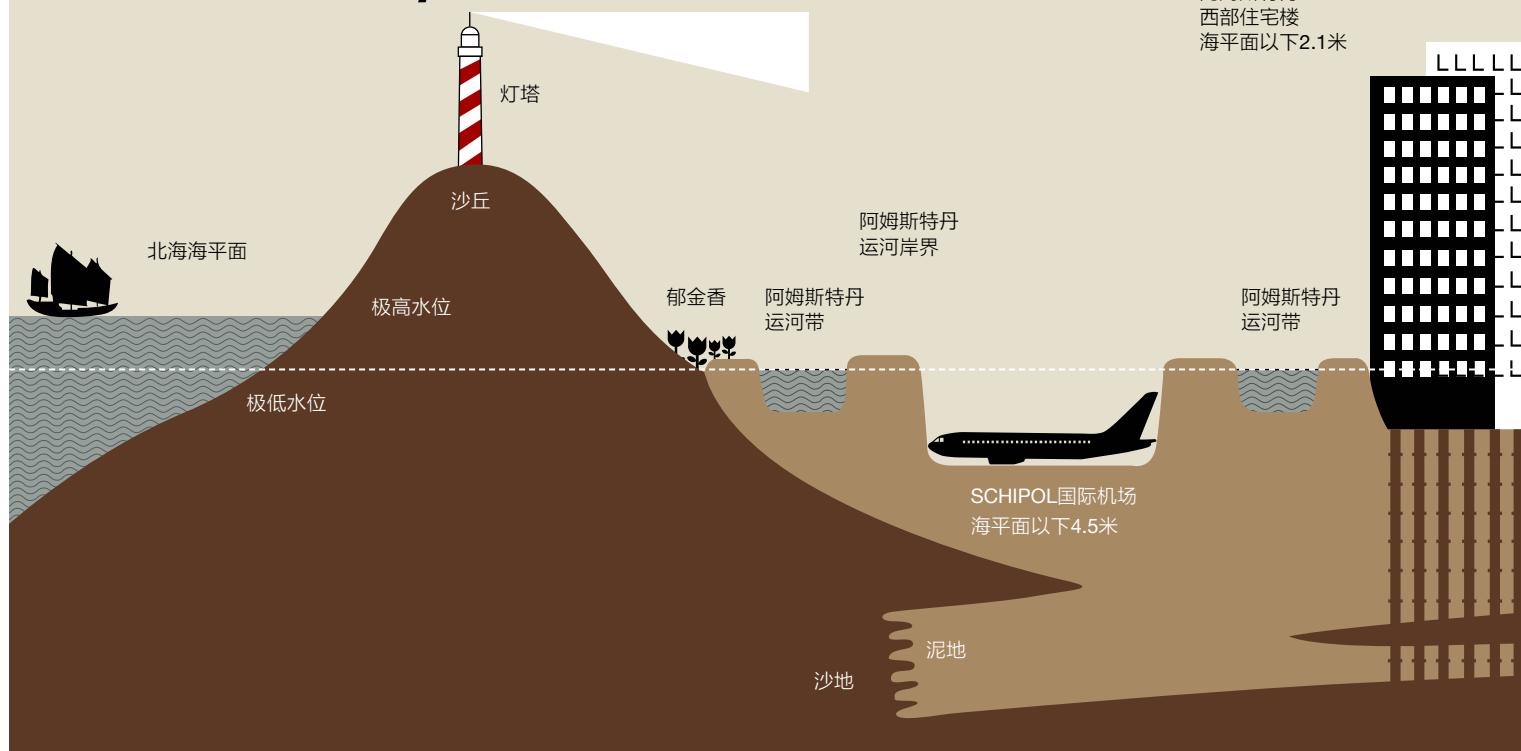
的土地低于海平面，最低点敢在海平面之下六公尺，一片灭顶的汪洋就悬在上头。两千多年前，罗马人征伐至此，也是颇为嫌弃这片泡在水里的沼洼之地。1953年2月1日晚上，风暴催动春水潮汐，海水淹了5.7%的国土，这样的事故就好似原罪，经年不断，国民没别的选择，就花了几百年功夫，以蚁力渐渐护得了此地周全，小如先人和水獭一样运堆积的水坝和土丘，大如三角洲工程，不由大难和局促的现实推促而成。所以到了19世纪，此国的处女地几乎也就没有了，无一处不被人工干预，我们在采访荷兰造花园造得最好的Piet Oudolf先生的时候聊到“野生”的意思，他认为现在已经没有真正的野生了，因为那是“勇猛的、未知的”，而今天的荒野，或许打过仗，或许修过城堡。

“你怎么能保证一万年，不是明天？”虽还没有真正听到过哪位荷兰人在生活里这么说，但很多资料中都义正词严地表示这是很荷兰的精神，荷兰江河防洪堤



04

NEDERLAND/WATERLAND



01. 12世纪，人们开始沿着阿姆斯特尔河筑坝造田，阿姆斯特丹因此得名（“Dam”即是“大坝”的意思），图为阿姆斯特丹城市剖面图。荷兰建房子的时候需要用桩柱在泥沼地里打进10米至20米深的硬质土层，再在桩柱上打地基。图中阿姆斯特丹的老城区都建立在木桩之上，图中著名的史基浦机场位于海平面以下，由湖泊改造而成。图片资料来源

的标准是1250年，阿姆斯特丹－海牙－鹿特丹线的防海坝则是1万年——万年一遇的洪水或飓风才可赢过人力，在这里使使性子。而另一直愣愣的表现是阿姆斯特丹的城市标识：竖排三个X，流传最为广泛的释意是让这里远离洪涝、火灾和黑死病。忧患迫人无计不施，我们在明信片和风光片里相熟的荷兰风车，取自12世纪的诺曼底，是为了在国境上不绝的西风连绵中取得能量，帮助围海造田的人排水以及碾磨谷物；我们不舍得不买的旅游纪念品荷兰木鞋，来自法国人的创造，运用于潮湿泥沼中，曾经是荷兰农民的生

活必需；我们从东方飞过来，落在阿姆斯特丹的Schiphol机场，这儿曾是一片大湖，常有船只在此处失踪，Schiphol的意思便是“船洞”。这欧洲繁忙且著名的门户枢纽也长在新生地上，跑道低于海平面四公尺。而此刻的荷兰人正两厢忙碌，一头造着新大坝，一头在填出来的土地上重造湿地滩涂，弥补逆天带来的环境问题，要把一部分土地归还大海。

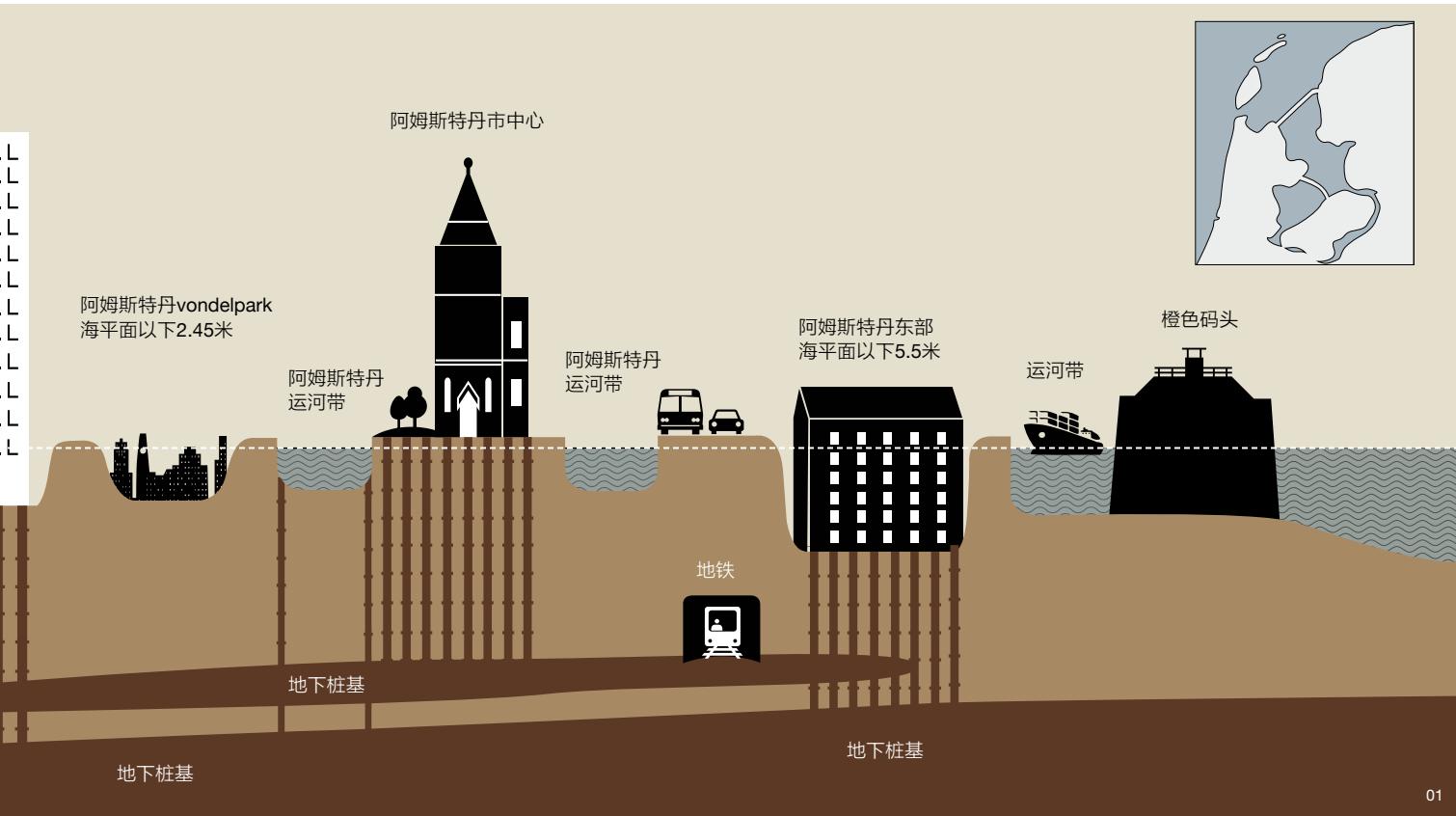
10个世纪之前，建造者们沿着阿姆斯特尔河筑坝造地，城市名字便是河水名阿姆斯特尔（Amstel）加大坝（Dam）构成，文化开始发行。12世纪，高棉王国建起了吴哥窟，南宋海运业兴隆，日本形成的镰仓幕府推促了武士道精神，法国人开始修建枫丹白露，此时的阿姆斯特丹还是一个海边渔村，足蹬木履，仰看风车。再过2个世纪，此地开始繁华，又3个世纪，荷兰的黄金时代到来，阿姆斯特丹轰然而起，它是超级大都市、世界重要大港、金融中心、钻石交易、殖民大王……笛卡尔流亡此地时，说“寻觅世人艳羡的奇珍异品，莫若此城市耳”。而这座在儿歌里“建在桩子上的城市”位于河流交汇的三角洲，沉积物、泥煤和植物尸体令其土质松软，深处才有硬沙层，于是几百年来，荷兰的大部分建筑都需先把十多二十米长的桩柱们夯入土地深处做底，再行垒砌。这也不是丰功，仍是没有办法的缘故，不走此道也没有他法。



02



03



于Geocache网站 02. 荷兰风车源于德国，起初用于碾磨，16世纪开始，在荷兰排水和商业加工领域发挥重要作用，为荷兰经济崛起奠定了工业基础，在荷兰人围海造陆过程中扮演了重要角色，19世纪，荷兰国土上的风车数量高达9000座 03. 荷兰木鞋最早由法国人发明，经比利时传入荷兰。由于荷兰地势低平，气候湿润，多为泥沼，所以贫苦的农民在木鞋内填充稻草保暖。木鞋一度成为荷兰农民防潮御寒必不可少的装备。今天成为当地最具民族代表性的纪念品

这大约也是荷兰式的创造力的伊始，基于客观条件的难处，解决问题的能力就要倍增，合理性和可能性便成为重要的门路。在阿姆斯特丹，我们住在红灯区里，邻着小运河的老公寓，因为19世纪时人口增长太快，政府决定对新盖的房屋收税以控制人口，标准是门脸大小，于是这些老房子大都内里有纵深，窗是大窗，门都是窄门，进门楼梯之陡峭，人在前面几乎手脚并用地爬，近一点脚就要打到后面人的脸。因为门小，家具进不去，于是楼上都有滑轮挂钩，大件儿吊上去，走窗户就是。而不管是拦海大坝还是滑轮挂钩，总之就是想想办法，动动脑子的事情。从修建和管理水坝的人到修建和管理空间的人，无不是一个共通的目标：造理想的空间。

“在建筑中，装饰和装潢是非本质的，空间的创造才是本质”，较真的贝尔拉格（Hendrik Petrus Berlage）先生如是说。此先生以他在1920年代设计修建的阿姆斯特丹证券交易所为荷兰现代主义设计奠基，被誉为荷兰现代建筑之父。浅白来看，贝先生的理念也是简单的，即建筑师和艺术家要服务大众，装饰无用，实用是王道。阿姆斯特丹证券交易所亦符合他的宣言：“首先，墙面应该裸露，以见其光洁之美，附在其上的任何东西都应避免成为累赘。”于是这栋被后人膜拜之作以900万块砖砌，素颜呈世。

以实用和合理之名义，拒绝沿用建筑的历史样式，推广预算合理、

简单比例与规范化的建筑设计，是贝式建筑解决问题的方法和整治主张，这是理直气壮的正途，也是很荷兰“自然哲学”的思路。在荷兰，问哪里有好去处，得到好几个当地人关于阿鲁夫大坝的推荐，答案无非因为这工程是智慧的，它又美丽，又最最管用。在这地界里，是不乏奇诡鲜活之作的，各路流派中闪现各类能人，比如阿姆斯特丹学派曾有一种建设房子的逻辑，即窗户不会齐腰高，而是齐眼，目的是避免人们与邻人闲聊，而把时间花在更有意义的事情上。一路看下来，解决“硬”问题的“野心”始终在这个城市的建造者里浩荡不绝。虽然造了众多巨擘建筑，“廉价”一词对于大神雷姆·库哈斯却有着特别的意义：“这绝不意味着我们只做便宜的东西，但我认为，研究怎么用尽可能少的钱造出尽可能多的功能是非常有意思……你完全可以在一个真正的责任的基础上实现想要的条件。”

而正是有了“理性”这一重要面相，创造也就格外恣意堂皇了。否则在一战中被德军夷为平地的鹿特丹城的重建这件事上，在中世纪的建筑中寻找灵魂和形态的传统主义设计势力不会落败。初入鹿特丹，你找不见标志性的老欧洲风情，它是与依循“乡愁”来复建的阿姆斯特丹截然不同的面相，这城市成为现代主义都市与建筑观念的舞台和试验田，各方有理的创造者们拥入，作为鹿特丹建筑运动的精神领袖的库哈斯意思是，他厌倦故乡阿姆斯特丹让人搞不清方



01. 荷兰狮子 (Leo Hollandicus) , 是当时在尼德兰低地国家的一种代表性地图, 最早是1583年由奥地利制图师Michael Aitzinger绘制, 当时正值尼德兰 (包括今天的荷兰、比利时、卢森堡三国) 反抗西班牙帝国殖民统治的80年独立战争时期, 此图是这幅地图的第三个版本 (1648年版) , 1648年, 尼德兰联邦正式从西班牙帝国独立出来, 建立了荷兰共和国 02. 1849年的荷兰Twenty plates系列插画中的一幅, 这套图画展示了当时荷兰20种不同行业的工具和产品 03. 《戴珍珠耳环的少女》, 约翰内斯·维米尔 (Johannes Vermeer) 。维米尔被认为是荷兰17世纪小画派代表画家之一。17世纪荷兰小画派摒弃文艺复兴时期主流的宗教题材, 与当时欧洲为特权阶级服务的主流艺术不同, 关注新兴中产阶级、普通人民的生活, 代表画家有维米尔、哈尔斯、伦勃朗等

向的运河和沉闷窄小的街道，而鹿特丹更加快捷有效，令人活在当下。

在鹿特丹，设计范儿的拥趸们可以去库哈斯团队设计的酒店“NHOW on air”。在酒店电梯口，有一面裸露的水泥墙面，上面刻着德国灵修大师Eckhart Tolle的话：“你越是看重时间，无论过去或者未来，你越会失去现在，你最宝贵的东西。”看起来，这话和“你怎么能保证一万年，不是明天”是一个意思。

被放低的腰身

走的那天，在阿姆斯特丹博物馆看到了一些一人高的青花大瓶，瓶身两侧从上到下，长满瓶嘴，看得人怪趣心头起。这些毫不矜持的宠物是旧时用来插郁金香的，而荷兰的青花瓷来自小城代尔夫特，欧洲最早仿制出青花的地方，明万历12年的时候此地向景德镇订购了青花瓷和白瓷近十万件，并在二十多年后开始大行造青花瓷这一行当，名扬欧洲。

造青花大概能说明此地很会变通，门道开敞，不见外。在这个无法不务实的国家里，尊严和民族性似乎不是什么神圣不可欺的事情，荷兰皇家航空KLM是荷兰第一个引入视觉识别系统的机构，在那些颠转曲折的实践过程中，董事会曾因为担心其中有着民族主义象征意义的圆形图案会引起民众的厌恶而进行几个月之长的调查研究。荷兰性是什么，歌德称之为“交际型性格”：大概的意思是不爱剑走偏锋，讨厌战争、骚乱和唇枪舌剑，善于容忍谅解、厘清混淆、弥合裂痕，坚决抵制任何形式的狂热。不尚武，无极端政治，不崇尚英雄史诗，不狂野凶猛。

是的呢，形容词太多，但交际、中介和合作，却真真的是荷兰另一个重要面相。这其实是一个历史问题，身体力行地造出了一片弹丸，却以海纳一切的姿态横刀阔马地坐在北海之滨，西有不列颠，南有比利时与法兰西，东侧一个庞大的德意志。这位置很重要，和那些修房子修大坝的始末一样，荷兰性情也是一出现实主义的剧。

“不合作就会死”，你可以在无数关于荷兰的文章中看到这金科玉律。身处英、法、德等超级强国之中，西班牙在15世纪时统治它，法国在17世纪终结它的黄金时代，德国在二战中占领它轰炸它，小国又是资源有缺，产业欠奉，于是便做生意，生意人自当时八面玲珑和气生财的，荷国八成人会说英文，一成半则是英法德荷齐上。回溯几百年间的历史，你也可以清楚看到这做派，15世纪，它运输商品和游客，是经济领域的中介地；16世纪末，专制和宗教思想的压迫使得法国许多学者流亡至此，法国启蒙运动中许多重要著作都是在荷兰印刷出版后再偷偷回到法国；17世纪，大量被路易十四镇压的知识分子和商人被荷兰接收，彼时那些不被容于当局的异国人，只要能交出8个荷兰盾，或身怀某项绝技如纺织、切割钻石、雕刻等，便可永久留居此地；18世纪瑞士和德国驱赶门诺教派和路德派，也被荷兰收容……1949年印尼独立，荷兰收了他们30万人，20世纪60年代，许多穆斯林被作为劳动力引入，而今荷兰宪法的第一条开门见山地写道：“所有在荷兰生活的人们应当在同等的环境中受到相同对待，不得因为宗教、信仰、政治主张、种族、性别或其他方面的差异而被有所歧视。”

荷兰曾废除过一个词汇，“新移民”（Allochtoon），原意为“发

源于其他国家”。粗俗地来说，要开疆拓土、子孙满盈，自然就是放宽心劈开腿，丢掉套套，八方的来客，自然都是礼物，都有回报。在地缘上如此，在国家内部亦是同宗。

1970年代，荷兰经济出了问题，在经济增长时期大幅提高的社会保障负担成为巨大的财政压力，赤字急增，但荷兰人用一种有话好好说，有事儿一起扛的态度在欧洲其他国家的经济衰退中保持了比较稳定的经济形式和高就业率，这被称为“荷兰奇迹”的状况很大程度来自于劳资双方在政府的参与下进行三方的谈判，比如企业保证三年不裁员，员工答应三年不涨薪，在政府出台法案前，大家就已经商量好了，政府以此共识作为法案的基础。这种协商机制被叫作“波德模式”（Polder Model），“波德”便是围海建坝造出的“浮地”，以此来命名，无非是借意共同面对和解决问题，都要和天斗了，都是一根绳上的蚱蜢，自个儿间的冲突也就大可免去不计。

因为住在阿姆斯特丹，采访期间需要去到不同的城市，从红灯区小公寓步行十分钟到火车站，便通达四方，往来于“兰斯塔德”（Randstad）之中。兰斯塔德代表着荷兰南部一个马蹄形的多中心城市群，由阿姆斯特丹、海牙、鹿特丹、乌特勒支四个大城及许多中小城市组成，城市间多间隔一二十公里，交通极为便利，不同城市各有职能特色和分工，组合到一起便形成互补优化的产业布局，避免职能攀比，而是把重心放在自身个性和优势的发展中。这听起来也很“波德”，环境、交通、大城市规模失控等问题也在这合作中被大幅度消弭。而所有的关键就是，这是一个整体，没有在洪水中独自为王的耶和华。

波德模式可以坐实的一点，便是此国经由协商达成共识的传统，这样一来，一切便不再是自上而下，权威更易于让步于民众，公民不服从的现象在此地格外的普遍和典型。当年阿姆斯特丹的红灯区为此次东印度公司的万千海员提供着“fucked and drunk”的生活，性交易便合法了，后来此道成为阿姆斯特丹的一张闪亮名牌。前往的人不亦乐乎，政府其实也未必乐意这名声，只是波德之魂牢驻，手段也是和婉得很。在我们穿梭其中时，发现好些“陈列”妓女的橱窗已经空了，问之才知道希望缩小红灯区规模的政府默默买下了这些房屋，使得这些性工作者迁往别处。是的，买下房子，委婉地使你退散。不过今年性工作者及支持者们游行了一次，抗议失去“橱窗”她们便失去了安全的工作场所，据说政府的回应是，会考虑减少购买“橱窗”的开支。

·白屋计划：主张凡空置一年的房屋，可以被人占用。把空置房屋的门框涂成白色以示

·白单车计划：向市政局申请两万部单车免费给市民使用，不得后，涂白了五十部单车，放在市中心提供给市民

·白鸡计划：重组阿姆斯特丹警察，警方解除武装，城市由市议会管辖，以民主方式选出警察局长，警察从警卫变成社会工作者。

……

在1965年到1967年，一个社会运动组织曾短暂闪耀在阿姆斯特丹，如上是他们关于社会的诉求和行为。这群由嬉皮士、艺术家、无政府主义青年组成的人主张以恶作剧、幽默、非暴力、有创意的

THE DUTCHMAN CURSE

四海制霸

编辑_Voikka 设计_Annsey Zhao



JAN PIETERSZOON COEN

荷兰东印度公司总督，他在巴达维亚建立新的贸易总部，并将贸易范围扩展到日本、朝鲜等。他为东印度公司的称霸奠定了基础



CORNELIS DE HOUTMAN

他开辟了欧洲到印度尼西亚的海上航线，并建立了香料贸易。他还是
一名反对葡萄牙统治的荷兰间谍，
将航海资料秘密交回荷兰

EMPIRE OVERTURE 征途序曲

01 荷式海鲜



威廉姆的一个渔夫用“一刀切”的办法，将盐放在鲱鱼肚子里面，这样可以使鱼保存一年之久。该方法为荷兰商船解决了远航的粮食问题，同时成批的腌制鲱鱼也远销海外。

02 加尔文教徒



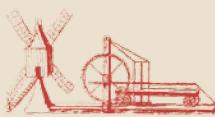
以加尔文教徒为主的新教徒们，在哈布斯堡王朝的迫害下，纷纷逃向荷兰。他们多为工匠和商人，为荷兰带去了最新的技术和重商思想。

03 范维尔



“范维尔”小团体是一些从事远洋探险和贸易的零散组织，由当时的荷兰共和国大议长奥登巴韦尔特将它们团结在一起，于1602年注册为“荷兰东印度公司”。

04 风能锯木厂



16世纪末，荷兰在阿姆斯特丹建立世界上第一个风能锯木厂，将生产力提高了30倍，极大地缩减了造船成本，此后荷兰造船业竞争力一跃居于世界首位。



荷兰第一次成功绕过好望角到达爪哇，并同其签订贸易协定

第一个可以自组佣兵、发行货币的公司，荷兰东印度公司（VOC）成立

Jan Pieterszoon
Coen摧毁雅加达
镇，改名巴达维亚，
作为荷兰贸易中心

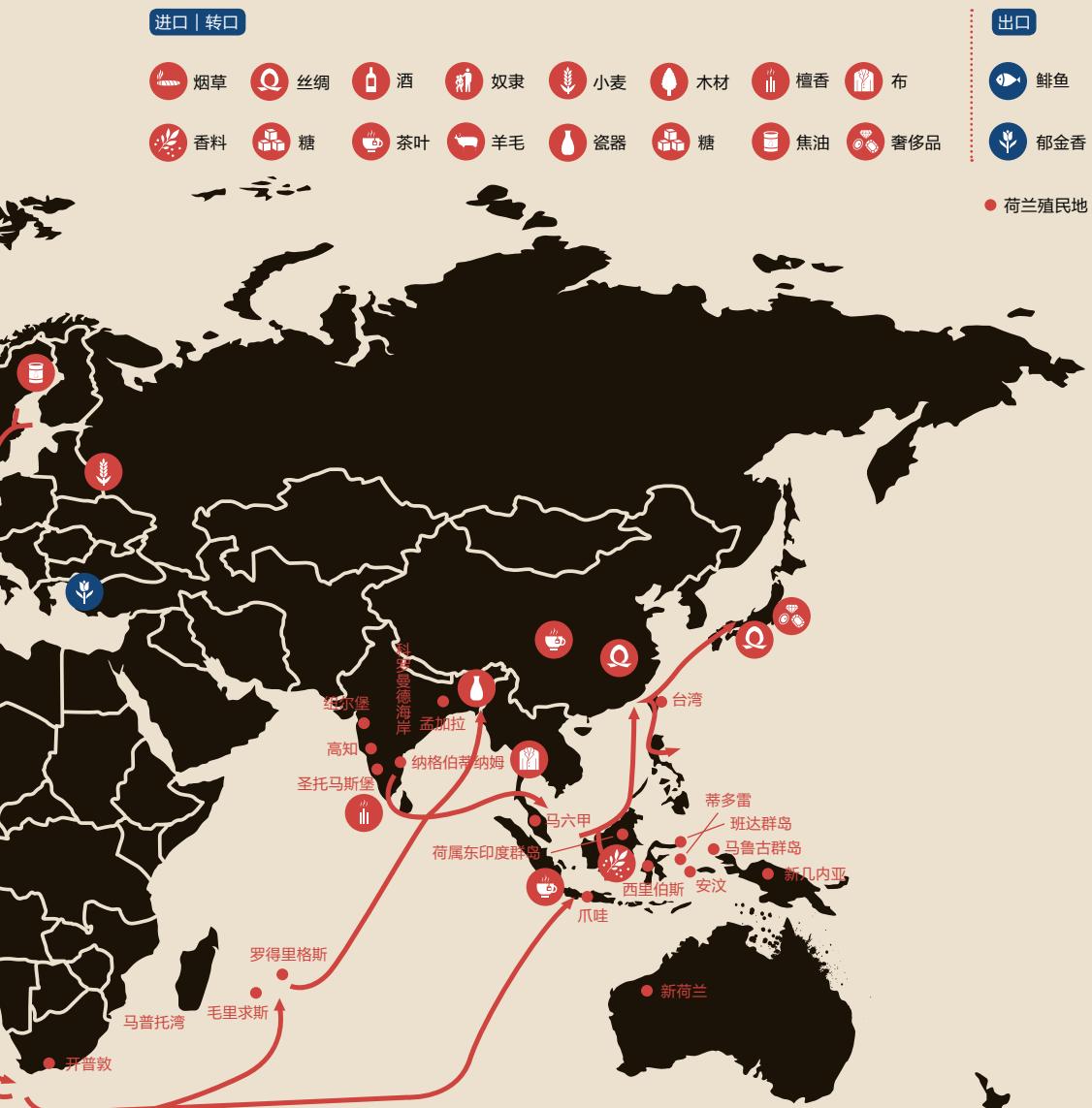
为占领西班牙和葡萄牙在美洲的殖民地，荷兰成立西印度公司（WIC）

Peter Minuit从当地印第安人手中买下曼哈顿岛，命名为新阿姆斯特丹

Jan Riebeeck在南非好望角开辟殖民地，被当地的阿非利卡人视为开国元勋

荷兰军队在围攻斯里兰卡6个月后，成功从葡萄牙手中夺取殖民地科伦坡

作为17世纪世界上最大的前殖民国，荷兰在驾着商船纵横四海，以利益为驱动力，实现了一种最坦诚的制霸。



百慕大单桅船
BERMUDA SLOOP



由荷兰制造，可借用风力快速行驶，很快便被各国的殖民公司争相购买，同时也受到了私掠者和海盗的欢迎。美国独立战争期间，超过1200艘百慕大单桅船被非法贩给美国，以支持他们独立。

福禄特帆船
FLUYT



16世纪荷兰为运输货物特意设计的商船，只需要很少的操作人员，就能够运输平常船只双倍的货物。这种船为17世纪荷兰帝国在海上的崛起奠定了基础。

DATA VIEW 数据简览

54 | 15000

殖民地 | 分支机构

荷兰总计有54个殖民地
荷兰东印度公司在世界上拥有15000个分支机构

568000 吨

1670年荷兰商船共计载货568000吨

$\frac{1}{2}$ = EUROPE

4-5 倍 | 7 倍

货物约为欧洲总量的二分之一，英国的4-5倍，法国的7倍

15000 艘

17世纪，全世界共有2万艘船，荷兰占1.5万艘，其中荷兰商船约为1万艘，法国的商船占1000艘

$\frac{1}{10}$ =

1670年，荷兰大约十分之一的成年男性都在船上当水手

6500000



荷兰东印度公司是第一个股份制公司，面向社会征集资金，总资产约为650万荷兰盾，最小的股东是平民，投资额为几十荷兰盾

3-4 亿 > 16 倍

17世纪荷兰资本比欧洲各国总和还要多，对外投资是英国的16倍

3-4 亿 > 16 倍



荷兰在欧洲、东印度和美洲的外国债券资金为3-4亿荷兰盾

1657



荷兰人将奴隶贸易从黄金海岸扩展到南非，阿姆斯特丹成为欧洲奴隶之都

1662



郑成功率2.5万名兵将，乘百艘战船，从荷兰手中收复台湾

1666



英国不费一枪一炮从荷兰总督彼得·史蒂文森手中夺取了新阿姆斯特丹

1674



连年不断的战争导致荷兰西印度公司长期亏损，最后被迫解散

1746



法国司令Maurice de Saxe占据了荷兰在澳大利亚的全部殖民地

1795-1806



英国趁荷兰同法国开战之际，占领了荷兰在南非的重要殖民地开普敦

1799



12月31日，荷兰东印度公司解散，荷兰帝国彻底失去了海上霸主地位



01/02/03/05/06/07. 阿姆斯特丹无政府主义 (Provo) 运动的纪实照片。1965年, 荷兰White Plans无政府主义运动逐渐蔓延, 他们推崇娱乐精神, 提出了“白车计划” (整个城市免费提供自行车)、“白鸡计划” (“鸡”在荷兰俚语中意指警察, 此计划幻想着警察为穷人服务), 嘲弄警察对聚集群众的镇压行为。曾有谣言说他们要把LSD放进自来水管 04. 约翰·列侬与小野洋子也是白车计划的支持者, 图为1969年两人在荷兰阿姆斯特丹希尔顿酒店总统套房“床上和平运动”的照片 08. 1980年4月30日的女王加冕日发生的暴乱, 图为相关海报, 上面写着“没有住房, 就没有女王”。1970年代阿姆斯特丹住房短缺严重, 也存有许多长期空置的建筑, 年轻人占领了部分空置建筑而遭到警察的驱逐, 当时青年失业率急速上升, 社会的不满情绪加剧, 反抗组织以女王加冕这一事件为契机在加冕日进行抗议游行

行动去表达不满和改造社会，认为“娱乐精神”是通往更好世界的途径，他们的活动称为Provo运动。“比起荷兰发生一场革命，我们更愿意看到太阳从西边升起”“我们唯一能做的就是激怒他们”，一位Provo的领袖曾说，相比传统的革命者和反叛者，他们的目的只在于捉弄和激怒警察和权势者，并以此取乐。而后Provo们成立了党派，占得市政席位，其占领空置房屋的行为却继续在后世蔓延。上世纪70年代，一些市民闯进了阿姆斯特丹空置的Groote Keyser豪宅，并设立电台，与前来警察对峙，两年之后，这场拉锯以政府出资买下豪宅，以使闯入者合法居住而告终，也可以说，这其实是一场开始。政府的反应无疑是温和而机动的，它不但买下房屋，还颁布法案，令非法行为变为合法：在2010年10月1日之前，公民可以依循完善的法规，合法占领那些被空置的房屋，为己所用。尽管后来因为社会问题此法被更改，但出于“居住正义”，人们仍可通过另一些法规廉价获租那些被闲置的房屋。

如此，“刁民”和“大爷”也成了荷兰泱泱众生中的人文一景。比如口交原本不在荷兰的生理卫生教材里，后来学生不满，也就被录入了。这边一个叫Stephen Hodges的建筑师出了一本杂志，全篇以信息图表、访谈与照片指责阿姆斯特丹变成了一个旅游主题乐园，回头艺术家联合会InDebt Studio便冲到阿姆斯特丹市中心播下了数万颗大麻种子以抗议一个变得越来越“绅士化”的城市。而同志婚姻、安乐死无不在这个国家里比大多数国家都走得更顺更快。以大麻为例，合法并非人权天赋一类乌托邦式的文明进步，只是考量之下，合法比非法更好管理而已。予以营业许可，收纳税务，推行“大麻证”，是很顺水推舟的治理方式，持有大麻不再被抓，财政支出和警力亦被节省，他们是觉得，有这功夫，不如去对付更害人的硬毒。“我抽有机栽种的大麻”，如果在荷兰听闻此种闲谈，说明此君对自己的生活是有点要求的。

“荷兰开放度罕有能与之匹敌者”，历史学家约翰·赫伊津哈说，我们这样初到或还生疏的旅人仍会马上想起阿姆斯特丹的老城区：红灯区，唐人街，火车站，买手街、代表历史的水坝广场，交织着起始于16世纪的五圈运河、八方来朝的游客，密密聚于同一片狭小领域，抬步可及，像一个很好的映射。或者是鹿特丹，因为它“没有清楚的建筑结构，没有明显的风格特征和材料，各种城市时刻交织在了一起，各种形式、材料、交通模式的新奇碰撞。”在任何时候，这都是一个好例子。

种族歧视和排外也并非没有，一些媒体和政治家会担心是否还存在着相同道德观和价值观（norms and values）的荷兰人，这个词被保守派用来形容荷兰人行为和思想模式的暧昧。是的，暧昧，含混，或者不鲜明。在这个林立奇楼，也有平坦原野、天空和河面的地方，“温”仍然是一个很显著的感受。而正是这种温，让这里一切放纵和奇突显得平淡，或者说，因为权力并未被集中，自由融于周遭已无形，是手边常用品，所有的离奇或激进都不是稀缺物，也都显得漫不经心了。

所以我们也在试着找一种说法来简洁地定义一下“荷兰风格”，也许是徒劳的，但形容词可能是个办法，当理性不奏效后，感性仍会让人有所反应。比如可以说，它“温”、它“淡淡的”，看起来“平起平坐”，有些“无所谓的”。总之只要不动摇本质利益，那

些面儿上的东西就怎样都好，戒律越宽松，社会也便更表里如一。就像在阿姆斯特丹一个老教堂的旁边竖立着一座昂首挺胸的黑人小姐雕像。碑座的铭文是：“致敬全世界的小姐们”，它是一位前小姐出资定做的，在它的四方之外，有伦勃朗的雕像，有阿姆斯特丹的守护神的雕像。

他们造得，她们造不得？

没有人是重要的

设计研究者李德庚给我们举了一个例子，说如果去俯拍中国设计圈的聚会和荷兰设计界的聚会，会发现两张很好的图表，中方往往会出现一个或几个重心被众人围绕的图景，而荷兰则不会有这么明显的倾向。中国人有尊师重道的传统，也有拥护权威的遗风，相比起来荷兰似乎每个人都很屌，也就没有那么明显的扎堆追捧的视觉效果。

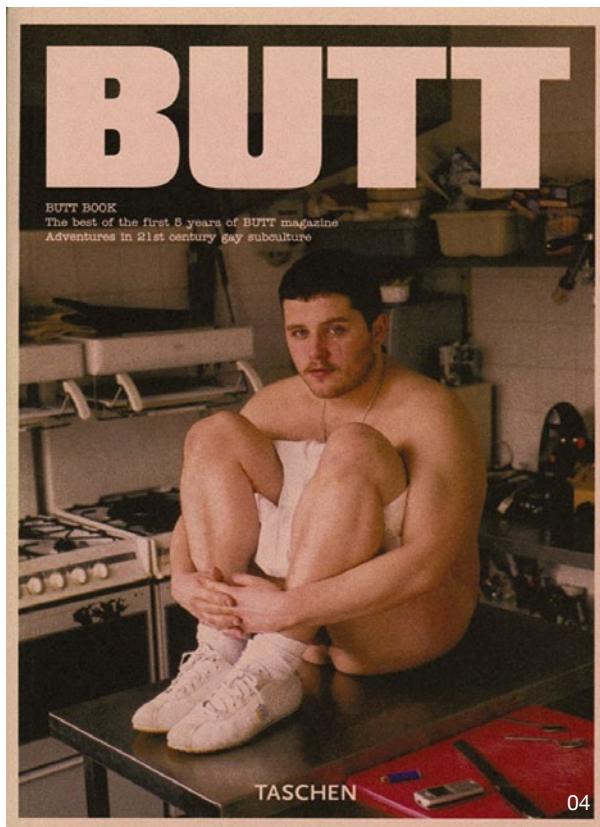
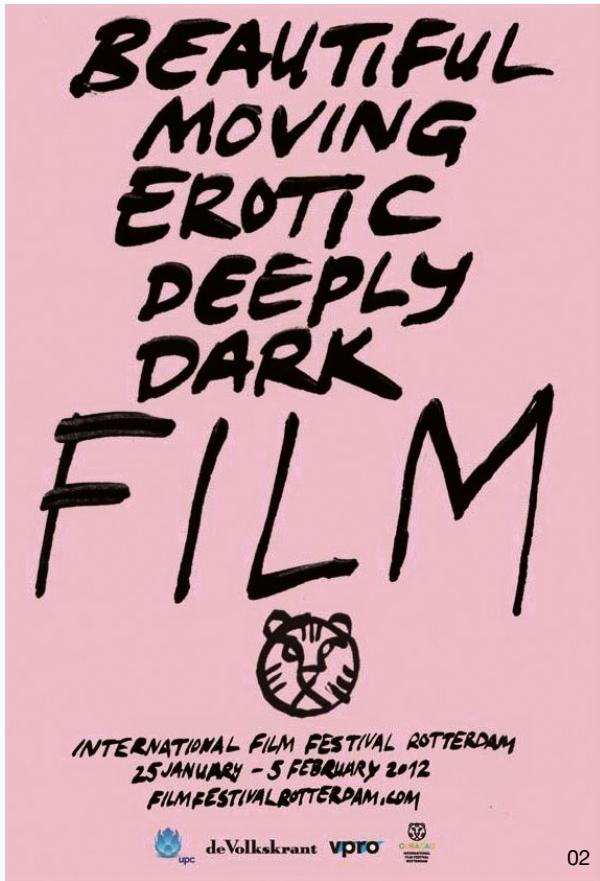
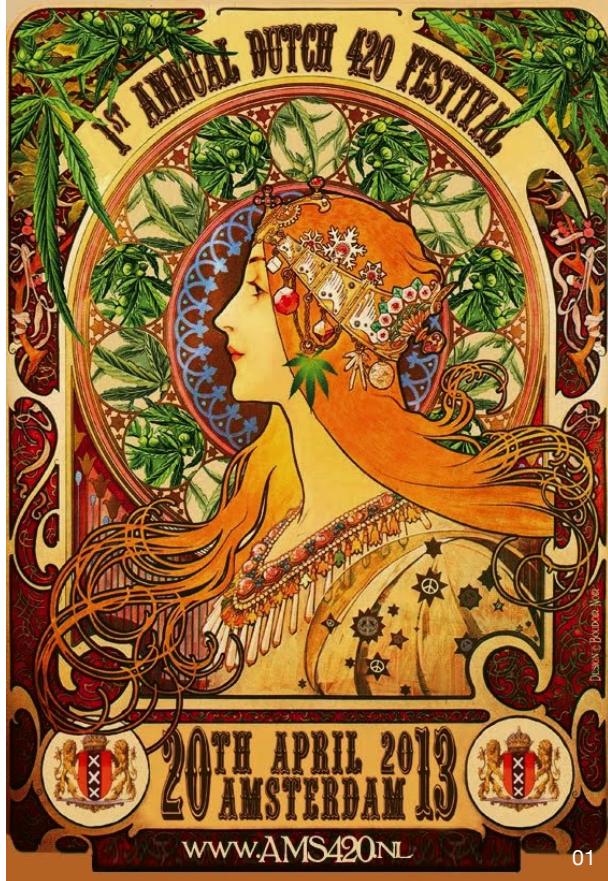
想当年，西方外交者们进京，一个堵心的障碍是得给中国皇帝磕头参拜。1656年，荷兰人到来时很爽快地答应了行这大礼，因为“我们只是不想为了所谓的尊严而丧失重大的利益”，格外拎得清。再退后88年，西班牙宣布荷兰是该国神圣不可分割的一部分时，荷兰人没有太激动，但西班牙国王腓力二世不但集权，而且重税，搜刮那么多财产，荷兰人就不认了，打了80年最终独立。

妥协或许是显得成熟和推进事态向前的一种方法，利益则是不可跌破的那根线，在独立过程中，荷兰成为欧洲第一个共和国，与以神权、家族等方式为统治根基不同，荷兰以经济的方式树立国家秩序。战争结束后，荷兰共和国成立，正式名称为“尼德兰七省共和国”，顾名，此国家由七个省组成，七个政府彼此独立，没有国王一统天下，而是商量着筹组国家议会。史学家认为，这是一个在人类历史上前所未有的国家，因为它是世界上第一个“赋予商人阶层充分的政治权利的国家”。其实逻辑也很通顺：商业和城市的兴起让人们开始有钱，开始有钱的市民开始从贵族手里买到城市的自治权，一切以商业为轴心向前演进。

在经济利益的驱动下，贵族的特权开始被稀释，社会阶级也显得不再那么明显。

“古典繁复的纪念碑是帝王、红衣主教和贵族的特权，但荷兰鲜有这样的事物”，约翰·赫伊津哈说。我们无法设想一个没有赞助人和委托者的文艺复兴，这





01. 2013年4月20日荷兰阿姆斯特丹大麻节晚宴的海报 02. 2009年鹿特丹国际电影节海报，鹿特丹国际电影节展出的多是独立电影与纪录片作品，没有像奥斯卡、戛纳电影节的走红毯环节和明星意识，反而总会与“独立”“反叛”“实验”这样的词联系在一起，尽量容纳各种风格 03. 一幅旧荷兰安全宣传海报 04. 荷兰先锋同志杂志《屁股》(《BUTT》) #16的封面，创刊9年来，这本杂志为同志领域里的艺术家、设计师和创意人提供了一个自由的创作平台 05. 阿姆斯特丹红灯区的橱窗小姐。17世纪阿姆斯特丹的港口成为欧洲最繁华的海运贸易站，海员在港口运河旁消费娱乐，声色场所越来越多且很难取缔，于是荷兰政府将色情营业合法化，便于管理和收税

些出资人们使达·芬奇画出了《最后的晚餐》，让米开朗琪罗拥有了600平方米的创作空间。而荷兰没有委托米开朗琪罗为他设计基督教时代最伟大陵墓的教皇朱利乌斯二世，也没有以赞助文艺而获得名声的一众君主，缺少特权阶级作为赞助者，这令荷兰在创作领域中鲜少见到那些恢弘的壁画和大型雕塑。要么有需求的人给钱，要么国家给钱，在荷兰这实用主义横行的地界上，这是稀罕事，倒是伦勃朗收钱画一个《夜巡》，因为没有把每个出钱的人放在同样重要的位置，吃了官司也名誉扫地。

17世纪，最会做生意的荷兰已经造出了当时世界上最大的船舰，有了世界上最古老的股票交易场所，成立了称霸一时的东印度公司，国际贸易一时无二，成为当时都市化最高的富有之地，此国的黄金时代到来。在东印度公司的曾经总部鹿特丹，目前最受当地人欢迎的餐馆中排名第一的叫Hotel New York，它位于港口边，前身是荷美邮轮公司（Holland America Line）的总部，前往美国。1971年关闭前，许多欧洲人从这儿登船前往纽约寻找美国梦，而在17世纪初，纽约叫作新阿姆斯特丹，荷兰曾殖民过的54个地区之一。

2015年9月12日，飞机在飞，显示舱外温度，零下70摄氏度，我们在飞跃西伯利亚，听见后排大叔闲扯，说下头的地都是我们的，等中国强大了，要全部抢回来。他要去的地方是阿姆斯特丹，前世界最大殖民国的首都，这个城市曾立法规定任何人不能以任何借口限制银行的交易自由，以保证银行信用。这里头有一种曼妙的矛盾，作为海上马车夫，荷兰横行世界的履历是闪亮又牛气的，归于社会生活，又几乎毫无尚武之心与民族意识。一个更有趣的故事是，当年荷兰和西班牙正在血战，西国贵族的银钱依旧进出于阿姆斯特丹的银行中，本着商贸自由的铁律，荷兰继续合法地为敌国人提供着贷款、货物以及服务。法国史学家布罗代尔曾说，“在用道德观念做判断的外国人看来，在这与众不同的国家里，任何事情都可能发生”，看起来他似乎是过于单线标准了。

“倘若伦勃朗的道路沿着意大利老师和画室和多年的研究直接上升到崇高的地位，在商人、教士和官员中享受闻名遐迩，也许伟大杰作不会面世”，还是那个历史学家约翰，而在评价弗兰斯·哈尔斯的《哈勒姆养老院的女管事们》一画时，他说，“**我们清楚记得她们的音容，就像记得帝王和诗人。**”相比描绘日常事物和生活的作品，在荷兰的古典绘画中，那些表现国家权威、战争和军队之作显得像特例，而17世纪荷兰一个突出的艺术成就是小画派的兴起。维米尔、霍贝马，雷斯达尔等画家把主题转于普通人的生活，记录风景、风俗和寻常生活，在欧洲艺术服务于统治阶级的大环境中，开始为新兴资产阶级与普通民众服务。你可以在Jan Steen所画的那些粗鄙而生动的生活场景中看到狂欢的人，喝不完的酒……这种注意力的转移，大可理解为繁荣已在，没有什么比好好过日子更重要，就像惠更斯、卡茨、冯德尔等当地先贤所赞美和推崇的日子，是宁静的乡村生活，坐拥书籍和友人，未曾唱诵权威，也像荷兰的女王国王节，听之会觉得和我国国庆一样尊贵而严肃，实际上当日女王会穿上代表王室的橙色衣装，其余便是百姓的自嗨，那一天人们可以合法摆摊，想摆哪儿摆哪儿，想卖什么卖什么。

在荷兰采访期间，我们几次从这些创造者口中听到相同的表达，即是“没有人是重要的”，尤其是以库哈斯为例，不少受访对象中，

有他的亲友、弟子、合作者，大都说这尊煞神“那时候也并不是很牛，大家都是一起成长发展的”。而他的女伴、设计师Petra则告诉我们她觉得荷兰人最大的优点是脚踏实地，她引用了一句典型的荷兰俗语：“正常点儿，你已经够疯狂的了。”是的，在2015年朝鲜把自己的时区改成“平壤时间”前的好几十年，荷兰天文学家已在呼吁放弃以阿姆斯特丹的时钟为荷兰标准时间这一自我中心观念，不过荷兰后来又被德国占领了，也就顺便把柏林时间沿用至今。

阿姆斯特丹举行着世界上最大的纪录片电影节（IDFA），鹿特丹国际电影节（IFFR）则支持独立电影，在这两个大型活动中，没有大明星走红毯这件事。偶像在这里相对式微，超级明星也是鲜见，看起来并没有普遍意义的追捧，倒是在球赛中，每当有点情况，你会听到整个城市都发出一声“O”。

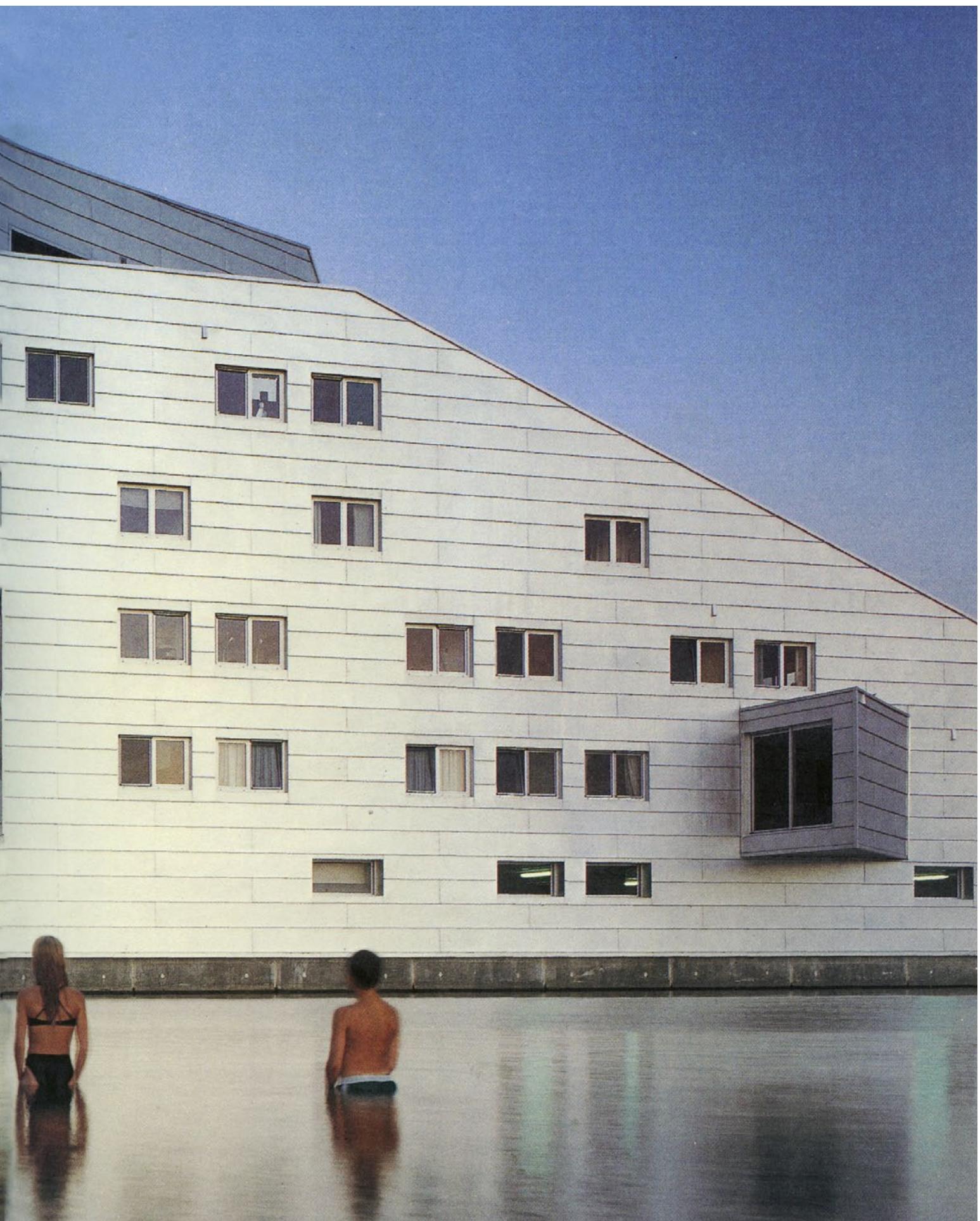
在荷兰最热闹的地方，也看不见太多收拾得时尚或充满设计范儿的人。时尚在这里面目模糊，除了商本位令平等更常见，当然还有其他因素，有提倡节俭生活和自我反思的加尔文主义的影响，气候也是一个硬点子，在不断的风中和一天数场的阵雨里，惯于以自行车为日常交通工具的人首要考量的自然是衣装的功能性。比如现在有点流行代尔夫特SENZ公司设计的雨伞，伞面一端尖短，一端细长，可以抵御最高时速100公里的大风。早年的案例便是荷兰人首创“商船无炮”，彼时欧洲大海上海盗出没，商船上都会有用于架设炮台的设计，荷兰人为了降低造船成本，拆了炮台，因为当时的收税标准是商船顶层甲板的面积大小，荷兰人又尽力缩小了甲板，同时扩大了下面装货的船舱，这种商船流行在当年的大海上，一切有种理直气壮的直白。延续前人的务实真传，荷兰人搞创造总是要解决或思索一些什么，船是，衣裳也是。大约是这里的另外一种流行，也是另一种英雄法则：各有目的，各自做好，因为没有人是重要的，所以每个人都显得很重要。

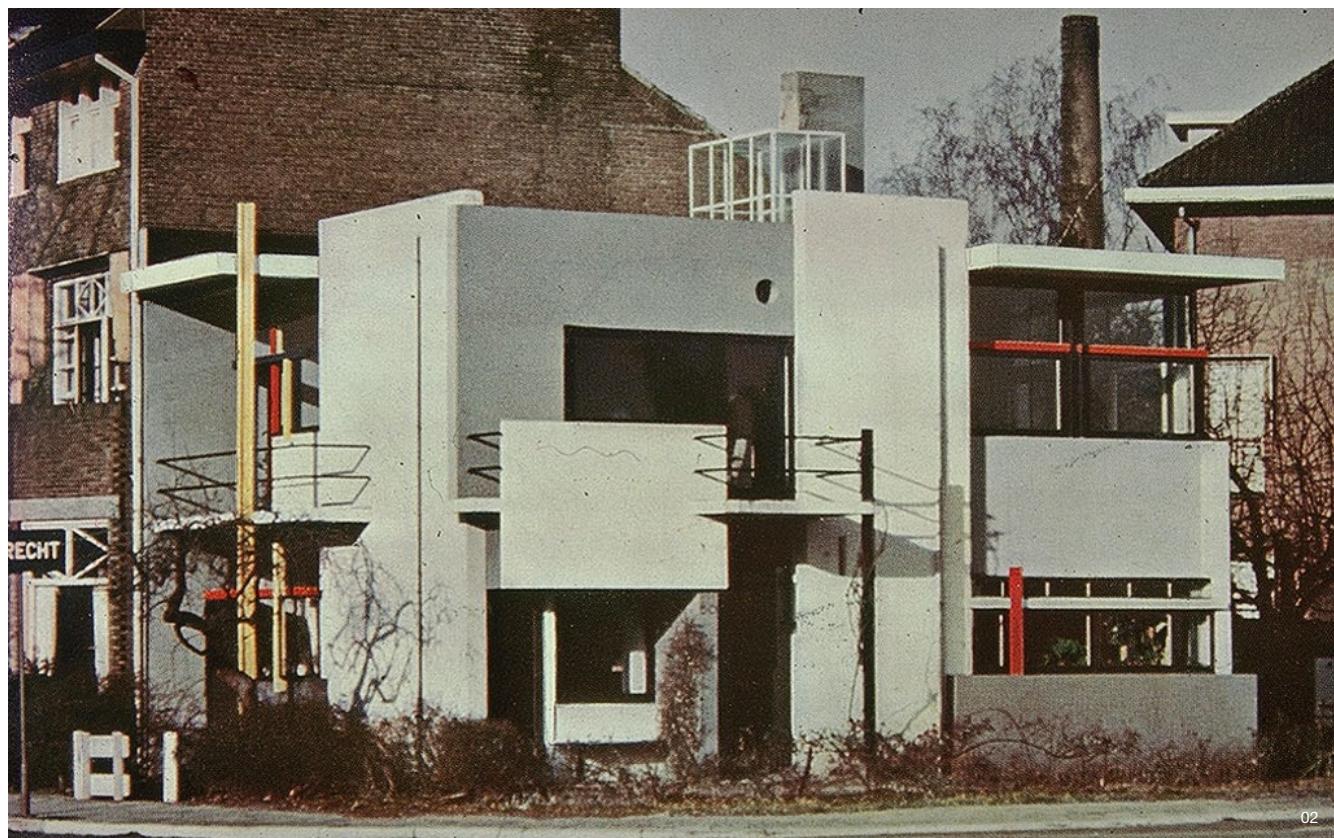
在荷兰期间，不管是在路上、车上、飞机上，常常看到大片草地，牛羊在中间显得很悠闲和舒服，同事就说，“在这里做个畜生也很幸福啊”。其实世界上宝地很多，这一片小地，有它的性格，风景也不会独好。但就像这儿的很多老楼，看上去都是歪的，比比萨斜塔还明显，但在此地就是个正常的状况，很多墙面上有订书钉一样钉着的补痕，都没啥要紧，我们住过，挺舒服的。





图为Neutelings Riedijk建筑事务所设计的湖边住宅“斯芬克斯”。五幢锥形建筑并立湖边，每幢内含13套公寓。向海的垂直立面提供了良好的视野，背后的坡状造型保证了充足的采光。荷兰，赫伊曾市，2003年建成





01. 贝尔拉赫设计的阿姆斯特丹证券交易所没有用历史式样，没有刻意增加建筑装饰，没有强调外立面，而是注重内部空间，形式反映构造特质，并呈现比例与规模的美感，戏剧性地突破了19世纪末的建筑样式。阿姆斯特丹，1903年建成 02. 由里特维德设计的施罗德住宅是风格派建筑的标志，被意大利建筑理论家布鲁诺·赛维称作“一个新造型主义诗歌的结晶”。荷兰风格派发源于20世纪初，前后延宕不过十余年，却成为现代主义设计运动的发端之一。荷兰，乌得勒支市，1924年建成 03. 贝尔拉赫设计的阿姆斯特丹证券交易所内部。贝尔拉赫信仰共产主义，相信资本主义性质的证券交易所维持不久，故而给证券交易所设计了宽敞的室内空间，打算日后作为市民活动场所，现在这里成为了一个音乐厅，与他的初衷不谋而合

PLAYGROUND OF NETHERLANDS ARCHITECTURE

尼德兰造屋工厂

撰文_文泽尔 编辑_2话不说

社会住房

荷兰作为欧洲发达国家的国运，起自大航海时代的郁金香贸易和银行业。17世纪中叶，航海贸易最鼎盛时期，往返五大洲的总计两万多艘船只中，近八成挂了尼德兰国旗，人口理所当然呈现大繁荣，殖民地遍布全球。荷兰王国本土位于亚欧大陆桥起始处，强邻环立，整体海拔低于海平面，土地资源匮乏。如今漫步阿姆斯特丹老城街头，随处可见立面极窄的旧式民居，宽不过两三米，却一连向上建造四五层，层高十分有限，木质楼梯仅供单人侧身通行，室内空间压抑得使人喘不过气。皇帝运河边的民居，一栋栋层叠起来犹如沙丁鱼罐头，便是当时普通荷兰居民居住状况拥挤的例证。

经过英法在海上与陆路的洗掠，荷兰成为一个小国，但拥挤依旧。19世纪下半叶，机器大生产使劳动力进一步向城市集中。如此历史大背景下，不难理解为何现代主义会选择在荷兰生根发芽。现代主义建筑的主旨，就是深入普罗大众，解决工业革命带来的各种城市问题。20世纪初，为改善劳工阶层居住现状，政府制定并实施了《住房法》，建立社会住房政策（社会住房指政府直接兴建、补助兴建或民间拥有之适合房屋，采用只租不卖模式以低于市场价格租给有需求民众）、补贴建筑公司、鼓励创新设计，现代荷兰建筑旋即蓬勃发展。

实际上，早在17世纪，现实主义大师伦勃朗便已预言了荷兰建筑与公共关系间纠缠互进的长期关系：明暗法在方法论上而言，是以简化催生联想，创造出更进一步的真实。战前荷兰建筑的三大学派，同样秉承这一方法论，作为设计宗旨。20世纪早期荷兰建筑文化的最重要特点之一，就是各种理论与实践的重叠性。阿姆斯特丹学派受欧洲新艺术运动影响，强调细部精美，甚至超越整体功能性与结构有效性。阿姆斯特丹学派代表人物克莱克设计的“船屋”住宅综合体，使用红色与深棕色砖石、米黄色混凝土的色彩搭配来制造对建筑母题“船”的联想，入口处模仿船头形状，凸出为梭形——简化整体勾勒的方法，恰似伦勃朗的明暗法。浪漫主义地将建筑发展为现代雕塑，强调其对于城市肌理的装饰性，具有明确的意旨，这种非理性主张受到风格派的严厉批判。

不妨以风格派代表建筑、里特维德所设计的施罗德住宅为例，来理解风格派究竟是怎样一种主张：这是座由简洁混凝土砌块、大片玻璃、黑漆铸铁为外表皮材质，使用纯粹几何形体与单调色块来构筑形象的建筑，直像是蒙德里安画作的三维版本。事实也是如此：风格派信仰的是艺术的超越，希望通过现有建筑要素进行解体，糅合经济学、线性代数、卫生防疫与人体工学，推导求证出精准严苛的创作法则，以便于在未来建筑能够完全“去建筑师化”。值得注意的是，风格派并不是没有装饰性，而是将传统的建筑装饰理念一并升级为现代主义风格。奥德1925年在鹿特丹修建的基夫霍克工人新村，全部运用最基础的建材，唯一的装饰要素，只有带白色门框的红漆门。在使廉租房建设费用维持在极低水准的同时，依赖形式与色彩间的严格逻辑关系和象征性，致敬

工人阶级的热情，自精神层面对“廉价”达成了超越。

正是因为这种完全理性的特点，风格派建筑师最终几乎都转向了新客观主义，也即共产性质的集体主义建筑道路：无视个体特点，一切以体制化和标准化为优先。新客观主义与纪念性、个人崇拜等它原先所摈弃的要素结合，便形成了以纳粹德国和苏联为代表的集权式建筑。

这两个学派都宣称自己是荷兰现代建筑之父贝尔拉格的正统继承人。作为新艺术运动旗手，贝尔拉格的建筑哲学确实同时兼具浪漫主义和死理性派风格：他认为建筑材料与房屋结构应是时代技术水平与社会现状的映射，这种坚持本身即带有浪漫主义色彩。贝尔拉格所设计的阿姆斯特丹证券交易所，在结构和装饰上煞费苦心，将砖石这种传统材料运用到了极致，反而形成了一种全新风格。“船屋”在这方面与贝尔拉格的理念完全吻合。另一方面，风格派的超越论，也是贝尔拉格时刻强调的几何学与建筑构图比例系统的发展，只是忽略了象征性要素而已。以莫里列为代表的代尔夫特学派，观点沿袭浪漫主义而风格却趋近折衷，并不算新奇。

尽管荷兰的社会住房建设在战前便已取得了世所瞩目的成就，如今更是使荷兰成为欧洲住房匮乏率（Housing deprivation，指屋顶漏水、没有淋浴等条件较差的房屋）最低的国家。但不得不注意到的是，即使是贝尔拉格本人，设计建筑时也并不太在意工人们在这种“大型艺术雕塑”里住得是否舒服，生活是否方便。1940年代编撰的政府档案显示，乌特勒支、海牙和阿姆斯特丹的荷兰劳动阶层在战前已拥有极高的住房满意度，这或许并不是因为那些房子住起来本身真的很舒服，而是由于政府依法给予了社会租赁住房完善的房租补贴，参考收入、当地租金、租户家庭组成等细节，让每个人都能够获得体面住房的结果。无论如何，战前现代主义公租房建筑，肯定比皇帝运河边的旧式民居省心得多。

时至今日，荷兰是世界上社会住房最普及的国家。鹿特丹和阿姆斯特丹的半数居民都居住在社会住房中，海牙和乌特勒支的社会住房租住率也分别有38%和35%。《住房法》颁布于1901年，经过120多年的积累与沉淀，每1000个人拥有138套公租房，以家庭单位来计算，接近四成荷兰人选择了租住社会住房生活。参考荷兰稳居全球前五的生活幸福指数，不难推知，社会住房政策的成功推行，正是荷兰成为高福利国家的坚实基础。





在荷兰，住宅不只是商品，还是基本人权。为改善劳工阶层的住宅情况，1901年政府通过了《住房法》，成立社会住宅协会并提供金融支持和法律保障。此后政府委托了大量公共住宅项目，鼓励创新设计，现代荷兰建筑旋即蓬勃发展。01. Kieffhoek 住宅项目，奥德设计，鹿特丹，1925-1929 02. Hatert 住宅项目，24H architecture建筑事务所，奈梅亨市，2011年建成 03. Sparndammerplatsoen 住宅项目，Michel de Klerk设计，阿姆斯特丹，1913-1914 04. De Dageraad 住宅项目，Michel de Klerk和Piet Kramer设计，阿姆斯特丹，1920-1923 05. 船屋住宅区，该建筑被视为20世纪早期表现主义建筑的里程碑，每一个细节都经过精心设计。Michel de Klerk设计，阿姆斯特丹，1917-1920 06. 船屋入口之一 07. 1930年左右，Vlugt和Brinkman设计了凡·尼尔公司位于鹿特丹的工厂建筑群，该建筑被认为是荷兰功能主义和理性主义最早的代表作。建筑总体布局依生产流程而设，各部分功能清晰明确，非常实用



新城

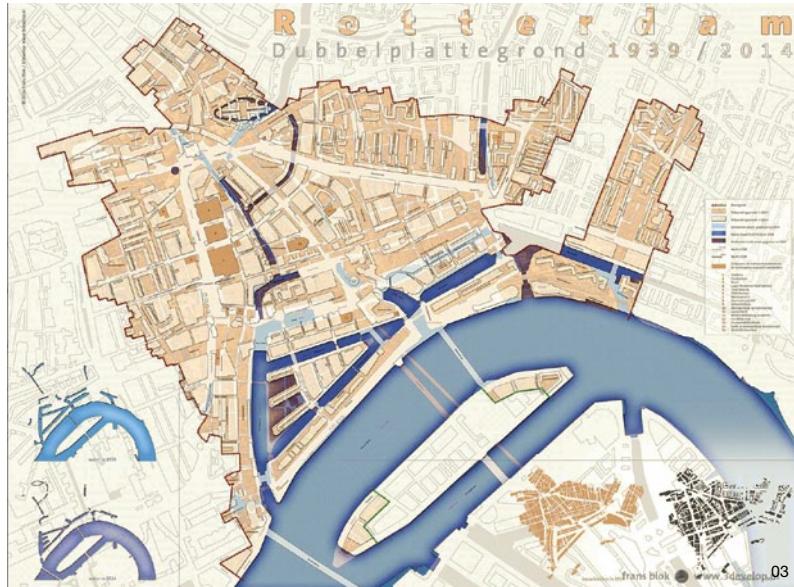
阿姆斯特丹人缅怀城市受到轰炸摧残时那段悲惨时光的方式，颇为特别。三条老运河沿岸的许多旧式民居被彻底炸毁，战后修复时，建筑师们并不照原样还原，而是选择使用混凝土表皮，在被彻底毁坏的民居旧址上盖起现代主义崭新住宅。这些住宅墙体统一为灰色，人们在路上行走时，路过漆得五颜六色、层层叠叠的窄旧民居时，冷不防就会出现一座深灰色的现代建筑，藏树于林，纪念性被彻底打散、融合到旧城肌理当中，仿佛历史延续过程中留下的伤痕，也同时强调了荷兰人务实、包容又开放的民族个性。

另一个城市鹿特丹就没那么幸运了。1940年5月，希特勒为迫使荷兰投降，下令对鹿特丹市进行地毯式战略轰炸。轰炸触燃港口油罐，引发不可收拾的大火，最终将整个鹿特丹城夷为平地，只剩下劳伦斯教堂的钟楼残垣。战后，鹿特丹积极开展重建工程。由于城市的旧肌理已经完全毁坏殆尽，新城市的建设反而能够毫无顾虑地进行规划，这一方面让鹿特丹成为新式建筑的试验田，另一方面也让城市本身的整体规划更具多样性。以范艾克、布洛姆和贝克马为代表的结构主义建筑师跃上历史舞

台，更进一步让库哈斯、MVRDV事务所等当今建筑界巨星冉冉升起，同时为结构主义奠基。

所谓结构主义，乃是由索绪尔和列维斯特劳斯等大师领衔发展而成的一场思想运动。范艾克、贝克马、范登布鲁克等人组成的“Team 10”在鹿特丹重建过程中，以列维斯特劳斯在人类学上发展出的哲学思想为武器，批判功能城市异化等传统教条，强调人本主义。诸如中央管理保险公司大楼、“树型住宅”、阿姆斯特丹儿童之家等结构主义建筑，事实上都在找到“最小构件”后，将建筑按照自己设定的规则给模块化了。赫兹伯格甚至专门设置了一个网格来控制设计，更进一步造出“构造工具系统”。

结构主义所拥有的构件化与复制性等特点，在独特风格之外，大规模节约了建造成本。不止作为战后主流的结构主义，荷兰现代建筑自始至终都极为关注经济性问题，并将之上升到道德层面。荷兰新建筑的预算，往往只是欧洲其他地方的零头，法律上对建筑质量的要求也极为严苛。库哈斯曾公开抱怨，说人们不理解他对于“廉价”的执着。“研究怎样用尽可能少的钱，创造出尽可能多的功能，是非常有意思的。”



01/02. 17世纪初荷兰殖民者最先占领曼哈顿岛，将其命名为“新阿姆斯特丹”，仿照阿姆斯特丹布局建城，自始这个港口小镇开始繁荣，其后更名为纽约。图1为1649年阿姆斯特丹地图，图2为1660年新阿姆斯特丹地图 03/04/05. 1940年5月14日，希特勒为迫使荷兰投降，下令对鹿特丹发动地毯式轰炸。轰炸触燃港口油罐，引发不可收拾的大火，几乎将鹿特丹市中心夷为平地。战后，鹿特丹积极开始重建，成为新式建筑的实验场，并享有“现代建筑学教科书”的美誉。图3为鹿特丹新旧城市肌理的对比图。图4为1946年《Panorama》杂志刊登的鹿特丹被炸前后的对比照片。图5为今日鹿特丹，图正中大楼为库哈斯作品De Rotterdam



库哈斯将贝尔拉格看重的细部装饰性嘲讽为“引诱大众的小趣味”，但他并不知道，贝尔拉格生活的年代，因为阿姆斯特丹工匠竞争激烈，精打细磨细部也是很便宜的。无论如何，作为城市建设高度规划的世界级范例，这个填海造地已有800年历史、四分之一国土全靠填海得来的国家，近年来考虑海潮防护和环保，又选择要退滩还水，实施海洋工程计划。1960年代，受天然气经济与欧洲生育潮影响，荷兰人口再度激增，人口密度长期稳居欧洲第一。2014年，阿姆斯特丹市中心人口密度已超过东京。土地不再增加，农牧业高度工业化，往理性主义和中立立场的方向考虑，唯一能解决城市人口生存发展问题的方式，就是创造新城市。鹿特丹重建并非新城市个案，参考最先产生于荷兰的欧洲卫星城市规划，距离阿姆斯特丹市中心25公里远的阿尔梅勒，或许是个更好的例子。

阿尔梅勒原本是农业土地，区域内满是污泥，人迹罕至。现在已发展为荷兰十大城市之一，人口仍在疾速增长。最初，规划师们琢磨出一套可供未来规划者进行多次迭代的多城区方案：设计5个核心区，每个核心区都有完整的城市结构。城市三分之一用于工业，三分之一居住，其余全是公园和开放空间。但这个城市的生活，却显得太过单调，年轻人需要电影院、酒吧、迪斯科舞厅和各种新奇的娱乐场所。1994年，阿尔梅勒从鹿特丹请来世所瞩目的天才建筑师库哈斯，这位建筑界的明星为阿尔梅勒创造了真正的市中心，精心安插高密度摩天大楼，勾勒出城市独一无二的天际线，并吸引来一大批知名建筑师，重新耕耘这荷兰战后诞生的第二块建筑试验田：库哈斯的Utopolis电影院、妹岛和世与西泽

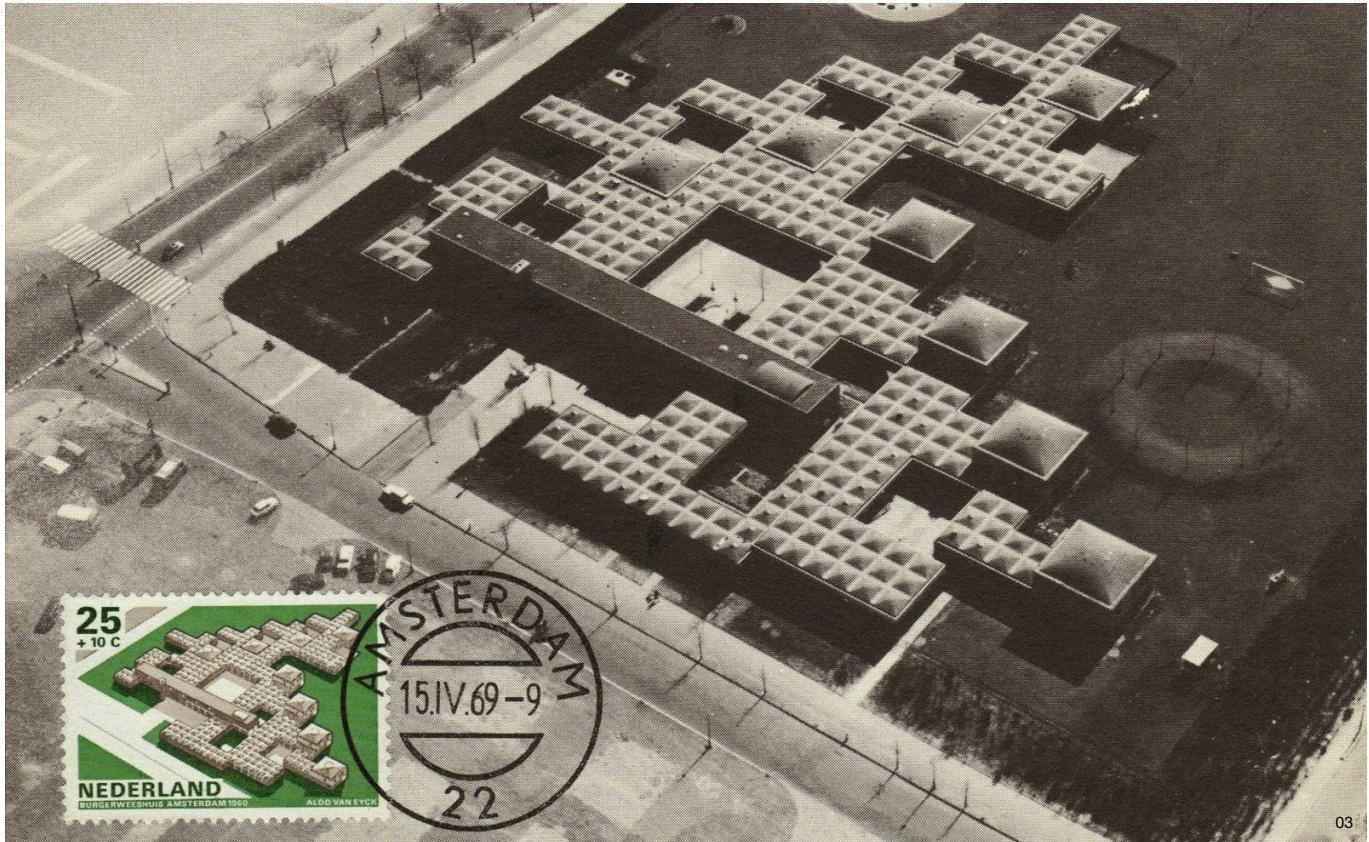
立卫的德昆斯特林剧院和文化中心，都成为观光客们前往完全没有任何历史文化沉淀新城市的动因。

阿尔梅勒的建筑开垦还在不断持续，MVRDV事务所为2022年的园博会设计了一个作为城市延伸的园区，并赋予其绿色城市的生态性，或者按照MVRDV创始人Winy Maas的说法，“一颗种子”——它最终会生长为一座全新的城市。

鹿特丹的城镇史接近千年，历史上曾几度毁于大火，又因其优越地理位置而屡获新生，再迎繁荣；反观阿尔梅勒，虽然是建造历史只有几十年的全新城市，本身却是为阿姆斯特丹本城的持续壮大而设置的战







03

01. 结构主义主张巨大的建筑应由许多小的空间单元堆积而成，追求人性、亲切的尺度与形式。比希尔中心办公大楼绝佳诠释了这一点，建筑师赫兹伯格以小的空间单元创造了一片群体的建筑系统，意图打破高层建筑造成的疏离感。荷兰，阿培尔顿市，1967-1972 02. 1928年国际现代建筑协会（CIAM）在瑞士成立，发起人包括柯布西耶、格罗皮乌斯等人。1933年CIAM通过了《雅典宪章》，标志着现代主义建筑在国际建筑界的统治。1956年，以荷兰建筑师范·艾克为首的一批协会内部的年轻建筑师公开质疑CIAM教条理念，并成立Team10小组，主张结构主义。图为范·艾克和其他Team10成员扯出大旗宣告CIAM已死 03. 阿姆斯特丹孤儿院（结构主义早期代表作）是范·艾克对其建筑理想的一次谨慎实现。建筑师构想以微型城市的形式建造一栋住宅，他以均等的方式重复单一的模块，再把它们巧妙相连。阿姆斯特丹，1955-1959

略新城，亦可看作历史名城新生出来的“触手”。彻底重建与造新，表面上似乎无甚区别，毕竟传统主义势力在鹿特丹的重建角力中早早落败，两个城市是在平等位置成为“荷兰性”的试验田；然而，从实际成果看，鹿特丹近年却似又有少许乡愁式的传统回归。毕竟，鹿特丹人所住的仍是他们祖先的土地，而阿尔梅勒就算离首都再近，也始终并非阿姆斯特丹吧。

全世界的荷兰房子

上世纪七八十年代，鹿特丹曾是欧洲的明星城市、建筑师的理想国。作为港口和工业重镇，对鹿特丹的重建，一度对荷兰的战后经济复苏起到过强心剂的作用。曾经，来自世界各国的建筑大师都来到鹿特丹、阿尔梅勒这样没有负担的战场，实践他们的乌托邦野心。然而，毕竟空间有限，在全球化已成常态的今天，鹿特丹所能容纳的新建筑数量已趋饱和，它在建筑界的试验田地位又开始式微。如今，崛起于荷兰的建筑明星们，和当年尼德兰王国“海上马车夫”的称号遥相呼应，顺理成章地向着全世界进军，展现他们一脉相承自大航海时代的建筑理念：理性主义核心之下，大胆创新，同时注重经济性。

库哈斯在他追溯曼哈顿都市沿革的著作《癫狂的纽约》中坦承自己是一

个没有国家的人，这也道出了当今荷兰设计师的普遍心声：他们是世界性的、不强调传统继承的勇敢开拓者。在讨论荷兰当代建筑时，“荷兰性”却是个被引用得越来越多的词汇。诚然，一个国家的建筑设计，本来也不可能只呈现出一种风格，但荷兰建筑是否具有明显“荷兰性”，却几乎是确立其身份的唯一标志。所谓“荷兰性”，主要还是源自作为现代主义建筑发端的影响——后现代主义未能在荷兰建筑界造成波澜，由强烈“现代性”主导的设计背景和方法论，因而成为“荷兰性”几乎唯一的表现方式和取之不竭的创意源泉。

鹿特丹著名设计师克罗威尔曾说，“只有依靠设计，才能使我们国家成为一个可以生存下去的地方。”由此，我们也就能够理解荷兰建筑师的征服欲望来自何方。妹岛和世曾评价库哈斯，说他的建筑因为一直专注于解决社会“激变”带来的问题，其身份已由单纯的建筑师，上升为“公共知识分子”——任何人都可以从他的作品中领略到自由。库哈斯革新了建筑学，并重新定义了社会生活的方式。

进入2000年之后，全球金融危机带来的压力使荷兰政府也更多参与到建筑界中来，政策上开始扶持成立大型事务所，鼓励建筑师们参与特大项目投标。诚然，这一系列政府行为一方面推动了“荷兰性”建筑在全球范围内更广泛地生根发芽，但由于需要采取更追逐利益的方式，设计

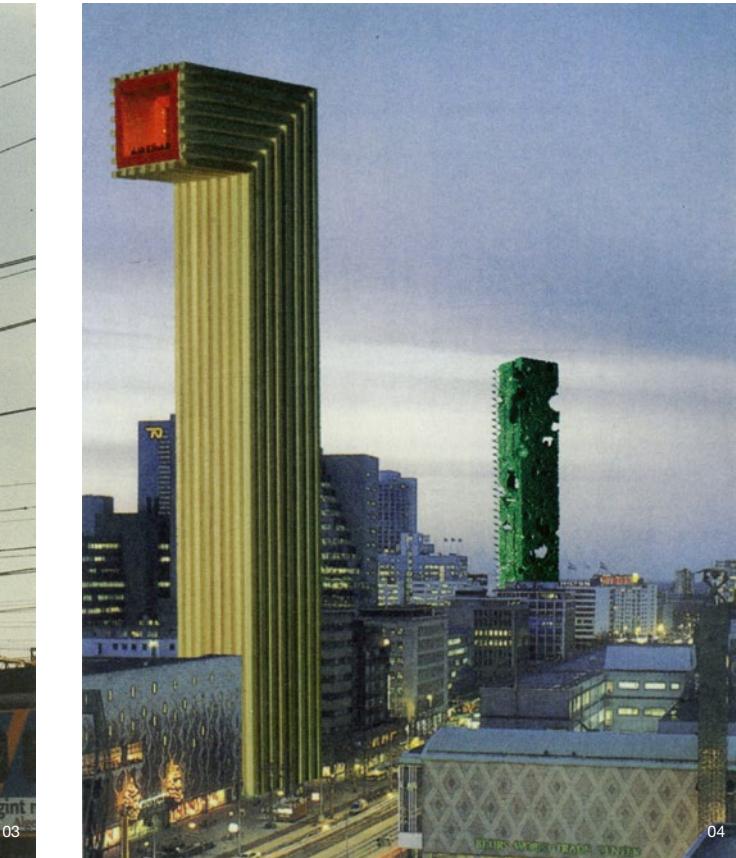


01



02

01. ING集团是荷兰最大，全球第20大金融集团，其总部大楼是个横向的大玻璃盒子，被人亲切地称为“吸尘器”。其不仅有良好的视野，更符合ING的经营理念“透明”。阿姆斯特丹，MVSA建筑事务所，1998-2002 02. OVERGOOI住宅，NEXT建筑事务所。荷兰，阿尔梅勒市，2008年建成 03. Y形大楼提案。对荷兰建筑师而言，造型不是目的，而是方法。受限于项目所在地的空间、采光、视野等各种因素，NL建筑事务所设计了弯曲的Y造型的办公大楼。阿姆斯特丹，1999 04. 二战后重建的鹿特丹曾以其独一无二的高楼文化成为荷兰最有特色的城市（1970-1980年代），如今这一优势已式微。Studio Marco Vermeulen和Urban Affairs共同构想了未来的鹿特丹建筑的形态，它们不拘泥于建筑的语法，而是强调外形的象征力量，2003 05. 2008年威尼斯建筑双年展的主题是“盖房子之外的建筑”，图为荷兰NL建筑事务所的参展作品



开始从阿姆斯特丹、鹿特丹、阿尔梅勒那种注重城市整体规划和经济性的方向，转为更注重视觉效果和建筑主调的格局，并同时给予合理性上的解释。换句话说——建筑的体量变得更大了。这种变化又转而输送回本土，甚至造成当代建筑评论界对未来建筑方向的长期论战。

库哈斯的OMA事务所有很多这样的例子，CCTV央视大楼就是最典型的海外个例：最初的50亿工程预算一路飙升至近200亿，光是支付给OMA的设计费就高达3.5亿。这座斜跨式大楼倾覆力巨大，抗冲击破坏力存在争议，造型被嘲笑为“大裤衩”。尽管在美国获奖无数，却还是被认为是在哗众取宠、建筑形式主义大于功能性的绝佳例证。

库哈斯和他的合伙人们似乎接受了这类批评，并在后继作品中积极加以改正：OMA的台北演艺中心制造了半露天的开放空间，体量较小，将传统夜市的食客空间和音乐厅欣赏音乐的空间有机融合在了一起。他们在本土为鹿特丹所修建的新市政厅，创造性地使用了模数化的空间组，在发扬结构主义传承的同时，用外表皮布光实现了未来感和城市肌理的和谐统一。

当年，建筑“女魔头”扎哈也曾是OMA的一员。她的参数化风格对建筑总造价的要求很高，与当年荷兰建筑的经济化主张南辕北辙，这或许也是她在OMA做了两年实习生，合伙几个月后就选择自立门户的原因。今年，扎哈的东京新国立竞技场方案因为体量过大、过分昂贵而被投票否决，这也从一个侧面反映了建筑界对于个人主义、风格化和好大喜功的反思。

后现代主义与现代主义并没像评论家们所想的那样进行对决，他们在某种程度上选择了握手言和，“主义”的分界线在全球也变得模糊和宽容——不止建筑。MVRDV给西班牙红酒之乡Logrono设计了Montecorvo生态城。这个耗资不到4亿美元的城市开发项目由3000套“碳中立”房屋构成，光电电池、灰水循环和天然水净化等与自然融合的要素，是其理念核心。由Ben van Berkel和Caroline Bos领衔的UNStudio努力探索新技术和新方法，这在一定程度上继承了贝尔拉格“建筑反映时代”的理念。UNStudio为杭州设计的来福士广场，形象源自钱塘江大潮，双子楼主体营造出波浪的回旋感，“破浪”位置安置商业综合体、顶楼绿色庭院和游泳池。400米高的Peruri 88由MVRDV、Jerde Partnership和ARUP共同设计，作为雅加达的新地标，Peruri 88巧妙地让高密度与绿色空间需求统一，将摩天大楼升级为垂直城市：人们不必离开大楼，也能够满足生活在一座城市当中的一切需要。

总之，“海上马车夫”精神不死，荷兰建筑对世界的未来化改造还将持续。





Woonhuis Bierings
Rocha Tombal Architecten
乌特勒支, 2009



Ing Bank
Alberts and Van Huut
阿姆斯特丹, 1987



ING Hoofdkantoor
Meyer en Van Schooten Architects (MVSA)
阿姆斯特丹, 2002



Inntel Hotels Amsterdam-Zaandam
WAM architecten
阿姆斯特丹, 2010



WKK Energy Plant
Liesbeth van der Pol,Dok Architecten
乌特勒支, 2005



Cube-houses
Piet Blom
鹿特丹, 1977



Prinshop Veenman
Neutelings Riedijk
埃德, 1997



The Whale Housing
De Architecten Cie
阿姆斯特丹, 2000



Theatre Agora
UNSTUDIO
莱利斯塔德, 2007



Community School Het Spectrum
Architectenbureau Marlies Rohmer
海牙, 2005



Penthouse Las Palmas
Benthem Crouwel Architecten
鹿特丹, 2008



University of Groningen Faculty of Life Sciences
Rudy Uytenhaak
格罗宁根, 2009

1990年代开始, 荷兰建筑经历了一个“黄金年代”, 以库哈斯为代表的一批荷兰建筑师逐渐在世界崭露头角, 被称为“超级荷兰一代”。他们最重要的成就并不在于炫目的建筑形式, 而是其基于研究的系统性设计方法。本页精选了24个荷兰建筑师的设计项目, 左页为荷兰本土项目, 右页为海外项目(感谢“之间”团队的资料梳理工作)



Ilsbjerget
SeARCH
丹麦, 奥尔胡斯, 2013



Centre for Virtual Engineering
UN Studio
德国, 斯图加特, 2012



Crematorium Heimolen
KAAN
比利时, Sint-Niklaas, 2008



CCTV总部大楼
OMA
北京, 2002-2012



La Llotja Theatre and Conference Centre
Mecanoo
西班牙, 莱利达, 2010



武汉汉街万达广场
UN Studio
武汉, 2013



Fondazione Prada
OMA
意大利, 米兰, 2015



Seattle Central Library
OMA
美国, 西雅图, 2004



Hochschulcampus Osnabrück
Benthem Crouwel
德国, 奥斯纳布吕克, 2014



Franz-liszt-Konzerthaus
Atelierkempethill
奥地利, Raiding, 2005



The Interlace
OMA
新加坡, 2013



Library of Birmingham
Mecanoo
英国, 伯明翰, 2013



库哈斯，2000年 photo by Wolfgang Tillmans

REM KOOHLHAAS

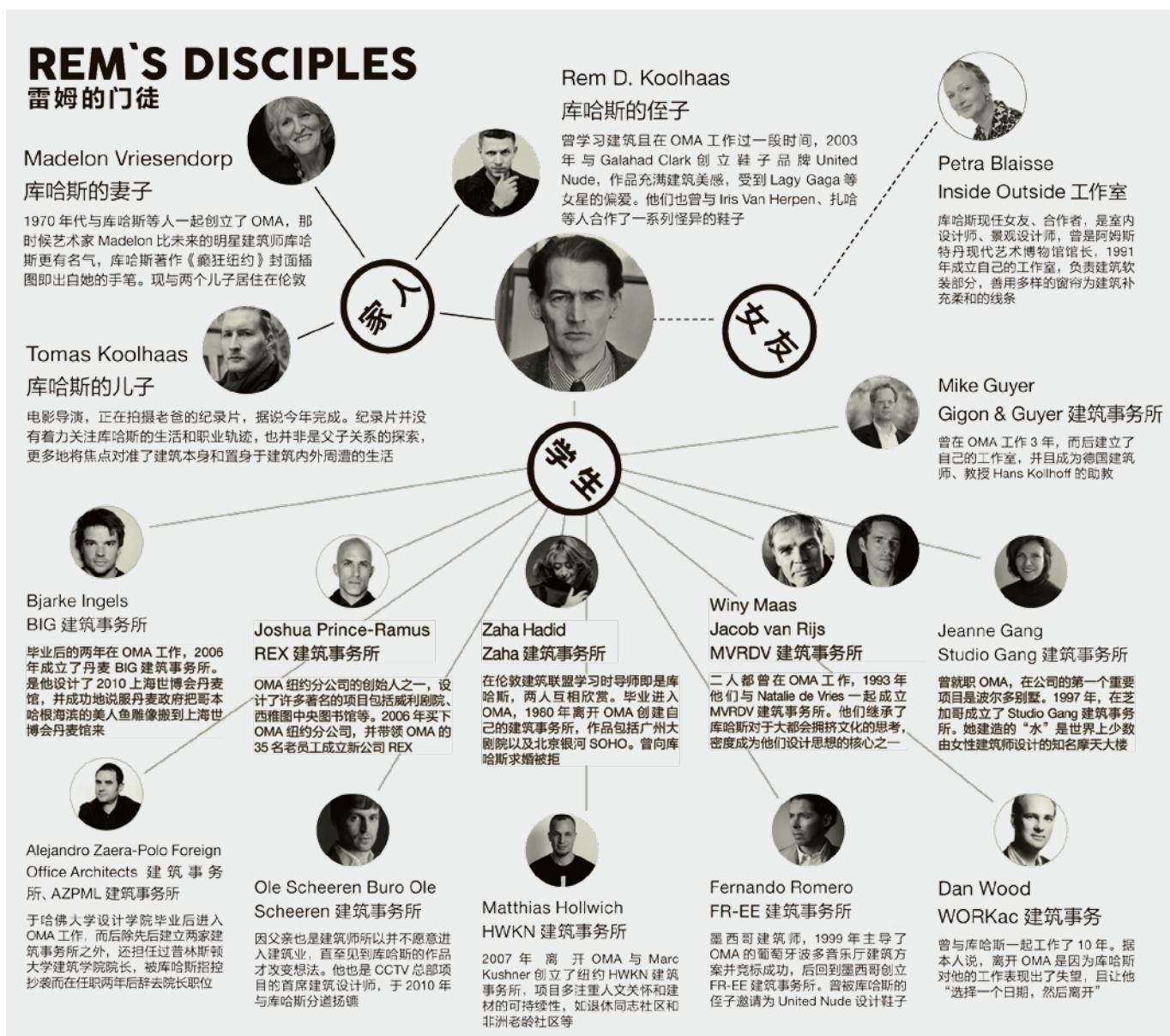
重读老库

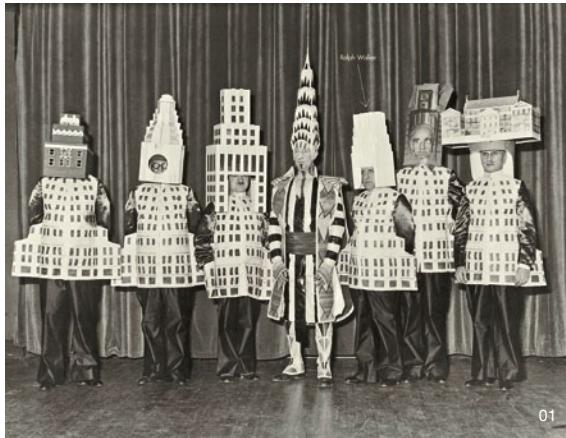
撰文_姜珺 采访_余非 翻译_olaCola、许嘉 编辑_2话不说 图表编辑_2话不说、叶未青 图表设计_许大才人

东与西

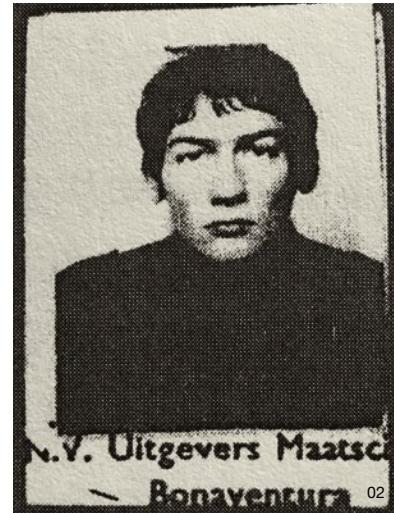
2011年初夏，莫斯科河畔。前苏联“红色十月”巧克力厂旧址上改建的一个旧厂房内人头攒动，“史翠卡（Strelka）媒体建筑与设计学院”正在为其第一届学生举行毕业典礼。透过主席台对面的观众席，可以看到对岸在未建成的苏维埃宫旧址上复建的救世主大教堂的金色穹顶。学院在全球聘请了十位导师，老库担任总指导，我是唯一来自亚洲的导师。轮到我们小组拍毕业照时，学生们按照各自出生的地理位置在主席台上一字排开，我和同组的一名意大利籍导师分别站在两头，对台下的老库招招手：“雷姆！这就是欧亚大陆了，你想站哪边？”他一个箭步冲上来站在我身边，“我选择亚洲。”

欧洲人库哈斯对亚洲的兴趣不是什么新闻。十多年前，他在纽约WTC（纽约世贸大厦）重建和北京CCTV两个招标之间做二选一时就选了中国；再早前的上世纪末，他在哈佛带领的城市研究计划首站选的也是中国。那是在新自由主义大行其道的1990年代后期，柏林墙已经倒下，而9·11尚未到来，西方社会普遍弥漫着一种世纪末的矛盾气息：一边是对共产主义“历史终结”的宏大凯旋，另一边是晚期资本主义歌舞升平背后的精神危机。当时，我曾用一个类似武器型号的缩写“RFK”来讨论西方末日论的三位一体，一个由乐队、小说/电影和建筑师构成的集合：“收音头”（Radiohead），《搏击会》（Fight Club）和库哈斯（Koolhaas）。“收音头”1997年的专辑《OK computer》是现实地狱风景的绝唱，人类在“没有惊喜”的安乐死中无力回天；1999年的

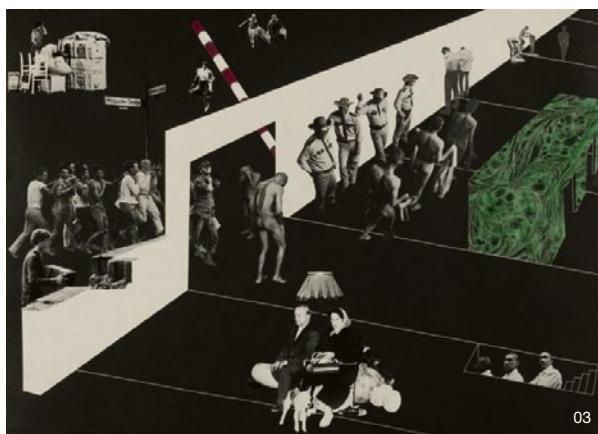




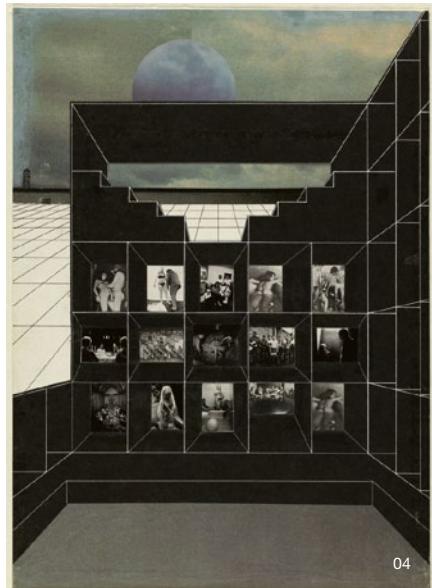
01



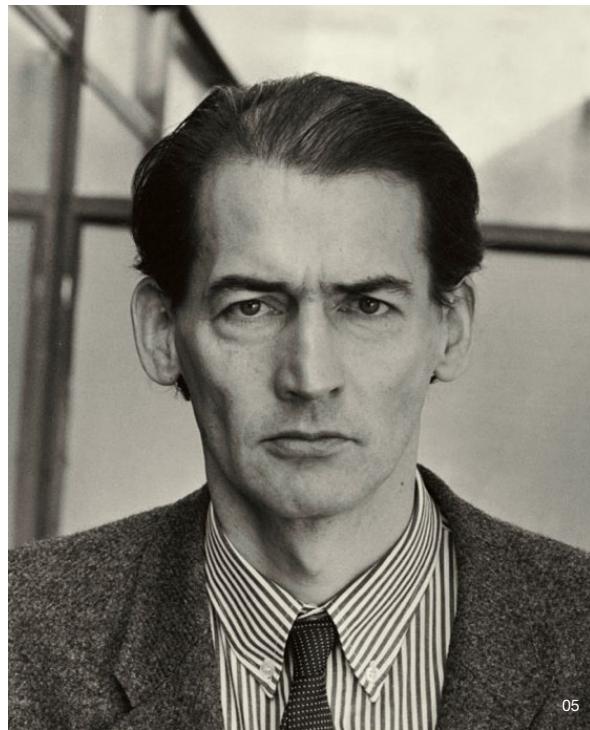
02



03



04



05



06

01.《癫狂纽约》(1978)是库哈斯的成名著作。该书与传统的建筑学研究方法保持距离,更是一本关于曼哈顿历史和文化的书。图为书中图片:1931年1月13日,布扎建筑师协会(Society of Beaux-Arts Architects)在纽约举行了一个舞会,几位著名建筑师扮成建筑表演节目 02.1963年,19岁的库哈斯开始在《海牙邮报》担任记者,5年后才转为学习建筑。记者的思考方式深深影响了库哈斯日后的工作理念。图为库哈斯当年的记者证 03/04.1972年,作为学生的库哈斯与建筑学讲师增西利斯合作设计了他在伦敦建筑联盟学院的毕业作品《逃亡,或成为建筑的自愿囚徒》。库哈斯假设将伦敦分为好的一部分和差的一部分,“差”伦敦的居民理所当然向“好”伦敦不断迁移,当局这时不得不在二者的边界上建立两堵高墙来阻止他们。这两堵高墙之间的城市空间内被分割成许多社区,可以满足人们各自的需求。最后,原本逃亡的人们自愿被囚禁于这样一个有着亲善外表的“监狱”中,正如它的标题所说:逃亡,或建筑的自愿囚徒 05.1987年的库哈斯 06.库哈斯和扎哈·哈迪德。哈迪德在伦敦建筑联盟学院与他的导师库哈斯相遇,两人互相欣赏。她毕业后也曾进入OMA工作 07.库哈斯的妻子Madelon Vriesendorp为《癫狂纽约》创作的插画

电影《搏击会》则虚构了一个通过搏击和自毁抵御身体异化的地下组织，最终泰勒·德顿（Tyler Durden）对资本主义金融中心的摧毁，某种程度上预演了两年后的9·11，而他中产革命者的形象则昭示了十年后以阿桑奇和斯诺登为代表的一代国家霸权挑战者；2000年，库哈斯获封主流建筑界的最高荣誉普利兹克奖，同时在非主流文本《垃圾空间》中却描绘了一个不同于《1984》的、“没有独裁的法西斯”场景：“尽管其个体部分为杰出发明的成果，为人类的智慧所精心策划……其集合拼写出的却是启蒙的终结，闹剧的复苏，一个低级的炼狱……”在我看来，RFK的灵魂相通来自于他们代表的白人精英对晚期资本主义的三种反省方式：延续、毁灭和再造；但考虑到三者的职业：“收音头”是与现实貌合神离的摇滚乐人，泰勒·杰克是一个兼职亚政治运动的办公室白领，而库哈斯则是一个全职建筑师——似乎正是三者在资本主义分工中从边缘到中心的位置决定了他们的思维方式和斗争策略，这种“屁股决定脑袋”的逻辑又多少不乏讽刺意味。

表面上看，RFK三者在生活轨迹上有着相似性：无休止的机场间旅行，几乎永远住在酒店，成天“忙着见人”，大量的“一次性朋友”……然而，库哈斯身上却既没有“收音头”的失落，也没有杰克的失败；他既不属于离经叛道的朋克，也不是个循规蹈矩的工作狂，但似乎又兼而有之：着正装却不打领带，手机藏在袜子里，擅于礼节性的问候但惜字如金，寥寥几句就直奔主题……库哈斯抵御异化的秘密藏在被他称为“回顾性宣言”的成名作《癫狂纽约》中：全书以“乐观主义战胜悲观主义”作结，**乐观主义并非个人天性，而是在悲观主义于事无补时的一种工具理性。**记得和库哈斯第一次见面时我们聊起海南，在听我讲完一个泡沫经济中诞生的“烂尾城”故事后，他问：“你对此是否感到悲观？”我摇头，“这无关悲观和乐观，我只是感到激动。”那一刻，我注意到他眼中闪起了感同身受的亮光。

上世纪末，当西方最好的一面和最坏的一面同时呈现之际，库哈斯将视野转向东方。他曾在《癫狂纽约》中写过一个寓言：在一个飘浮的游泳池中，一群苏联的先锋向着自己的方向游向对岸的美国。选择珠三角，如同向着西方的方向游向东方，然后发现那里正在实验西方的经验。这种选择部分靠的是对资本主义的经验，部分则是对社会主义的直觉。珠三角是社会主义河流面向资本主义海洋的出海口，在这条河流的源头依旧是公有制、大型国有企业、五年计划，它们与私有制、跨国巨头、市场经济在沿海的相遇，只是一场更为宏大的政经体系改造的序幕，真正要理解中国，还需从出海口溯流而上，去接触特区实验背后的制定政策的上游，分析中国改革不同于西方新自由主义的根源，否则珠三角将无异于另一个唐人街，一个想象中的东方。

左与右

2007年，荷兰南部的一个小城，当地一家博物馆请我去主持一个驻地研究项目。了解到这家博物馆的主办方是一家有上百年历史的著名跨国化工企业后，我提出以之为对象研究大企业对小城市的影响。提案得到了批准，

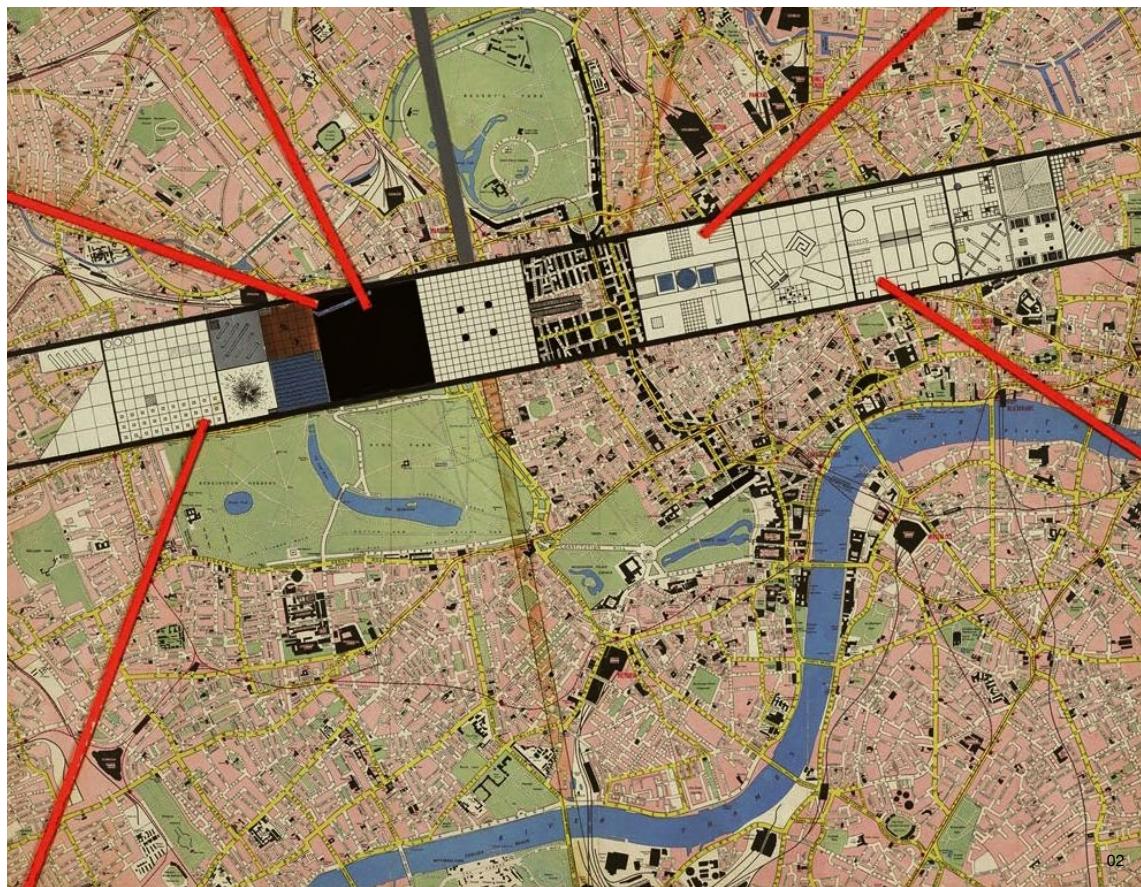
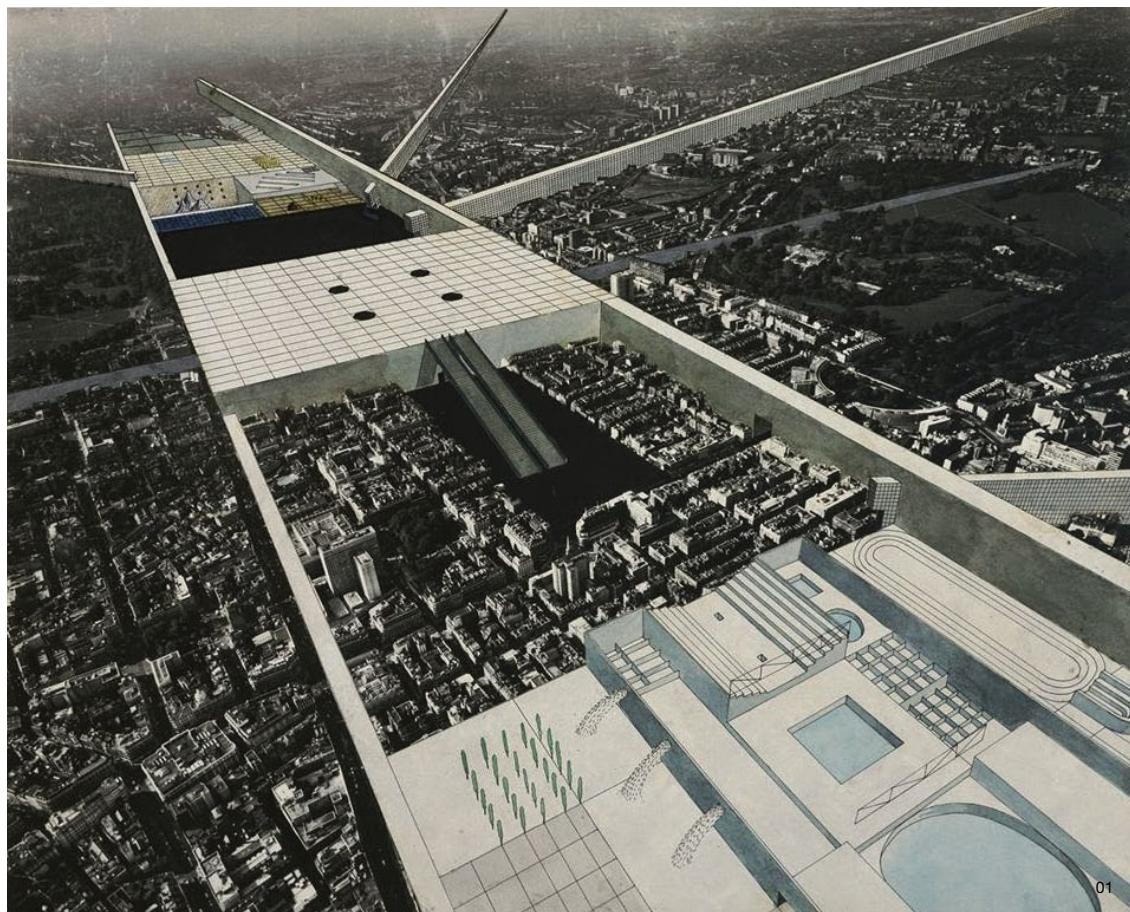
接待我的是这家企业公关部门的一位女主管。开始半小时的访谈很顺利，女主管笑脸盈盈应答如流，直到我问到这家企业一百年前的一场矿难事故时，她突然变得很紧张，问我到底是艺术家还是记者，继而慌乱地中断了我们的谈话，几乎是强迫性地用最后一点礼节，把我请出了这家企业的总部大厦。我啼笑皆非地回到博物馆，那里正在展出一个中国青年艺术家的作品，策展人在导言中将之贴上了“反叛”的标签。主办企业“保守”的荷兰主管和眼前“反叛”的中国艺术，令我不禁重新审视起这个“公共空间”的意义。

如同西方人想象中的东方，对于大部分东方人而言，也有一个想象中的西方。在这个想象中，原始积累时期的野蛮生长已一去不复返，百年前的“强盗大亨”已变成了慈善家和谦谦君子；然而，有关超级企业的阴谋论依然不绝于耳，《搏击会》中的杰克是个在跨国汽车公司工作的召回协调员，他熟练地在车毁人亡的现场用荒诞的成本核算公式算计是否需要对问题汽车进行召回……资本主义数百年来的自我修正既没有结束周期性的危机，也没有涤除资本的贪婪，财富比以往任何时候都更加集中，全球化只是贫富差异日益加剧的半球化。改良还是革命？一个世纪前“英特纳雄耐尔”在欧洲分裂为第二国际和第三国际时，这一关于资本主义内在危机的分歧就已开始。泰勒·德顿无疑是个革命者，而且是后马克思主义者们期待的中产阶级革命者，一个自觉地将自己的财富归零、以贩卖人体脂肪（原料来自抽脂美容术后的人体脂肪，却可以被改造成自制炸弹——消费社会有关“自毁”和“再造”的观念艺术）为生的地下分子。当然，这类有产者革命的彻底性是值得怀疑的——当杰克发现泰勒只是自己意淫的完美自我时，他立刻恢复到他作为中产阶级的软弱本质，以自杀的方式“谋杀”了他的内在。杰克是那些代



表99%美国民众的办公室白领们的一个缩影，他们直到财富集中到1%时才以左翼运动名义走上街头，而一点小甜头就能把他们打发回家，成为这种制度“更健康、更快乐”的延续者。怀有“均贫富”梦想的泰勒·德顿毕竟只是虚构角色。

东方人往往只看到内在于西方的福利制度，却忽略其外在的全球霸权，而正是基于其“外部专政”，其“内部民主”才有条件建立。西方的经验建立在它作为工业化先行者对全球价值链上游的主导地位之上，而第三国际的实质是一个后发国家针对先发国家的垄断而另立的经济体系山头。第二国际最大的成就，是在第三国际的威胁下，通过提高社会福利和对工人阶级精英的行政吸纳，在西方工人阶级中建立起了乐观主义。社会福利可以把走上街头的民众打发回家，行政吸纳可以赋予他们主人翁的成就感，却都难以解决人被社会分工的异化。建立在物质和权力基础上的乐观主义是脆弱的：《搏击会》中杰克的失眠始于他生命中的每件事“都像是一张复印件的复印件”，而他在心理治疗小组聊以自慰的乐观主义，却又是无比悲观的“放弃希望即自由”。显然，这种绵软的、精神理疗式的乐观主义和库哈斯在《癫狂纽约》中所宣告的乐观主义大相径庭，如果把前者比作书中的塑料美杜莎之筏，后者就是先锋者们的钢铁游泳池，正是后者将前者切成了两半。作为记者，库哈斯更像左翼的革命派；而作为



01/02. 库哈斯毕业作品《逃亡，或成为建筑的志愿囚徒》03. 库哈斯的妻子Madelon Vriesendorp为《癫狂纽约》创作的插画

建筑师却倾向于右翼的改良派。这多少解释了他为何在建筑语言上毫不矫饰，一如他钢铁游泳池的先锋基因；而在组织上如此重视公共空间的吸纳，一如“六八学运”后的欧洲政治。

大与小

2011年底，我从阿姆斯特丹一个左翼色彩浓郁的社会住宅论坛，飞往正在“右转”的哈瓦那考察古巴正在进行中的市场化实验，一周后又来到纽约“占领华尔街运动”的大本营祖孔蒂公园。尽管公园一角的摇滚乐队令人不禁联想起嬉皮年代，但公园乱中有序的面貌还是让我相信这更多是一场雅皮运动：各色帐篷里分配着救济餐厅、义务门诊、人力发电站、宣传品制作点，左翼理论著作堆满临时书店的摊头，马克思的幽灵似乎正在将女性主义、同性恋运动、环保运动等亚政治组织重新捏合成“99%”的统一战线。前来会面的是我在荷兰论坛上认识的一个建筑师，他正作为左翼运动的领袖之一组织全美的学生罢课。在和他讲完我过去十天在西半球“左转右、右转左”的见闻之后，我们谈起了老库。我说祖孔蒂公园的拥挤、多样性和活力，几乎没有摩天楼的“曼哈顿主义”了；他说他曾因《癫狂纽约》而对老库推崇备至，“现在不了，因为他越来越多地只为大客户工作”。这时我们正走到华尔街，街上已经围起了长长的栅栏，一路都被荷枪实弹的警察把守着。想起金融家族罗斯柴尔德也是OMA近年的大客户之一，我理解了身边这位朋友对老库的诟病。

20世纪的一系列现代建筑运动大都是战后重建的产物：一战后苏联的构成主义和德国的包豪斯，二战、朝鲜战争后日本的新陈代谢。

建筑师的“唯物主义”不仅是格物营造，更是这个职业作为文化上层建筑对于经济基础的依赖——建筑师通过空间改造社会的思想，往往要通过大规模建设来实验：印巴分治后的昌迪加尔新城计划成就了柯布西耶，巴西迁都腹地后的巴西利亚新都计划成就了尼迈耶；但反过来，大规模建设却未必给建筑师的社会理想留有余地：构成主义和包豪斯分别终结于斯大林和希特勒以国家意志为主导的大规模建设；国民政府时期中国海归建筑师们的本土现代建筑实验则终结于1952年后以设计院体系为主导的战后重建；而库哈斯在《癫狂纽约》中回溯的“曼哈顿主义”，则终结于战后美国在全球大规模推广的“国际主义风格”。决定历史的条件不变，历史就会重演：如果说“曼哈顿主义”的经济基础是美国在两次世界大战中的渔翁得利、纽约取代伦敦成为世界金融中心，造就“拥挤文化”上层建筑的是旧世界资本在新世界的集聚，那么今天，上世纪的“新世界”已然作旧，资本正随着全球经济重心的东移而转向东方的“新新世界”，“拥挤文化”是否将在资本雄厚、人口密集、社会加速多元化的亚洲城市及其建筑中得以再现？这正是库哈斯对亚洲的兴趣所在。

对于库哈斯而言，“大”更多是内容的质量而不是空间的体量。大质量需要大体量，但大体量未必意味着大质量，没有丰富的“小”，就无法成就有质量的“大”。在OMA为香港西九龙文化区提交的方案中，

40公顷的基地被规划为3个次中心村落，而每个村落则进一步被分解为若干小尺度建筑。这种“化大为小”的策略再现了他在《癫狂纽约》中暗含的辩证法，“小空间”以化整为零的方式抵制着单一开发商的垄断。然而，这一可能为香港小微型创意企业提供空间、最终为香港的单一经济提供多元化出路的方案，却意外地在终审中落选，特区政府被土地财政和地产霸权的程度可见一斑。“大”在这个全球最拥挤的城市的失败，不仅意味着“拥挤空间”未必有“拥挤文化”，也显示了经济垄断和政治极权在取缔差异、抹杀个性上的一致性。“曼哈顿主义”之所以终结于“国际主义风格”，只因美国作为一个战后新兴霸权，急需在建筑语言上建立一种通用的“普通话”，以配合它在世界范围内的强势渗透。联合国总部对“国际主义风格”的确立，与苏维埃宫对“帝国新古典主义”的确立，在政治涵义上如出一辙；而以美元霸权和军事基地为前提的马歇尔计划，与斯大林的“共产国际”或莫洛托夫计划，本质上也遥相呼应。这就是为什么在《游泳池的故事》中，抵达大西洋彼岸的构成主义先锋们被纽约的循规蹈矩吓着了，误以为共产主义传到了美国。

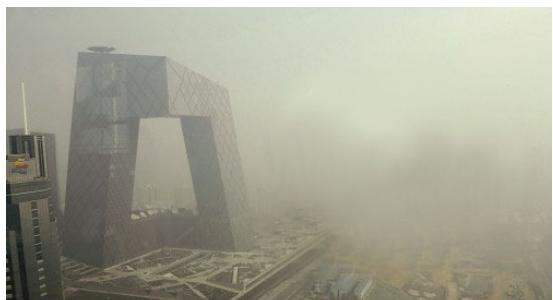
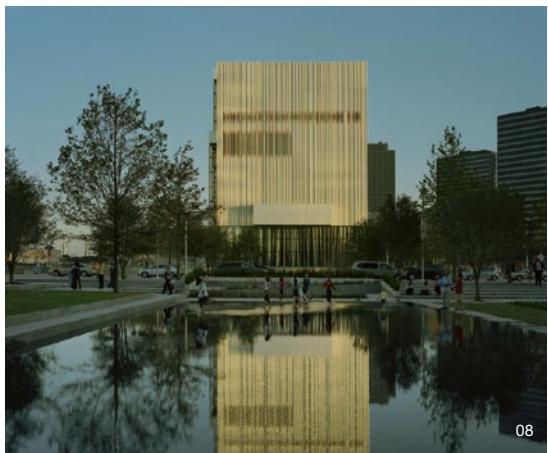
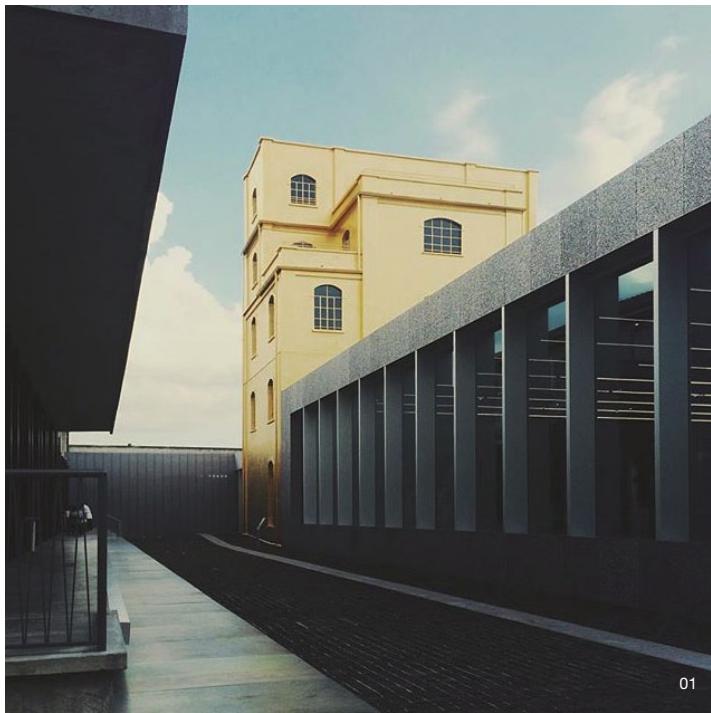


大与小的辩证法的另一面是“化小为大”。在不到2200平方米的纽约PRADA旗舰店中，库哈斯吸纳了剧场、学校和博物馆。在此反转了购物场所将多样性人群单一化为消费者的过程，而是通过场所的复合化、将消费者还原为“反异化”的观众、学生、研究者；其“角色反转”的概念，来自库哈斯在哈佛带领的研究项目：购物。普拉达和哈佛的这种互动，显示了库哈斯在“大客户”之间借力、化被动为主动的太极技巧：作为六八一代，他选择的反叛策略不是闭门造车

或螳臂当车，而是介入车辆驾驶室，和驾驶者一道优化车辆行进的方向。这不仅是植根于第二国际自我修正传统的策略，也是对建筑师及其所处世界知己知彼的判断。无论是西九龙的文化政治、普拉达的商业战略，还是哈佛的教学取向，都是库哈斯默认的“马太效应”的一部分：大的资源能带来大的影响，而大的影响则能带来更大的资源，而库哈斯的野心在于介入并借力于这个大循环，用“小”的活力增加“大”的质量，以证明被权力和资本主导的空间，可以不是苏联共产帝国主义的极权空间，亦非美国国际主义的通用空间，更非“只有子系统、没有上层建筑”的垃圾空间，而是将“顶天立地的大”和“铺天盖地的小”结合起来的小生态。

破与立

因为CCTV，老库每隔几个月就会来一趟北京，每次来都会去工地看看，有几次夜深了，仍会一个人在夜色里绕工地步行。一晃十年，CCTV终于竣工。他约我去参观，一面介绍一面喃喃自语：“奇迹，奇迹。”晚饭后，我们驱车经东三环向南回他下榻的酒店。CCTV缓缓从前方阴沉的雾霾中隐现出来，轻轻地低着头，一个不常被媒体注意到的角度，让我想起《癫狂纽约》中数次提及的《晚祷》。他从我身后的后座上俯身向前窥视，像窥视别人的作品：“某种程度上我更喜欢它在雾中的样子，还不





02



03



04

01/03. 普拉达基金会，意大利米兰，2015年建成 02. The Interlace，新加坡，2013年建成 04. 波尔图音乐厅，葡萄牙波尔图，2005年建成 05. 艾瓦别墅，法国巴黎，1991年建成 06. 蛇形画廊临时展馆，英国伦敦，2006年建成 07. 西雅图中央图书馆，美国西雅图，2004年建成 08. Dee and Charles Wyly 剧场，美国达拉斯，2009年建成 09. CTTV总部大厦，北京，2010年建成



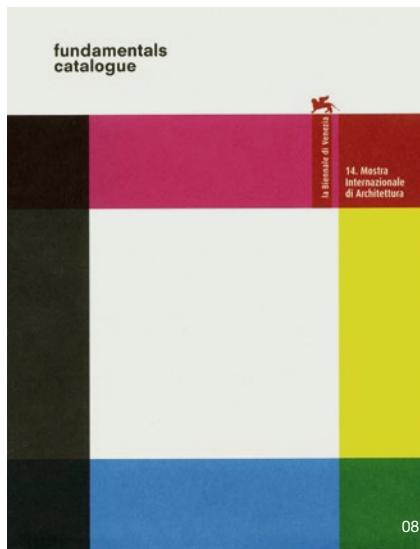
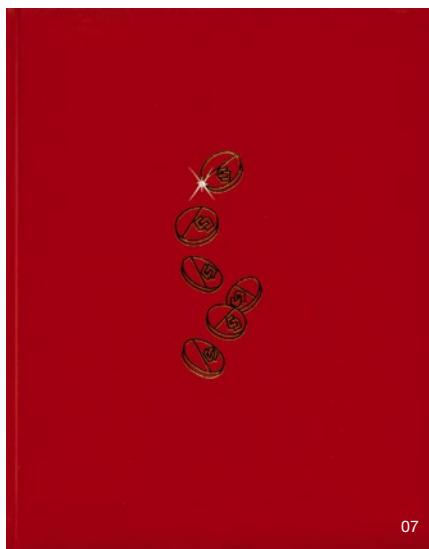
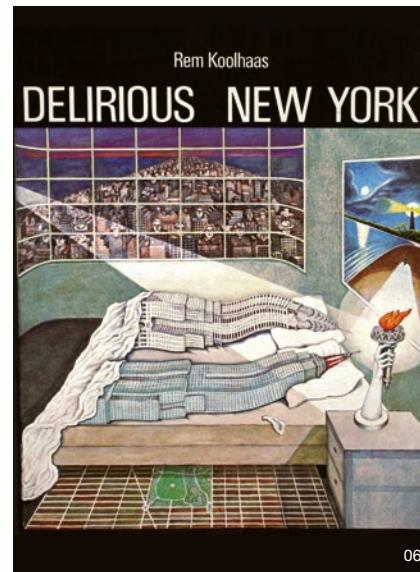
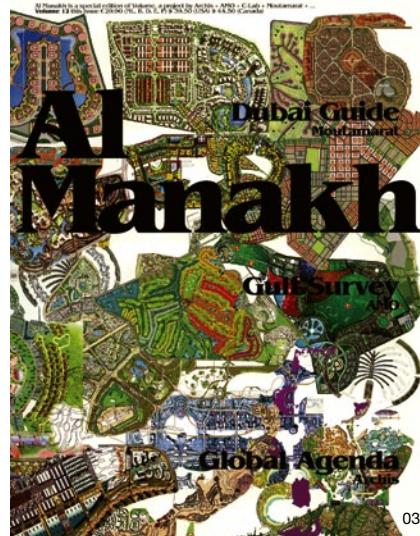
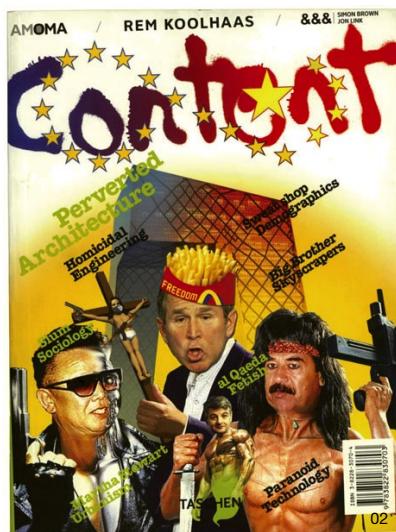
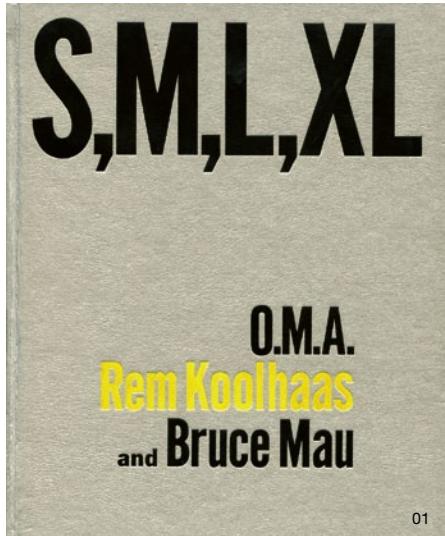
07

错，不是吗？”几乎是迫切地在等待认同，很少见他这样。我回头：“我因它而为北京感到骄傲。”老库点点头，不易察觉地说了声谢谢。他知道我并非在恭维，而我也知道他的感激也并非出于礼貌。几个月后，我把在北京机场拍到的一张机场广告照片发给他，主题是代表着“美国梦”的曼哈顿城市天际线，拼贴着帝国大厦、洛克菲勒中心和不复存在的WTC双塔，上空耸立着来自北京的CCTV，若隐若现地隐在雾中，似乎暗示着这个不以高度见长的摩天楼，在精神上对老库笔下那些纽约前辈们的超越。

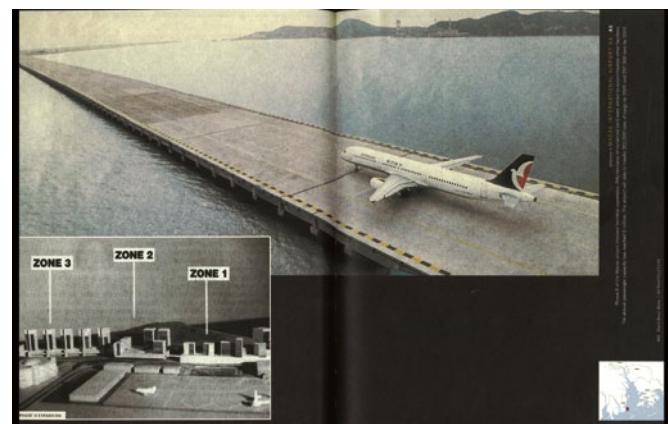
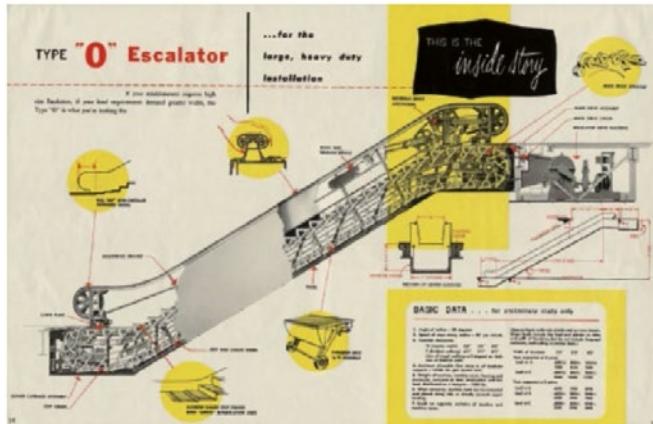
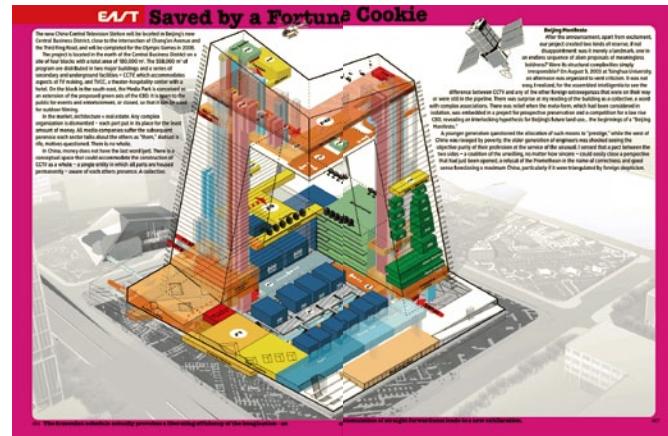
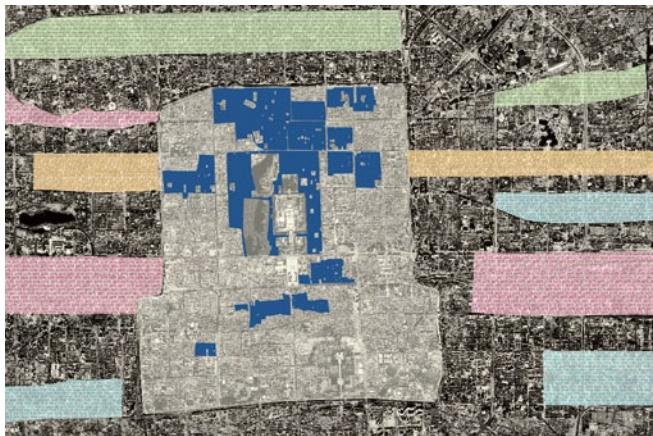
十多年前，库哈斯在WTC和CCTV中选择后者时，绝不会想到这个项目会在中国如此饱受争议。建筑界几乎因为对它的褒贬不一而分裂，民族主义话语则因其作者的西方身份而死灰复燃，出租车司机们为它起的别名则因民众的仇官情绪而脍炙人口（这种情绪在对CCTV大火的幸灾乐祸中达到极致），而与此同时，它又越来越多地和天安门、天坛、鸟巢一道，铺天盖地地出现在与北京有关的广告、电视剧和电影之中……在这样的舆论风暴中，这个历经十年建成的媒体之城，其复杂性却被扁平化和标签化；尽管大楼在设计中引入了一条公共流线以创造公众监督，但在其真正为公众开放之前，或公众真正习惯了国家机关对他们开放之前，他们更习惯用别名去调侃那些就在眼前却不能介入的一切。在一个从经济基础到上层建筑都正经历着深刻转型的国度，库哈斯试图以一个

柔性的“大”扭转此前国家机关建筑刻板的形象，以公共参与协调此前泾渭分明的“国家-社会”关系，然而在这个空间化的制度设计被真正使用之前，这种和解还只能是他的一个愿景。

在后“文革”中国，随着富裕人群的扩大，越来越多的人开始进入《搏击会》中令杰克失眠的私人物质生活，但泰勒·德顿式的精神反省尚未在他们中出现，更多的是公共空间中暴富者们目空一切的暴戾气息。而那些被排挤在社会边缘的底层人群，只能以阿Q式的嘻笑怒骂聊以自慰，以“犬儒式意淫”或“口头阶级斗争”作为他们在贫乏现实中的生存方式。这与《癫狂纽约》中的“偏狂批判法”（Paranoid-Critical Method）有种似是而非的联系：用理性的推导支持偏狂的臆想，同样是达利为贫乏现实发明的生存方式。库哈斯不惜笔墨地描绘“偏狂批判法”有双重涵义：一方面是对现代建筑的描绘——“建筑是它的创造者强加给世界的臆想……不可避免地是一种偏狂批判活动”；另一方面则暗示了一种处理贫乏现实的方法。他用钢筋混凝土来重新阐释达利的图解：“一团混着呕吐物的灰色液体，在最严格的牛顿力学计算下被钢筋加固；一开始无比绵软，突然坚固得犹如岩石。”在这个比喻中，柔软的，甚至令人失望的现实成了坚固岩石的必要成分，问题只剩下用怎样的理性去为之铸造钢筋。这不仅是“虚构结论”中暗示的“乐观主义战



记者和电影编剧是库哈斯最初从事的工作，这对他的建筑事业产生深远影响，使得他始终能从社会、文化的角度去看待建筑。研究和调查是库哈斯工作的重要组成部分，也是他建筑实践的土壤，图为库哈斯的相关出版物。左页：01.《S,M,L,XL》，1995 02.《内容》，2004 03.《Al Manakh》，2007 04.《Project Japan: Metabolism Talks...》，2011 05.《Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping》，2001 06.《癫狂纽约》，1978 07.《Project on the City I: Great Leap Forward》，2002 08.《Fundamentals》，2014 09.《Elements》，2014 右页：库哈斯出版物内页





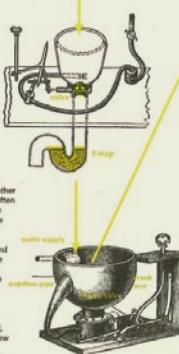
PAGE 44 TOILET

GENEALOGY OF THE FLUSH TOILET
The development of the flush toilet is agonizingly slow and anything but inevitable. A gap of 171 years between Harrington's design for a flush toilet and the next iterations, none of which is widely used, is followed by another 100 year gap before a flurry of new types in the late 19th century – the toilet's 'golden age' – is followed by another 100 year gap before the toilet's most dominant type still used, fundamentally unchanged, is invented. The toilet's evolution is a synthesis and improvement of inventions by his peers and predecessors. Between 1596 and 1885 though, using a toilet is an unpredictable experience in which one would be confronted by myriad models, systems, and materials, with varying degrees of performance.

1596 FLUSH + VALVE
Sir John Harrington
First flush water closet
using a valve as a trap
and water flowing
through a pipe from a



1775 S-TRAP
Alexander Cummings,
patent 814.7
...for the first flushing
water closet to use
not one but two
mechanisms for
blocking the smell
from the pipe: a valve,
opened by a lever,
and an S-shaped pipe,
creating a water trap
that odors cannot
penetrate...



1778 HINGED VALVE
Joseph Bramah
A new valve mechanism operates via hinged flap rather than sliding panel, which on freezing shut, lifting handle simultaneously opens valve and releases waste from overhead tank to bowl. Bramah, a cabinetmaker and inventor, claims to produce 6,000 of the devices by 1797, and later designs the hydraulic press and the lock. His toilet becomes the standard W.C. for the next 100 years. All parts (overhead tank, bowl, spreader, inlet pipe, overfitter, waste pipe, operating mechanism (handling lever, counterweights), valve box, and pipework) concealed in wooden cabinet, for sitting on. (Barbara Penman, *Bathroom* (London: Reaktion Books, 2013), 95).



1852 WASH-OUT
PLATFORM
*George Jennings,
Monkey Closet*
Showcased at the
Great Exhibition,
features shelf of slate
water - the "wash-out"
- for collection prior
flushing, and proves
wildly popular among
visitors despite the
penny fee for use.



1870 TWIRL-FLUSH
+ CONICAL METAL
BOWL
The Hopper Closet
Less expensive than
the valve closet, but
stream of water circling
the bowl is unable to
force all waste through
the S-ban.



1870 ONE-PIECE PORCELAIN
T. W. Tuyford,
Washout Closet
Early earthenware
water closet, contain-
no metal parts, thus
huge improvement o
Bramah's model and
greatly reduced the
price of the device
(10,000 are sold in
a single year) and
launching the shape
favored in northern
Europe.



BIBLIOTECA
UNIVERSITÀ
DI
ROMA
LAUREA



10

01/03.《内容》是9·11事件后库哈斯对建筑与城市的研究成果，书中包含不同撰稿人的文章，包括新闻记者、医学作家、文艺批评家等。全书以杂志的排版和结构呈现内容，大量运用漫画、拼图、翻拍、地图、图表分析等手法，库哈斯甚至还加插广告，欲以低价格让这本学术专著成为畅销书。图为《内容》内页 02. 2014年，库哈斯受邀为威尼斯建筑双年展策展人。展前两年，他将建筑分为门、窗户、阶梯、阳台、天花板等15种基本元素并逐一探究，回溯了建筑演进和衍生的过程。这也成为2014年双年展主题“Fundamentals”的破题之作。同年，相关研究成果集结为《Elements》出版。图为对厕所的研究

胜悲观主义”的逻辑来源，也是作者向未来建筑发出的一个积极讯息。《癫狂纽约》写作于一个现代建筑已经被宣判死亡的年代，该书不同于先前现代主义著述的核心，在于揭示了人类理性活动的非理性本质。正是在这种非理性中，先锋建筑师们将不得不面对“塑料美杜莎之筏”这样疲软的现实；也正是钢铁游泳池将之切成两半的瞬间，一种新的、岩石般的现实产生了。多年之后，库哈斯用来自圣彼得堡的“古根海姆米塔兹博物馆”的钢铁盒子，“像尖刀切开牛油般”，切入了拉斯维加斯威尼斯旅馆的塑料肌体，钢铁与塑料、尖刀与牛油共同构成了一种新的现实。

库哈斯很少做价值判断，却擅长有关褒贬的矛盾修辞法。“偏狂批判法”具有批判性和建设性的两面：其批判性在于给所谓的理性证伪：一个被“打假”的钢筋使得混凝土的现实回到了绵软状态；其建设性则在于为之重塑钢筋。《癫狂纽约》之后，库哈斯用这种矛盾修辞法写作了《普通城市》和《垃圾空间》，不明就里的读者会将之理解为一种对千篇一律和混乱无序的鼓吹，熟悉他写作语法和思想上下文的，则不难看出他是在系统化地吐槽全球化和无序民主下的空间秩序。和《癫狂纽约》一样，他的每一步写作都是在为下一步实践奠定台阶，用记者身份“破”，用建筑师身份“立”：用CCTV使北京不那么普通，用钢铁盒子使拉斯维加斯不那么垃圾。

根与叶

老库又来到北京，带着他威尼斯建筑双年展总监的最新身份。午饭时他向我们介绍了策展思路，但就如何把这次展览的主题“Fundamental”翻译成中文，在座的几位中国人未能达成统一。下午，我带他去往京郊的一个大木作工坊，为他在中央馆的策展做准备，在那里他要把全世界的历史建筑构件做集合展出。院子里正在复原一个木结构的老宅，主体构件都是从安徽乡下拆运到北京的。“看，这是一栋一百年前的房子。”我对老库说，“但属于一百年前的只有木作本身，剩下都是‘现代性’。如果只展这些构件，那么Fundamental就应译成‘基本’；但要展它的预制、框架、院宅和园林体系，就得译成‘根本’。构件可变，但体系不变。中央馆的Fundamental和中国馆的Fundamental，译成中文，区别就出来了。”老库嗯了一声：“看来你们中国馆有自己的故事了。”

十年前，我发表了第一篇有关库哈斯的评论。由于OMA在荷兰语中意为“祖母”，我有意在这家大众媒体上模仿阿尔莫多瓦的一部电影，将标题定为《关于库哈斯的一切》，希望普通读者读到“一切有关库哈斯的故事”，而专业读者则读到“库哈斯如何看待‘一切’”。正如爱因斯坦曾说的：你不可能用造成问题的思路去解决问题。用学院派建筑学的思路去理解面向“一切”的库哈斯，只会问题重重。一年后库哈斯的新书《内容》（Content）出版了，他在书中所作的前言证实了我对他这一判断：“从建造的义务中解放出来，它（建筑）可以成为一种思考一切的方式……一种有关一切的图解。”这本被他定义为杂志的出版物中，他通过他的建筑师实践当回了记者，或者说他用记者的方式改造了建筑师职业，发掘了空间作为语境间、学科间通用语言的属性，使建筑

成为建筑师进入陌生领域的媒介。《内容》不仅再次发表了《垃圾空间》，而且明显地受到非纸媒语言的影响，被不无犬儒地设计成了充满刺耳噪音和信息碎屑的“垃圾空间”，其中描绘的反乌托邦场景是入木三分的，它接近中国作家刘慈欣在《三体》中描绘的一个科幻寓言：人类将有可能因为基础学科的锁死而陷入一种思想停滞、启蒙终结的状态，这令人类的一切成就如同泰坦尼克上最后的狂欢舞会、无根之木上的虚假繁荣。尽管我个人从不认为启蒙会真的终结，物极必反，思想的复兴会在未来某个混合着剧变、动荡和革命的时刻再次降临，但眼下，大部分人至多只能用“偏狂批判法”来为自己的无根之木寻根。

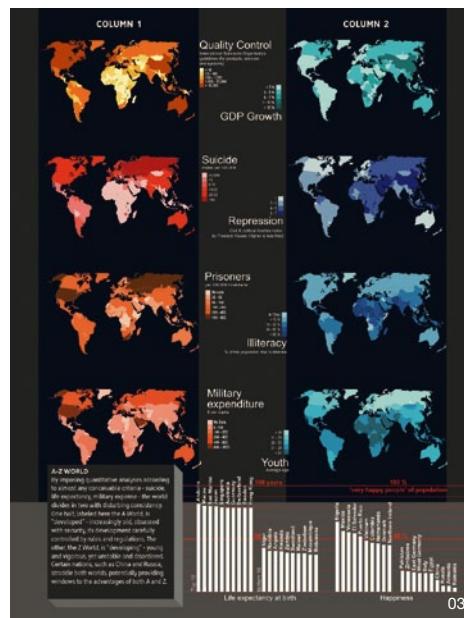
《内容》出版时库哈斯已年届六十，就好奇心和求知欲而言，他是年轻的，而就阅历和记性而言，他已是个长者，这本海量信息之书似乎

成了他“亢龙有悔”的转折点。七年后，他出版了有关日本新陈代谢运动的采访集《日本计划》（Project Japan），在该书前言中他一语双关地写道：“随着记性的衰退，视野是唯一的选项。”——既是对上世纪最后一场现代建筑运动的感慨，也是对他本人步入老年的感悟。我相信，如果某种东方的“慢”能够真正进入他的视野的话，那应该是比他年轻时在日本学到的一套密集而严苛的日程表更有价值的东西——一种抵御异化的古老哲学。这种哲学的根本，同样来自于一种“有关一切的图解”，一种“立象以尽意”的全局视野，一种在东西、左右、大小、破立等意象间建立起的方位、取向、分形、生克的关联体系，并以这种体系为“常”，为万世之“变”立法。新陈代谢（Metabolism）一词原为日语，翻译成道家术语即“生长收藏”，而在这四象基础上建立起来的中国古建体系，本质上自然是新陈代谢的。尽管经历了近代礼失而求诸野的动荡，

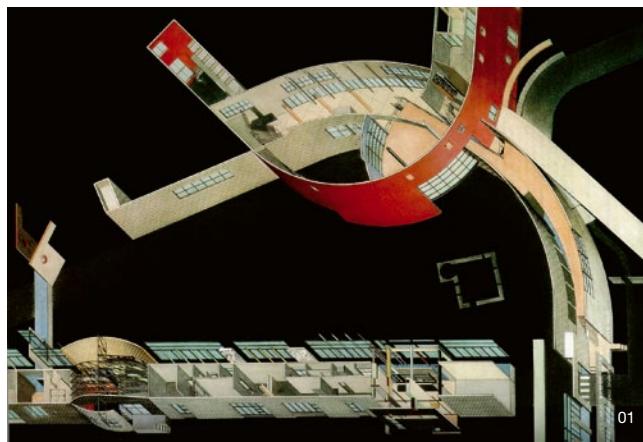
中国文明将在更长的历史图景中显示出“守正出奇”的轨迹，而相比之下，西方文明则是一个“出奇归正”的过程，库哈斯从“记性”到“视野”的转变，以及从“癫狂”到“根本”的回归，都属于这个过程。

在2000年普利兹克奖授奖会上，库哈斯用几乎危言耸听的方式表达了他对建筑学未来的视野：“如果我们不……重新将建筑作为视作一种思考古老问题的方式，建筑学或许将不会持续到2050年。”可以说，库哈斯长达半个世纪的工作为这个行将就木的学科作为“思考古老问题”的存在延长了寿命。建筑学面临的威胁是多方面的：学科内部的思想停滞，学科外部新兴交叉学科的竞争，以及虚拟空间对现实的改造。我想，库哈斯视野中的建筑学，将通过对“大数据垄断人类”的“角色反转”而得以重生：借用互联网在跨界交流和知识生产方面的优势，强化被边缘化的物理现实，重建古老的通识体系。愚者察异，智者求同，在互联网将“一切”都呕吐到人类面前时，我们的工作就不再是在搜索引擎的“一切”中盲人摸象，而是从眼花缭乱的“一切”回归到“一”。在这个方向上，他在有生之年还能走多远我们不知道，但这并不重要，像他常说的：选择建筑师职业不是为了让自己自由，而是让别人自由。

（原文刊载于《城市空间设计》杂志第32期《OMA在中国》，原文15700字，本文为作者按本刊篇幅所作节选）



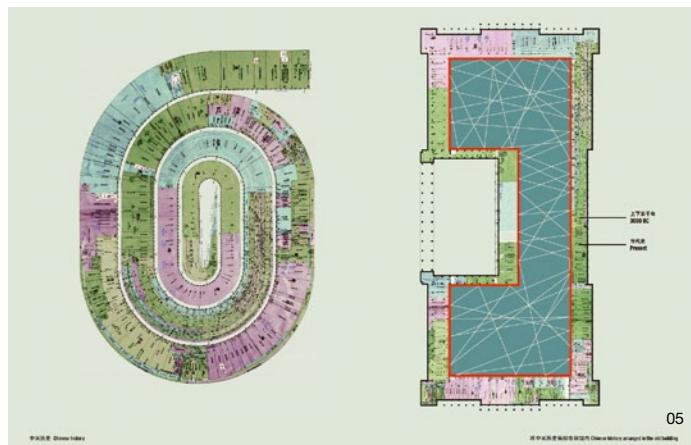
03



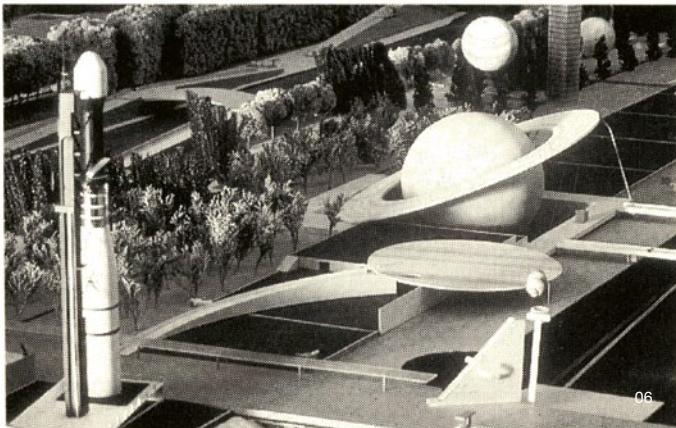
01



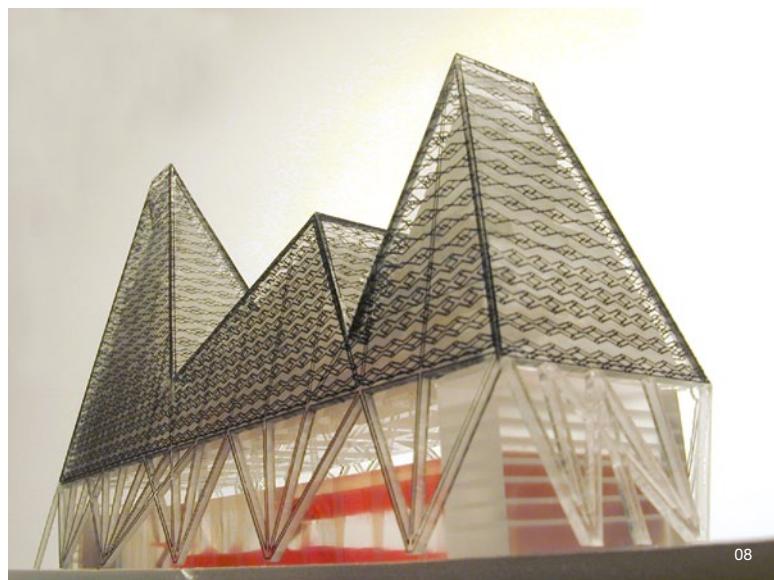
02



05



06

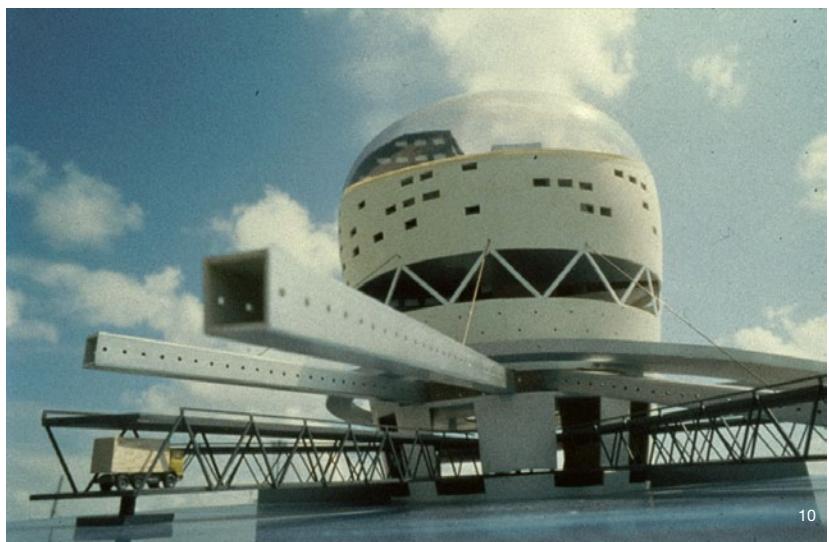
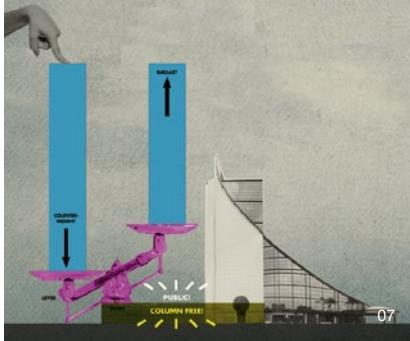
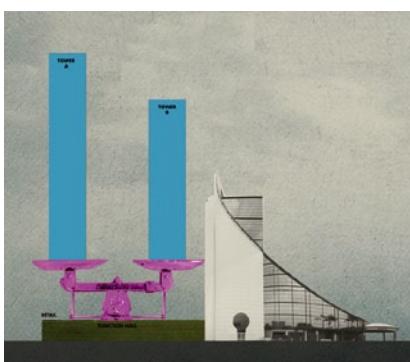


08

库哈斯很长时间被称为纸上建筑师，拥有众多未建成项目。但他认为，无论已建还是未建，成功还是失败，都会对社会及建筑师个人产生相当的影响，有时未建的影响或许更加强烈。图为库哈斯未建成项目。01. 爱尔兰总理官邸方案，爱尔兰都柏林，1979 02. Hyperbuilding方案，泰国曼谷，1996 03. 库哈斯在加沙双年展上对迪拜城市分析的演讲配图，



09



2009 04. 425公园大道建筑方案, 美国纽约, 2012 05. 中国国家博物馆方案, 北京, 2004 06. Parc de La Villette项目, 巴黎, 1982 07. SSI Towers方案, 印度尼西亚, 2013 08. 欧洲央行方案, 德国法兰克福, 2003 09. 保时捷大厦方案, 迪拜, 2009 10. 泽布吕赫深水码头方案, 比利时, 1988

HISTORY IS THAT EVERYTHING IS NEW

历史就是，一切都是新的

Q: 新视线 A: Rem Koolhaas

你在世界范围内有很多项目，也针对项目做了很多对本土文化的研究，让它能够更好地融入当地的环境。但我们看到你最著名的作品大都是“站出来”的，带有很强烈的OMA风格。那么你是如何平衡“站出来”与“融进去”之间的关系的？

这个问题问得很好。嗯……我们有“站出来”的项目，也有很谦和的作品。事实上，在过去的十年、二十年间，世界各地有太多“站出来”的作品了。我可以给你看一些图片，因为如果所有的建筑都是“站出来”的，那么就没有真正“站出来”的作品。所以有些时候我们试图做更谦和的设计，而有些时候，即便做那种“站出来”的项目，也是以一种不同寻常的方式“站出来”。

又比如，我们在鹿特丹的一个项目，坐落在一片非常宽阔的河面上，我们让它的体量能够与这条河的规模相平衡。再比如，去年我们是威尼斯双年展的策展人，我们特意跳过当代建筑，将焦点放在建筑细节和建筑历史等话题上，以此来表达我们对当代建筑地标泛滥这一现状的态度。

现在中国很多城市都有相似的旅游街，它们仿照古代的商业街打造，售卖着和其他城市的古街景点一样的纪念品。你怎么看新建筑和历史之间的关系？

我觉得这是一个范围很大的话题。关键在于，什么是历史？很多人会联想到著名的作品、特殊的事件等等，但有时候，某条街上的一次军事阅兵，也可以是历史，只是你没有亲眼目睹它而已。如果你看鹿特丹的历史，它曾经在二战中被德国人炸成了一片废墟，所以曾经的历史就不见了，看不到了，但这其实就是历史本身，历史就是，一切都是新的。我很高兴我们不用重建老的东西，我认为历史就是一切从新开始。比如Prada大楼，它有一部分是新的，一部分是旧的，它不是一个非常漂亮或者非常特别的旧工厂，但人们会知道它在很多年前只是一幢非常普通的建筑。其实我们也尝试过好几次，我们曾经在北京争取过一个旧建筑修复的委托项目，我们仍然希望能做类似的项目。

这里有些书是我们自己做的，讲的就是我们怎么看待历史建筑保护这件事情，也为中国的相同课题提出了一些建议。比如针对北京的历史建筑保护，我们就提出了一些不同的想法……没有建议一定要保护紫禁城或者那些漂亮的历史建筑，而是建议以机械的方式、不加思考地保留城市中的几个点，这样人们就不仅仅可以看到古老的北京，还可以看到上世纪50年代、60年代和其他时代的北京，所以说，这是一种现代的保留方式，不是要去保留独特的东西，而是保留平常的东西。

我们在这本出版物里写了很多的历史，有好的也有坏的，有希特勒之类的人物，通过这种包容，我们想要解释欧盟的重要性，以及如何同时保留各个国家的个性。谈到欧洲，它是联盟的，但事实上很多人不喜欢这样的现状，人们还是想保留各自的不同。所以你看我们设计的欧盟会旗，每一个国家都有独特的体现方式，保留了自己的个性，并

且整面会旗看上去也非常醒目。

在这本书中，你可以看到我们有研究过俄罗斯的面积，它是一个很大的国家，这个是莫斯科，这是山……还有，我们研究的不是城市，而是乡村，基本上参观了俄罗斯所有的乡村和类似的地方，尝试着去了解，比如，一些区域俄罗斯和中国人合作，受到了很多中国的影响。这是一个完全非商业性的项目，我们只是单纯地想要通过这种研究来了解世界，了解世界的贫困等等。

OMA事务所的业务性质是怎么构成的，在社会性项目中，你们会着重哪些部分？

我们做过一些社会性的项目，比如我曾经研究过非洲的一些城市，上世纪90年代的时候，我第一次去了非洲，做了一些研究，提出了一些想法；再比如，我们也去过中东的一些贫困地区，也尝试过进行一些干预……比如如何在不破坏的前提下做一些改善。我们所有的项目中有30%是私人和商业项目；差不多40%是公共项目、政府发起的项目，还有差不多10%到20%是我们自己发起的、非商业性的项目，是更偏社会性或政治性的项目。

作为一个社会主义支持者，你觉得这个体制的发展趋势在当下是怎样的？

我永远都会投社会主义的票。在过去的三十年中，市场经济已经成为西方社会发展的动力，中国也是。当然，单单一个人或者一个项目是没有办法和这个趋势抗衡的，但我觉得事情会变得非常有趣。公愤，你知道什么是公愤吗？就是人们对某件事情的反对和抵抗。从另外一种角度来说，这是一种波状运动，像这样（在纸上画波状线条示意），在这里，每个人都非常高兴、每个人都会变得有钱，现在，我们没有那么高兴了，因为社会出现了不平等，有些人变有钱了，但有些人还是很穷困，然后这个波状运动会继续重复……

也许这已经是第无数次说起CCTV大楼这件事了，我们上班的时候会看见它，在各种高楼中，它仍然还是一个异数。

谢谢。我们在开始参与这个设计竞赛的时候，按照当时的规划，项目所在的区域都是要建高楼的，所以我们想，不如做一个有趣点儿的高楼，简单、比其他的高楼要低一些。所以说我们没想做一个超越其他建筑的摩天大楼，我们想做的反而是一个矮一些的，但更具有场域感的建筑，这是其他的高楼所没有的特质。CCTV大楼为这个城市制造了一片开放的空间。同时，我们也想打造出一种与众不同的建筑形式。从某些角度看，它像字母“Z”，换一个角度，它又像字母“O”，所以从不同的位置观察这座建筑，你会看到不同的形状，这种变化也是很重要的。我们设计的不是一个简单的、单纯的地标，而是一个非常复杂的建筑。

为什么对中国感兴趣，它的复杂性总是令人感到刺激？



01. 2014年威尼斯建筑双年展主展馆“建筑的元素”现场，各种形式的窗户 02. 库哈斯设计的Prada秀场

我觉得哪里都很复杂，中东很复杂，俄罗斯很复杂，欧洲更是非常非常复杂。我觉得当下的世界正在经历一个非常有意思的时期，因为这时候没有人觉得自己的国家是完美的，于是才会产生真正意义上的交流，因为那种傲慢不存在了，中国人不傲慢了，欧洲人不傲慢了，美国人也几乎不傲慢了……我一直试图做一个乐观的人，这种看法就能证明我的乐观。

很多建筑师都会希望自己不光作用于一个建筑，而是更多作用于一座城市的结构与功能，如果让你来设计一座城市，你会首要考量哪些部分？在20世纪二三十年代，甚至50年代的时候，人们还在讨论如何建设新的城市，而且某些情况下，确实有很多城市都建起来了，也许中国目前仍然在建设新城，但在其他国家，几乎没有人在这种精力去从无到有地建造一个城市，但也许这也不是件坏事，因为这样你就不会犯城市尺度上的大错误。我们目前更多都在做单体建筑，而不是一座城市。比如说，如果你把每个人的地标作品都放在一座城市里，就会显得比较枯燥无趣，所以在迪拜，我们设计了一个非常非常简单的大楼，有一种“反地标”的意味。

你的身份很难简单定论，那么可否理解为你会通过建筑这件事，来表达或试验自己的一些观点，或者是不满。

我并不觉得我有通过项目来刻意表达我的观点，这是我参与不同社会环境的一种方式。所以，这不是在表达观点，而是一种参与形式。比如说，有些西方人一直都会说伊朗不好、中东不好……西方人总是有些所谓的观点。但我却很想和中国合作，和伊朗合作，和俄罗斯合作，所以我并没有在表达观点，但这不是说表达观点是错的，而是说我要的是探索更多合作的可能。

我们这一期的主题关于荷兰，一个最显著的特质是，一群小地方的人拥有着卓越的创造力，能不能谈谈你所理解的荷兰精神？

就我个人而言，我不确定我的东西能不能算是荷兰精神，在我小的时候，八岁到十二岁之间的几年，我住在印度尼西亚，我觉得相比于荷兰人的血统，那几年的经历对我的影响更重要，因为那是我第一次在亚洲生活，我非常喜欢那段时光，对我的人生有非常重大的影响。也是从那时候开始，我逐渐对跨文化交流产生了浓厚的兴趣。

在声名上，你和乔布斯有些相似，业绩显著而不缺传言和诟病，你怎么看？

我觉得乔布斯是一个坏脾气的人，但他被神化也是很诡异和奇怪的……因为要管理一个400多人的公司，你不能是一个讨人厌的人，因为你需要培养人、尊重人，你需要鼓励他们创造，你需要创造好的工作环境让他们施展才能。一个讨厌的人是没法做到这些的，这是一件很奇怪的事情。名人效应会让很多东西被扭曲，这就是为什么我之前在美国，又回到了荷兰。因为荷兰这个国家没那么多的名人崇拜，所以或多或少的，你都可以活得更寻常一些。

有人告诉我们，你的生活很节制，像修道士一样。

我才没有像修道士一样生活，不过我每天都游泳，我和Petra生活在一起，你们昨天采访过她了？我还有一个孙子，会接他放学，我的生活一点儿不像修道士，那也是谣言。

请为我们推荐荷兰的某处。

有个地方，从鹿特丹开往阿姆斯特丹的高速公路的一段，在中间段有个拐口。往东边拐去，一边是16世纪中期的景观，在另一边，是21世纪的城市高楼，不同时期的荷兰景观交错在一个路口，非常有意思。

(内容待续，更多库哈斯采访请关注《新视线》12月刊)





在2000年德国汉诺威世博会上，MVRDV设计了荷兰国家馆。整个展馆由“屋顶花园”“雨林”“森林”“根”“园艺花圃”和“沼泽沙丘”六种景观叠加而成，并且有自给自足的风力发电系统和水循环系统，成为是年世博会最引人注目的建筑。

MVRDV

问题工厂里的玩心

撰文_2话不说 采访_李驰、余非 翻译_olaCola、李驰

MVRDV曾有一个构想，要在摩天大楼般的农场里养猪。

按照雅各布的规划，每座塔楼高达622米。其中，每头猪都有舒适的卧室，可按时洗澡和进食，房内还种着苹果树，提供苹果作为猪的点心。猪的排泄物则由专门装置收集到大楼顶端，一部分净化后成为苹果树和猪城内绿化的肥料，另一部分经过化学处理产生热能，为整座大楼提供暖气。对了，楼顶还有露天渔场，可提供部分猪的饲料。

只有地狭人稠的荷兰才能孕育出这样胆大包天的想法。荷兰面积只有两个半北京大，但它是欧盟最主要的猪肉出口国。如果全面采用有机饲养——（猪饲料使用100%的谷物），荷兰75%的国土面积都将用来种植谷物。竖向集合农场正是MVRDV提出的解决之道，这个想法颇有些浪漫，除了解决土地问题，他们还精心给猪构建了快乐的成长氛围。

“猪很聪明，如果它能保持愉快的心情，产出的肉也会更加鲜美。”

MVRDV是当今荷兰风头正劲的建筑事务所。1991年，三位年轻人韦尼·马斯（Winy Maas）、雅各布·凡·里斯（Jacob van Rijs）和娜莎莉·德·弗里斯（Nathalie de Vries）合作参加德国一项建筑竞赛获得第一名，之后，他们决定共同成立建筑事务所。事务所的名称即取自于这三位建筑师的姓氏。

如同他们曾经的老板库哈斯（马斯和里斯都曾在OMA工作），在有限的土地上做更多的事情，一直是MVRDV感兴趣的问题。库哈斯曾在1972年就对大都会的拥挤文化有过阐述（《癫狂纽约》），“人口数量的增加和土地资源的稀缺必然导致高密度的建筑学策略”。而未来二十年内，人口数量预计将超过八十亿，估计有五十亿人将生活在城市环境中。荷兰填海造地的领土局限、开放包容的社会制度以及库哈斯的思想余荫共同催生了MVRDV的“密度实验”，这成为他们建筑风格的核心思想之一。

在2000年德国汉诺威世博会上，MVRDV借此理念设计了荷兰国家馆。整个展馆由“屋顶花园”“雨林”“森林”“根”“园艺花圃”和“沼泽沙丘”六层叠加而成，暴露在外的螺旋楼梯将其包裹成一个垂直的“景观三明治”。人们自上到下，体验了不同的荷兰景观和自给自足的生态循环系统，第一次意识到了向天要地的可能性。

这也反映了他们对密度的追求并不是城中村似的扩张，而是寻求某种最合理的形态。多面向的研究成为其设计的出发点，基于计算机技术的数据调查是他们最重要的研究方法。其数据体系除了常规的参数外，还包括能源、气候、收入、政治、人口流动、宗教等包罗万象的参数，然后再把它们通过计算机转换，绘制成图表供建筑师参考，这便是其“数据景观”（Data-Scape）的概念。此外，他们还进行了最大化（Farmax）、宇宙城市（Universal City）等研究项目，甚至在代尔夫特理工大学内设置了一个非营利的科研教育机构——问题工厂（the why factory）。这些工作为理解建筑呈现了更多的方向，成为他们的设计手段，也常常导致了其建筑外形的大胆乖张。但单纯谈建筑形式对

MVRDV没有意义，形式只是冰山一角，隐藏在水下的建筑与社会的关系才是影响建筑的真正因素。这也解释了为何MVRDV的房子并不像扎哈·哈迪德和弗兰克·盖里等有一以贯之的建筑美学。

多元包容的荷兰历来是感性与理性并存，有人认为MVRDV在理性上走得过远，但不妨想想他们给猪城设计的大阳台——让猪们享受阳光之余还能俯瞰景色，来自另一维度的评价是，玩心过重。当建筑面向的问题不那么紧迫时，他们不介意把一个建筑的立意放得特别简单——让人开心。在为Didden家族扩建住宅时，他们只是在现有的屋顶上加盖了三间形式最为简单的人字坡屋顶小屋，全部涂成蓝色。从城市某个制高点放眼望去，万丈丛中一点蓝，犹如城市的一个象征。在代尔夫特理工大学的“问题工厂”，MVRDV搭了一个巨大的橙色阶梯，会议室和办公室都隐藏在其中，使阶梯成为建筑内唯一醒目的元素。而靠后的学生逐步被移到室内顶端，俯瞰教授，这种感觉自不待言。

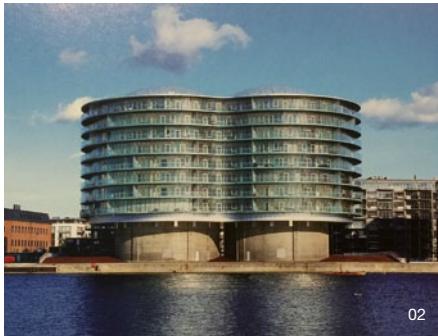
荷兰建筑圈里还流传着一个笑话：如果你想看荷兰最丑的建筑群，请搭车到鹿特丹Blaak火车站，甫一出车厢，首先是像极了锅盖的火车站雨棚，远处还有匪夷所思的立体方块屋，被管道爬满的市立图书馆、铅笔状大厦，以及可以把铅笔收入其中的马蹄形笔筒——这便是MVRDV最新的作品——鹿特丹大市场，把它置于这群最具代表性的荷兰现代建筑群中毫无违和之感。

可以看出建筑圈对鹿特丹大市场并不感冒，但这并不妨碍其成为鹿特丹乃至荷兰最具明星效应的建筑物。MVRDV这次把市场和住宅结合在了一起，拱形结构既是市场的顶棚，也容纳着228间公寓，其下方是100余个摊位和各式商店。犹如教堂般的巨大穹顶看不到宗教壁画，而是喷绘了色彩明亮的香蕉、苹果等各种果蔬，民众完全臣服其中，感觉渺小又甘之如饴，给这座市场带来“食物界西斯廷教堂”的美誉。自去年10月开张，鹿特丹大市场共接待了超过800万名参观者，比参观埃菲尔铁塔的人数还多。

如今，MVRDV在至少15个国家有设计项目。中国快速城市化所带来的问题正是MVRDV一直在研究的。他们很早就主张保持城乡差异，反对城市的盲目扩张。他们认为，城市面积盲目摊大，农村耕地不断被占用，必然会造成巨大的交通压力和乡村环境恶化，如今，这些观点都被验证了。

但他们在中国并非一帆风顺。例如在广州火车站的项目投标中，他们想尽办法保护原址的鱼塘，让车站几乎所有的功能都建筑在鱼塘上空交错的“桥梁”上，而交叉形成的空隙让阳光洒下，保证了鱼塘的自然采光。方案最后未通过，对于中国的决策者来说，鱼塘填平了事。

有国内专家质疑MVRDV的设计过于乌托邦，并不符合中国国情。里斯回应：“在很多人看来，那些还没有成功的例子是乌托邦。但是我们的逻辑很明确，新的问题需要新的解决方法，也许是人们从来不敢想象的。如果连想象力都没有，那才是最糟糕的事情。”



MVRDV的建筑粗看姿态各异，并无统一美学。但单谈建筑形式对MVRDV没有意义，形式只是冰山一角，隐藏在水下的建筑与社会的关系才是影响建筑的真正因素。01. 米洛德住宅，西班牙，2005 02. Frøsilo双子座住宅，丹麦，2005 03. 书山街区建筑，荷兰斯派克尼瑟，2013 04. 松代町艺术中心，日本，2004 05. 新庄园，荷兰，2004 06. 鹿特丹大市场，鹿特丹，2014 07. 书山，荷兰斯派克尼瑟，2012 08. 清河大楼，韩国，2013 09. Arnhem 小屋，荷兰阿纳姆，1996 10. 迪登家园，鹿特丹，2006 11. 阿姆斯特丹癌症中心，阿姆斯特丹，2005 12. “问题工厂”大讲堂，荷兰代尔夫特，2009 13. “长椅”网球会所，阿姆斯特丹，2013 14. 平衡别墅，英国，2010 15. 鲜鱼口胡同改造提案，北京，2014

LET'S TALK ABOUT CHINA 和MVRDV聊聊中国



WINY MAAS: 别指责所有的政府官员，指责他们的领导吧

Q: 新视线 A: Winy Maas

荷兰国土面积很小，但有很强大的创意产业，尤其是“荷兰设计”近年来非常出名。MVRDV形成今天的设计风格，是否也与它的荷兰基因有关？

这是个很有趣的问题。近年来，荷兰的建筑业也开始了爆炸式的发展。荷兰人需要和外界竞争，而设计就是我们的武器。另外很重要的一点，荷兰人有城市规划和空间设计的传统，不可否认，我们甚至生活在一片完全由人类设计和建造的土地上，这一点对我们影响深远。我们同样重视城市规划和建筑设计，这一点在世界其他建筑事务所中并不太多见。荷兰国土面积40%-50%在海平面以下，这产生了大量的围海造田和水利工程，我们还要花巨大的代价来维护它，所以荷兰人也非常精确，这一点已经渗透在了荷兰设计中。

另外荷兰是由很多小型城市组成的小国家。从17世纪开始，荷兰就没有一个强大的集权统治，这样的民主环境给了人们一个态度，你需要且希望和别人交流。民主和透明的社会到最后成了整个国家的财富和传统，而这也成为“荷兰风格”的重要部分。这也是我们非常珍视并一直努力捍卫的。

你如何评价库哈斯执掌的OMA设计的CCTV大厦？

这种形势下，设计了一个雕塑性很强的、带有一个空洞体量的高层建筑，这很有创意。但在另一方面，这个超然体量下的空间是否真的有用，是否真的给人提供舒适的环境，建筑内部两条垂直流线之间是否能有效地沟通，这些我都不知道，我也不能评价。因为我不能进入建筑内部，我也无法感受其中的空间。它也许可以保护你，给你提供安全的空间，但是不管怎样，我还没机会感受。

前一阵中国国家主席习近平表达了“北京不需要这样奇奇怪怪的建筑”的观点，所以你会同意？

然而并不是。从大方面来说我觉得应该有一个开放的心态，应该给各种意见一个空间去表达。所以从这个角度来说，我希望看见更多带有实验性的建筑被建造出来，并且任何文化都给予它足够的表达空间。我也说过，我很有兴趣去让每个城市变得不同。我坚定地认为一个城市如果和其他城市拥有不同的面貌、不同的经济和不同的态度是好的。这样的话，我们在任何地方都可以讨论，这个城市可以是什么样的。我们不想复制任何建筑，我们研究考察世界上每个城市的特征，并且设计出与之相符的建筑。所以我们在威尼斯、在阿姆斯特丹都会做出不同的设计。另外，也有一个更大的背景，就是全球化、现代主义的背景下，每个建筑都对全球产生影响，而不是仅仅对它所在的城市街区。所以，如果我想做一个绿色建筑，或者一个社会性建筑，我可以在在中国做，我也可以在荷兰做，因为这二者对于全球任何一个国

家都有价值。但是，如何把它们恰如其分地嵌入某个城市的某个街道中，这是个有趣的问题。

这就是我对你刚才提出的关于习近平主席观点的态度。其实我也有兴趣和他谈一谈，我想听他说更多见解。我甚至怀疑，媒体是不是太狭义地理解了他的谈话。我希望能和他谈20分钟，去弄清楚媒体是不是曲解了他的意思。

这让我想到了你在2011年左右和当时印尼的副总统交谈的事情，建筑师有必要和政客来沟通这些事情吗，他们真的能改变政客们的想法吗？从某种程度来说，我也是一个共和的人，我也想成为一个政客，我们的建筑也是有政治性的。当你希望以一个政客的方式来与这个城市和市民一起工作，就需要把城市和公众更多地联系在一起。所以与市长或与国家领袖交谈就很有意义，这可以让你弄清楚这个城市的特征，或是这个国家需要什么样的发展——他们会强调这一点。我们也由此知道，建筑师所具有的专业知识可以在政治、社会、经济等方面帮助到这个城市和国家，让他们遇到的疑惑变得更清楚。所以我一直相信和政客交谈是极其重要的。

中国有很多的项目，业主方都是政府。和欧洲的政府相比，中国的政府官员可能对项目的控制力更强。那么你是如何与并没有建筑专业背景知识，但是又有很强的控制力的中国政府业主沟通的呢？你会妥协吗？

在世界上的任何一个地方官僚主义都存在。他们多少都在用自己的行动来维护他们的法律。你并不能期待那些官员恰好和你的观点一致。但是你后面隐藏着一个更有意思的事件：如何才能让这个权力系统变得更加民主和透明化，从而不仅让我们的政府官员，同时让我们的设计师意识到风险的控制、资金的运作，用沟通让整个决策系统变得合理。我们的领导者也需要乐于接受意见和批评，因为批评会让整个这个系统得到改善。我理解你的困惑，但是别指责所有的政府官员，指责他们的领导吧。

MVRDV是世界级的建筑设计事务所，在鹿特丹总部只有差不多100名员工，通常我们觉得当有条件获得更多项目的时候，公司应该扩大规模。在中国，拥有上千名员工的设计院并不在少数，MVRDV似乎不想这么做，请问这是为什么？

这个情况目前可能稍微有所变化，公司员工数量实质上还是在增长的。我认为像我们这样仅仅做设计的事务所——有的时候我们会漏掉许多扩大的机会。相比福斯特事务所，也许是世界上最大的建筑事务所而言，我们做建筑的态度是更加实验性的，而市场不会接受这么多的实验建筑，所以为了安全起见，我们不能像那些以市场为导向的事务所那样，拥有那么大的规模。何况，我们还需要和其他同样专注于创新实验性建筑的事务所竞争。另外一个很重要的原因是，我们只做建筑设计中50%的工作，剩下的50%我们总是和当地的设计院配合完成。所以，如果要和那些做全套工作的事务所比较人数的话，你需要把我们的人数乘以2，那么我们就相当于一个大约拥有250人的公司规模了。所以如果你真的问我，我们想保持一个小的规模吗？我说不，我们需要更多的人来做更大的建筑，这也是更加成熟的表现，我的经



01



02

01. SILO DAM公寓。项目所在地本是一座水坝和谷仓，被MVRDV改造成可以容纳157户的公寓楼，集住宅、办公、商业和公共空间于一体，满足了低收入群体的需求。阿姆斯特丹，2003 02. WOZOCO老年公寓。该项目是MVRDV完成的第一幢住宅。按照常规设计，该处地基不能满足100套单元房的需求，但MVRDV通过大尺度悬挑结构达到了这一要求。阿姆斯特丹，1997

验也告诉我应该要这么做。但是，千万别为了扩张而扩张——扩大规模是为了能胜任更庞大的项目、更高的品质要求和更快速的反馈时间，那才是现代建筑事务所所需要追求的东西。

MVRDV的公司规模不大，但你们却在代尔夫特理工大学内建立了一个教学机构——问题工厂（the why factory），请问是什么原因让你建立一个花费很多精力但是却并不赚钱的教学机构？

你说得对，那很费时间。而且从总体上来说，做研究并不赚钱。但是我很喜欢这个机构，因为它有非常强的实验性，能够在这样的先锋机构里尝试一些想法简直是太棒了，有些事情你永远不能在一个普通的设计公司里完成。现在在问题工厂中所做的研究，部分资金来源于公共资金、工业基金或教育资金，而且远离商业行为。这也是为什么我要把这些研究放在公共系统内来做，而不可能放在公司内部来做。

在中国，我们经常谈论建筑设计需要“有意义”，它需要解决某一种社会问题，你怎么看？

用来解决问题的建筑方案本身有一个危险，那就是它无法同时提出一个问题，从而使得这个建筑仅仅是一个满足自身要求的建筑。所以在我们这个拥有巨大建筑数量的社会当中，我们需要有某些建筑不是用来解决问题，而是用来提出问题的，或捍卫某些思想，或开拓公众视野，或为了提供某种实验性经验。如果我们不做这样的建筑尝试，我们就不能开拓建筑设计的新疆域；如果我们只是为了解决问题，那么我们就无法预见在未来可能会出现的城市问题，永远都只能盯着那些已经暴露出来的问题。而提出问题的建筑则可以让人们意识到，原来有很多事情是可以通过建筑的手段来解决的。比如说，建筑师们最近设计了很多绿色建筑，但是其实这些绿色建筑需要耗费巨大的资金，以至于建筑本身的造价都不够了。而这一切仅仅是因为社会对你提出了这样的要求，需要你用绿色建筑来解决问题。为什么不忘记这些需求，做一个非绿色但是特别棒的建筑呢？这样我们就不用在有限的造价内反复权衡建筑本身和绿色技术之间的平衡，从而有可能让建筑本身变得很好了。我们建筑文化的进步需要有更多这样的思考，而不是一味地用建筑去解决问题。



JACOB VAN RIJS: 只要让我开心就行了，这就是建筑的功能

Q: 新视线 A: Jacob van Rijs

建筑是很理性的行业，你们的作品却像一个一个的游戏。有人评论说你们是建筑行业里的喜剧明星，你怎么看待这个观点？

那是我们部分的工作，当然，本着负责的态度，我们也不可能只为了创造乐趣而设计。我们设计的乐趣在于创造不一样的东西，而不是做一些看上去和别的建筑差不多的建筑。

MVRDV进入中国市场已经很多年了，在这期间并不是所有的项目都顺利进行，比如万国城MOMA、南京第壹区等，对于你们来说，在中国盖房子，最可能会遇到的困难是什么？

当然是交流，因为我不说中文。而且，很多时候我们不能把所有人聚拢在一张桌子上讨论问题。不像在荷兰的项目，所有相关的人员会坐在一张桌子旁边，然后我们一起开会把问题解决；在中国，我们总是从一个会议转到另一个会议，有的时候讨论过的事情又会继续被提

起，所以我们永远不知道在中国人们是怎样决策问题的。但是最后，不管怎样我们还是慢慢懂得了中国项目运作的方式。在中国做项目，有有趣的方面，也有我们所不喜欢的方面。经过了在中国的十年之后，我们发现中国的项目在这两个方面都变得更好。中国在变得更好，我们也在改变。

中国有个说法叫“脑洞”，关于想象力的活跃和无边界，而MVRDV的设计经常会给人这样的感觉，你们是怎么让客户为你们的创造力买单的？

他们必须支持。某种程度上，我们想出一个概念，客户则是和我们一起改进，这是做一个好项目所必须的。一些商业项目，比如一个别墅，建筑师往往有很好的想法，但是业主会说，这不是他喜欢的。所以这也要求建筑师需要找到和业主沟通的最好方式——但是这也并不是说你应该全部听从业主的意见，否则往往会让设计变得乏味而无聊。让每个业主惊喜的同时还能让他们开心，这是最难的。还有印度的业主，我们有过这样的经历：我们作为建筑师，向业主询问项目的功能和他的要求，而他说，我的要求非常简单，你们只要让我开心就行了，这就是建筑的功能，我不知道我怎样才能开心，但是我雇了你们，你们就应该能做到这一点。

你们有一个项目叫“猪城”，计划在摩天大楼式的农场里养猪，这样暂时不可实现的设想，会以什么样的方式去影响现实呢？

这是我们第一次在中国展示的项目，这也是一个关于荷兰的项目，如何在有限的土地上做更多的事情，所以中国人也喜欢这样的故事。当时我们构想的就是，如何在荷兰这么小的国土面积上建造更多的生态农场，但是普通的做法都不能满足在小面积土地上做大农场的想法，所以我们就想到了竖向集合农场的概念。我们在四周创造了循环的食物供给系统，让其中的猪可以快乐生长。这是个浪漫的想法，当然也有人并不理解，甚至震惊和愤怒。也许这是个艺术化的想法，但是同时它也是具有实践性的，因为今天市场确实对猪肉有更多的需求。不过如果真要的建造的话，我们还需要把它改得更可持续一些，并且设计动物的仓储等。当我们展示的时候，很多人并不太理解全部，但是起码它能像镜子一样，让人们知道今天在这个领域发生了什么。

你们做的很多研究给了中国设计师启发。你能否谈谈对中国未来城市发展趋势的预测？

我们近期做了“中国山”的研究。那是一个充满了想象的研究项目，我们2009年在北京做了展览。那是个非常特殊的中国城市问题的解决之道，一种把城市和建筑结合起来的新途径，有可能会成为中国城市未来的趋势。我们大约计算了未来中国城市所需要供养的人口数量，以及这些人口所需要的生存空间，把这些数据加在一起，再结合中国山水的形态和自然景观，把城市做成了一种像山一样的形态，这是一种设想，也是一种预言或者解决方案。

请为我们推荐一处你喜欢的荷兰的地方。

我喜欢北方的岛屿。那里有非常特殊的地景，那里有海和巨大的海浪，和过去的时候一样。那里的海水和陆地有动态的平衡，每次我去那里，都会感受到不同。我会定期去那里，它像一个迷你的荷兰，非常小，但是什么都有。那里有生态农场，能源供给，像是个天堂。只是因为在北方，那里的天气经常不好，比荷兰其他地方都冷，这是唯一的缺点。那里的风能把你的脑子吹得一片空白，从那边回来后你才觉得又能重新开始呼吸了。



Hauser & Wirth Somerset花园, 英国, 2014年, 由Piet Oudolf设计。photo by Heather Edwards (www.hetedwards.co.uk)





Piet Oudolf在他位于荷兰东部Hummelo地区的私人花园里，他在这里生活了32年，这里种着几百种他最喜欢的植物

PIET OUDOLF

从西伯利亚到南法的荒原制造者

撰文_张张 采访_余非 翻译_olaCola、许嘉 编辑_Voikka 人物摄影_小甜腥

大片大片的芒草、发草、拂子茅、狗尾草交错着延伸出视野能及，它们参差不齐，有的没过膝，有的一人高，颜色和形态大有不同，却彼此连接过渡，酷似野生之物，细看却有着精巧的构成与搭配。这里是主人的试验田，也是他的私人最爱之景，在他的网站上和图册中，是找不见这些景色的，只在每年一些短暂日子里，会向公众开放。

“通常这时候，园艺工就把它们剪掉了，” Piet Oudolf说，“但在我看来，这些草的轮廓就像花一样重要。”此时已经是荷兰的秋天，对于Oudolf先生来说，检验一个花园是否真正美好的标准不在于花期时如何盛开，而是它们凋零时如何动容。

想要找到这番景色，费尽周折。从阿姆斯特丹出发，换了两趟火车一次巴士，才颠簸地来到格德司省(Gelders)的许默落(Hummelo)，一个位于荷兰中东部、只住着1600户人家的小村落，此前查定路线的时候，当地的陪同感叹此君住得过于偏远，“竟要3个多小时”，于是我们便一直依着音译把此处喊作“没落之地”。

没落小城以农场种植为生，未被开发为旅游区，路上行人寥寥，一路田与草。这里唯一出名的两个地方，一个是因荒芜而自中世纪流传至今的鬼故事传说，一个便是Oudolf的园地。难以想象，这位或许是世界上最国际化也最异类的园艺师潜居在这里，一潜32载。Oudolf设计的花园遍及美国、德国、瑞典、英国、意大利、西班牙等多个国家，既有私人花园，也有公共园林，其中美国的电厂、高线公园，意大利的威尼斯双年展与英国的蛇形画廊等最为知名。尽管如此，Oudolf还是实诚地说，他只在很小的范围内工作，即以荷兰的南北边境为界，向南纵深到法国南部，向北延展至瑞典中部，沿着地球画一段经纬带，“冬天不能被雪盖住，初春暖到适合种植”，他才会考虑去做。因为他所培育、熟悉的植株都在这个范围内才能保证最好的生长。

和这些植物打交道是Oudolf一辈子的事。“如果艺术家的设计是和无生命的物打交道的话，园艺在做活着的艺术。”而这比一般的设计难得多。植物是喜阴还是喜阳，是适合酸性土壤还是碱性土壤，植物与植物之间结构搭不搭配、颜色协不协调，还要考虑它们放在一起会不会打架……太多的偶然性需要考量，太多的时间需要等它们慢慢生根、发芽、成长。

Oudolf不是园艺世家，父母做简单的餐饮生意，并和大多数父母一样希望他得传衣钵，Oudolf在25岁前做过餐馆招待、调酒师、鱼贩商人和铁匠，一次偶然的苗圃活计让他接触到园艺。两个月的学习后，他提上锄头半路出家了。“我开始的时候，35年前，一切全部都是传统的英式花园，”他说，“全是花和颜色。非常教条主义。我很快就厌倦了。”或许正是因为人不识而胆大，他开始把装饰性的青草属与多年生

植株结合在一起，试图通过茎干高挺的结构化视觉风格，更新人们对传统花朵争奇斗艳式的景观审美。1982年，为了有更多的时间和空间，他从本离着阿姆斯特丹更近的家乡搬到了不闻一名的小城。在“没落之地”乡间购置的4英亩田里，前后种了不下1000种植株，其中有70种由于偶然杂交而得的新物种则由他命名。

时间让他意识到园艺的真谛。“我所做的一切就是要创造植物在自然中的自发感。不是复制自然，而是创造一种自然的感觉。”自然是生老病死。Oudolf的花园里随处可见死去或枯萎的花木，“你要接受死亡，它们是好的养分，同时也很漂亮。棕色也是一种颜色。”除了“放养”植株，Oudolf也有意在选种上培育多年生植物，在它们身上，可以以更长的时间去丈量生命的周期。

2009年Oudolf中标纽约高线公园的园林设计，这令他名声大噪。高线公园原本是一条建于美国20世纪30年代的铁路干线，随着重工业在纽约的落寞，长达2000多米的高架铁路也因此废弃已久。接手高线前，铁道上已是荒草丛生，高线原本的气质与Oudolf的园艺哲学不谋而合，他在高线生态的基础上，加入了更多草本与树木，也通过区域种植花木的方法，令高线公园兼顾历史感与四季的丰富感知，他也因此被冠以“荒原派”的美名。

最苦不过熬清净，几十年过去，他人在暮年，有了盛名和各处一片片热闹热闹的“荒原”之景。在“没落之地”的宽阔园子，日常只有他和妻子在打理。Oudolf只有一个助手，每周3天来园子修剪下枝叶与荒草。他也不念想着他的孩子承袭手艺：“我跟他们说过，让他们别干这行，因为……这么说吧，做园艺很难赚钱，除非你想做得很商业化……如果你有那个天分，就做吧。”

尽管为世界上贡献了诸多令人喟叹梦幻、天籁般的花园，但Oudolf觉得自己虽喜欢浪漫，却从不做浪漫的事，而人们对天籁、对野生的向往也只是出于一种过于浪漫化的假想。这和他似乎相悖也相符，像他用理性的方式造出一片片美丽的不实之地；像问到为什么他最喜欢的作品是高线公园的时候，他说因为这让他有了名气。

采访的末尾，因为聊到诗歌，我们请他说一说他喜欢的诗句，沉了沉，他答道，“我喜欢让自己简单一点。我所做的所有的，都在我的作品里。有时我可以说出好句子，它会来，但不是我想出来的。”

在我们一路奔波，在细密风雨中刚刚进院子，准备开始惊呼的时候，Oudolf的妻子喜气洋洋地迎了出来，她看起来非常地快乐，问我们，这里看起来怎么样，你们喜欢吗？赖着荷兰多变的天气，一会儿阴，一会儿半只太阳，在变幻的光线中，我们见到了最好的颜色和细密花海。



01. 图片为Piet Oudolf设计的Hauser & Wirth Somerset花园，英国，2014年。photo by Heather Edwards (www.hetedwards.co.uk) 02. Oudolf设计的Promenade花园，瑞典，1996年。photo by Marianne Majerus 03. Oudolf的花园设计手稿

THE WORLD ACCORDING TO PIET

高度的完美是一种过度控制

Q: 新视线 A: Piet Oudolf

高度的完美是一种过度控制

荷兰早期的花园设计很大程度上受到了英式花园的影响，但你却反其道而行之。

我喜欢英式花园，它是所有园艺设计师的启蒙。但它在很大程度上偏重装饰和完美主义，而我提倡的是自发性，所以我们开始即兴地创作。我们也发现，即使是一株死掉的植物，也是很好看的。

你看，那边枯掉的植物是不是也挺好看？如果在英式花园中，园丁就会说，哦，它死了，我们得把它拔掉。因为它不再是花了，这就是典型的英式花园，是完全不同的做法。

你怎么看待整齐和规则？

宏观上说，花园就是一个让你感到快乐的空间，我觉得这就是花园。英国有很多乡间的花园，也很自由，随处都有好看的植物；典型的英式花园往往有很多玫瑰、很多装饰，每一个细节都经历了高度的维护，实现了高度的完美。我们不喜欢这种完美，因为它是一种过度的控制，所以在上世纪80年代早期，我们开始进行一些不同的设想：为什么我们要不假思索地就拔掉这些植物？英国的园丁会直接把不搭配的植物拔掉。然而，这种思考的转变不是一蹴而就的，而是在10年的时间里，我慢慢地转变着对美的定义。

你觉得一个国家的政治对当地的公共景观有什么影响吗？比如说前苏联和朝鲜的公共花园就显得非常的工整规则。

这也跟知识和教育、文化有关，也与一个国家的经济状况有关。在新的世界，一切都有关赚钱和生意，可能在你们的国家，如果有人想要一个花园，他会想要一座英式的花园，因为他不知道这个世界上还有其他样子的。你看，这就是不同的地方，他想要一个英式花园，一个Gucci的包，他们想要的是其他地方的大品牌。

传统的东方园艺中有盆景一派，将植物修剪或塑造出某种形状，你怎么看这种形式？

我觉得这是一种过度控制。

能谈谈你作为重要角色的那场新禁毒运动吗？

这是上世纪70年代的一场运动，它改变了很多花园，到了上世纪80年代，相较于树，更多的多年生植物被用于花园的设计和种植。那时候有很多花园都采用典型的英式花园设计，而我们从那时起开始转向更多地运用草和矮木，转向更加自然、更具有自发性的种植手法。

差不多从1985年至今，中间有一段时间，这种完全不同的园艺理念引起了很多人的兴趣，也出现了很多与之相关的出版物。20世纪90年代的时候我们就已经出了很多有关理想的植物、新一代花园植物之类的书籍，这些书也被翻译成瑞典语，那个时候我们在瑞典的大学很出名，遇见了很多有着相同志趣的人。于是这个队伍就开始不断壮大，来自德

国、英国、荷兰的人加入了这个队伍，当时我们把这个运动叫荷兰浪潮，现在叫作新基督运动。

但这个运动不仅仅是我一个人，而是一群有着相同兴趣的人。因为我是其中很少一部分有着很大受众的人，所以人们把焦点都放在我的身上。很多人都在试图将花园变得更自然，让世界变得更美好，我们也在试图让花园设计从偏重装饰向偏重情感转变。这就是所谓的自然主义风格，所以说新常青运动表达的就是自然主义风格的园艺。

对野生的浪漫假设

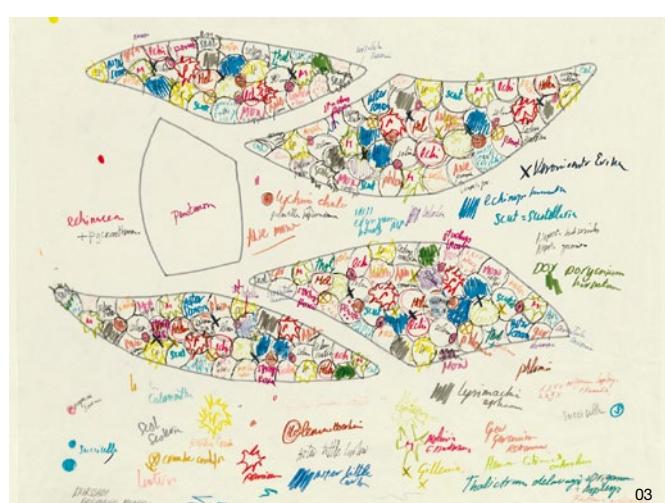
你的花园中会让人感受到野意，什么样的野生景观是你认可的？

真正的野生之地是人们从未涉足过的，可以很美，但更多的是力量和恐惧，它是勇猛的、未知的，对吧？比如说你进入一片丛林，你不知道之后会遇到什么，这就是野外。我们看到一个地方，发现它的美，其实这个地方早就被人发现并且维护着了。就像你爬山的时候，会看到城堡、农田……所以我觉得我们有的只是想象中对野生的浪漫假设。

我觉得我们只想到了野生环境的美，但当你往细处观察，你就不会觉得它美了，只有保持距离地观察才会觉得美，因为我们已经对野生的环境做出了太多的改造，细看就会发现，有金属和垃圾等等。虽然我的作品也是人为形成的，但为什么城市里的人会觉得我的作品有一种野生的感觉，是因为我们会让植物按照自己的个性生长，这种自发性导致了这种野生的效果。

是否是指一种更主观的“野生”。

某种程度上来说是的，但如果它们长“错”了，没有生长到我期望的地方，长到了我不喜欢的地方，我就会把它们拔掉。因为我还是需要管理它们，真的，这就是我在做的事情，对花园的管理要多于维护，管理是更重要的工作。



人们常常说你的作品是“诗意的”，你有喜欢的诗句吗？

我喜欢诗，但并不常读。诗人也是如此，他们常常歌颂自然和花草，但他们不是一定要喜欢我的作品，或者喜欢花园。我想说，我喜欢让自己简单一点，我想表达的，所做的所有，都在我的作品里了，有些时候我会说出好句子，它会来，但不是我想出来的。

从西伯利亚到南法

如果有人邀请你去一个从没去过的地方做设计。你一般会怎么开始进行你的工作？

我有很多的经验，我不做热带、亚热带和其他炎热地区的项目。我做的项目都在我比较了解的气候带。当然，即使在同一气候带下，不同地区的气候也有不一样的地方，比如斯德哥尔摩、瑞典或者芝加哥。差不多从西伯利亚到南法，都算是我的“领土”……它们差不多一样的气候，但是植物的反应是不同的。不仅仅是像暖冬、冷冬、有雪的冬天这样简单的区别，还有很多不同的因素，比如湿度等等，但我已经掌握了很多这样的知识。

中国也在你说的这个环带里，如果有机会来中国的话，有什么打算？
还是算了。花园的维护永远是第一位的。做设计是一方面，维护是另一方面。

我有一个曾经在中国工作过的同事，他告诉我，在中国，一部分业主拿到了你的设计，他们就不要你了，他们会找别人把你的设计做出来，你也不用再回去跟进。我不想这样，我的时间太宝贵了，我得去做那些更靠谱的项目，不仅仅只有我的设计，还有好的园丁，还有更系统的项目管理和跟进等等。维护一个花园是非常不容易的，需要真正的花匠。但建个高铁就容易得多。是不是？

中国有师徒的传统，一个师傅带一个或几个学生，学生就像孩子一样，是一种超越了教学的关系，你有这样的学生吗？

我有学生，但有时候教是没有用的，更重要的是学生自己的兴趣和体验的深度，这不是几个月就能够传授得了的。这是如同个人探险一样的过程。首先你必须有浓厚的兴趣，然后你需要去设计、去了解植物，这是一个非常漫长的过程……有时候我只能教一些原理，但这是远远不够的。我曾经有几个徒弟，其中一个很喜欢植物，但对设计不感兴趣；另一个只对设计感兴趣，但不愿意花功夫了解植物。所以说我的工作不是那种很主流的职业，很少有人来做。技艺是能教出来的，但才华不能，这才是问题所在。园艺是非常复杂的，你只能教他们怎么种树、怎么修剪花草，我教过，但不打算再教了。

你有没有打算把毕生的经验传授给一个人，让你的事业可以被延续？

没有，我们出了10本书，我们的知识都在书里面了。如果你教的是手艺，你可以教怎么耕地、怎么修剪，但对我的工作来说，季节是非常重要的，你需要及时掌握植物的动态，你需要知道这个植物寿命是长是短、生命力的强弱、喜阴还是喜阳，这些都是要花费将近一生的时间去了解的。

梦想即现实

最早你是怎么开始和植物打交道的？

来自我自己对植物的喜爱。我们家最早是开餐馆的，但是我不想做餐饮行业，所以25岁的时候改行做了一些别的工作。后来我到一家花园中心上班，于是开始做这个行业。我最早主要是在餐厅和酒吧工作。一开始的那几年确实不太容易，前10年我们一直都很缺钱。但我没想过要放弃，如果放弃，我还能做些什么呢？差不多在1970年，我读了5年的夜校，到了1975年，我开始自己做园艺。

你是为什么选择搬到了这个地方呢？

为了能够用更少的钱买到更多的土地。我们没有那么多钱……我们在西部有一套房子，我们把它卖了之后，买下了这边的土地。它有4英亩左右。最开始这里用作培育苗圃，这些植物会用于我的设计上。我们栽种植物有28年，之后就停下来了，因为设计这部分工作很多。

刚搬过来的时候这里是什么样子？

一片草地，一片农田。

现在这些植物在视觉上感觉很强大。

视觉上很强烈，同时也足够强大到和周围的杂草竞争。你可以看到，这里的植物长得有些随意，但看上去很好。如果有些杂草真的生长得过于恣意了，和周围的植物失去了平衡，我们可以直接把它拔掉。总体来说，我们在维护这片花园上所耗费的精力很少。比如这一片植物有25年了。但25年中，这里发生了很多变化。很多植物都被杂草挤出了花园，慢慢消失，这个就是我们说的进化。事情总是变化着的，但只要好看就好，这是最重要的，我更看重的是一种感受、一种氛围。

这里最神奇的瞬间是什么时候？

可以是冬天，可以是晨光，可以是夜晚，或者是有雾的潮湿天气，可以是秋天等等，没有特定的时候。

觉得你的花园的感觉有点像莫奈的画，什么样的艺术之美会打动你？

我不知道。这是有关审美、有关个人的想法，有关季节、有关美，但也有关腐朽，有关这一语境下关联的一切。这一切不是为了装饰，而是为了找到对的感觉。

你年轻的时候不愿意像父母一样开餐馆，你的孩子又是怎么看待你的事业的呢？

他们觉得很平常，毕竟他们从小就在花园里长大，不觉得有什么稀奇。我跟他们说过，让他们别干这行，因为……这么说吧，做园艺很难赚钱，除非你想做得很商业化，那你就做，如果你有那个天分，就做吧。

你的梦想是什么？

我的梦想是我能长久地工作下去，是的，坚持一个目标，不断地制造美的东西。这个……也不能算是梦想，这就是现实，我想一直保持现状，这就是我的梦想。我的梦想就是我的现实。

在荷兰，你最喜欢哪个地方？

我认为应该是我长大的地方，Bloemendaal。小时候我的父母在那里经营着一家餐馆，那里离Kennemerland国家公园非常近。因为非常靠近海洋，在那里你会产生一些非常强烈的感受。



以上图片为Oudolf在不同地区的设计作品：01/02/03. Maximilianpark, 德国哈姆, 2011年 04. RHS Garden, 英国威斯利, 2002年 05. 私人花园, 爱尔兰西科克郡, 2006年 06. 私人花园, 德国波恩, 2009年 07. Oudolf的私人花园, 荷兰Hummelo, 2015年起对外开放 08. 高线公园, 美国纽约, 2009年



设计师Petra Blaisse在她的工作室中。图右的窗帘是Blaisse于1986年为海牙歌舞剧中心做的室内设计的一部分。这是她第一次使用窗帘作为设计主体，并成为之后她设计工作中非常重要的项目元素。

PETRA BLAISSE

朋克少女与辅佐者

撰文、翻译_olaCola 采访_余非 编辑_Voikka 人物摄影_小甜腥

1970年代的伦敦，沉浸在厚重的朋克文化当中，Petra Blaisse和其他张扬的年轻人一样，化着烟熏眼妆、踩着松糕鞋。等到和父母回到了质朴的家乡荷兰，这身装扮却是行不通了。她申请入学的Rietveld艺术学院，在当时主张社会主义的氛围里，反对个人主义与时尚个性，面试官们看着朋克Petra说：“你整个人都和我们不搭调！”

1986年，Petra离开工作了7年的Stedelijk开始单飞。她离职前的项目正是OMA的展览。她提出的创意是把展览设计成景观和体验，这在1980年代是非常新的概念。那会儿的展览基本就是：你看，这里有这些东西。而Petra的设计是：你走进来，看到了灵感来源的拼贴图、阅读研究的资料，然后再一步步地了解一个建筑创意是如何形成的。“直白说就是建立展览的轨道，这常用在景观设计中，从一种情绪体验走向下一个情绪体验，再下一个，再下一个。”库哈斯对Petra说：“来帮我们忙吧！”所以Petra在离开美术馆后即刻就开始了与OMA的合作，她与库哈斯共同成长，辅佐其建筑项目的室内与室外，并共同生活至今。当然除了能力棒，Petra还是个美人。

同一年，Petra执掌了海牙歌舞剧中心的全部室内设计，负责颜色、材料、声音反射等。在其中有一块舞台幕布，剧院问：“你能做幕布吗？”她说：“我可以试试。”但其实那是Petra人生中第一次接触窗帘这一设计元素，在此后成为她诸多项目的核心。至今这块意义重大的窗帘还挂在她的办公室里，她说：窗帘太迷人了！一块纺织品，和建筑、时尚都可以有联系，但完全不同的是，它里面没有身体结构，没有人或物穿着它，可它又是如此大块面地存在着。

2013年威尼斯建筑双年展上，荷兰馆的展览设计成为Petra最知名的作品。大块面的窗帘拼接了不同材质和透明度的面料，从轻盈的薄纱、厚重的天鹅绒，到金属质感的反光布，组成了简洁而强烈的图案。它们随着轨道无终止地游走着，成为移动的软性墙体让空间布局不停地变幻着。整个展馆什么展品和信息都没有，只有窗帘独挑大梁。西雅图图书馆则是Petra另一件充满才气的作品，这座库哈斯牵头设计的公共建筑有着大体块而不规则角度的玻璃外墙，这让窗帘成为不可能。Petra采用了地毯来烘托室内气氛和减少行走噪音。她看着建筑的平面图，穿过墙体画出一格格的方形区域，室外是绿植花坛，室内是植物图案的地毯，在视觉上穿破墙体，彼此连接。人们把印着植物的地毯当作室外草地一样来使用，他们在那儿自在躺坐。地毯的强烈视觉让巨大建筑物的内部有了区域分割，起到了指引作用，大尺寸的存在还让图书馆不再显得空大无依。

Petra的Inside Outside事务所创立于1991年，坐落在阿姆斯特丹老城中的旧学校里，对于建筑物墙内墙外的设计是事务所的项目核心，楼层的一边是“Inside”室内部，摆了一墙的布料；楼层另一边是“Outside”景观部，则堆了一墙的书。戴着硕大的珍珠耳环、穿着利落的连衣裙的Petra说自己的事务所近几年才开始有了媒体曝光度，因为在建筑的整体项目中她不是最重要的部分，但是是重要辅助者。

采访的最后，我们张罗拍照，60岁的Petra轻巧地爬上了两三米高的大楼梯，她把身子转向我们，一腿悬空，摆出了一个“大”字形。她很俏皮，好像是不老的。

THE BOUNDARY OF ENTHUSIASM 请和你的热爱保持距离

Q: 新视线 A: Petra Blaisse

我们来荷兰做荷兰专题，但我们查到你生在英国，而不是荷兰人，哈哈。不，我出生在英国，我的父母都是荷兰人。我原本可以选择国籍，但我觉得自己始终是个荷兰人。

然后你的大学在格罗宁根读的，荷兰的最北边。

啊，你们有调查过我。其实我最早在伦敦读艺术，Hella Smith College of Art，但只读了两年。然后我想就读Rietveld Academy，在阿姆斯特丹。但是那时候我在伦敦，1974年，沉浸在浓重的朋克、哥特文化中。基本就是很黑暗的色彩，狂欢、艺术装饰，你现在能见到的代表就是朋克教母Vivienne Westwood。这些文化在当时刚刚被引进英国，而我也是深深沉浸其中。所以我刚回到荷兰的时候，依旧化着烟熏眼妆，穿着松糕鞋，一身黑衣，再戴个怪帽子。我带着作品去Rietveld，但这个学校恰恰相反，他们倾向于社会主义、共产主义，反对个人主义、资本主义、时尚、个性化，反对一切，反对像我那样的。他们觉得我整个人都和这个学校不搭调。是的，但他们也问我的政治主张是什

么，问我平时是否常读新闻报刊，然后我说：“这难道不是一所艺术学校吗？这些和你们没关系吧？”所以我就去了格罗宁根，那边的学校直接就接收了我。

说说你1970年代在阿姆斯特丹Stedelijk Museum的工作，你学到了什么？在1970年代是很不一样的，机会更多。我记得我入职时是1977或1978年，离职是1986年。

在那里我被展览设计迷住了，因为它同样是在创造环境，设计一种展示物件的方式，可能是一个建筑模型、一片时装面料、一幅艺术画作。光线、色彩、材质，每个元素都有自己的角色，我非常沉迷于此。另外我需要描述展品。你知道，如果策展人在市场买了一个作品，或者发现一个历史物件，我需要做描述的工作。当时还没有电脑，还在使用卡片的归档体系。就是一张卡面，一张图片。我需要去丈量尺寸、用文字描述，让读取的人即使没有图片也可以马上知道这是什么物件。从中我意

识到文字对于我来说很重要，甚至在设计的过程中。我学到了如何描述自己在具体做什么、概念创意是什么。描述博物馆归档用的文字内容非常有限，所以要非常精准，我觉得这也很有意思。（那你有把这个技能运用到现在的工作中吗？）有，而且我坚信语言组织很重要。比如说我要向客户陈述、我要做讲座、和同事沟通。你要知道每一个项目的最初创意，这个项目的精神、方向、愿景、实际操作，都是需要用语言文字来把脑海中的意向描述出来的。每次项目都不一样，每次我都需要和同事沟通：这是目前的情况、我们做了研究、环境语境是怎么样的，等等。这些都很重要。我要指引方向，告诉他们做什么、怎么做。

很好奇的是，你并不是设计专业出身，在Stedelijk也是策展人的职能，单飞后立马受OMA这样的顶尖公司邀请合作，相信你当时一定已然杰出了。你是怎样获得你的设计知识和经验的呢？

首先你要意识到OMA在那会儿也只是刚起步，是很杰出的小团体，最初由两对夫妻在伦敦创立。库哈斯和他的妻子去了纽约，然后他撰写了那本了不起的《癫狂纽约》。他和他逐渐扩大着的团队在伦敦做了各种项目，开始构建乌托邦式的宏伟想法，但什么都没有实际造出来。他在1980年代初开了鹿特丹办公室，在荷兰几乎就是他一个人。库哈斯在当时有理想愿景，但还没有经验。所以事实上，我们是在平行共同的成长。

我们都感觉库哈斯很难对付，总是拉长着脸。

哈哈，他有特殊的幽默感！

对库哈斯来说很重要的一点是：自由。他出生在1960年代，主张自由的年代。他不想被标签化，在荷兰我们称“标签化”为“放进抽屉”，比如说五号抽屉：建筑师；六号抽屉：设计师；七号抽屉：作家。他想要逃脱，所以在同一时间做着各种事情。但每个人都想要逃脱，自由总是让人更向往的。**一件事情做久了，总会一点点地丢失掉什么。我们必须在世界中保持自由浮动，惊喜就会“噗”地发生。**我想说：“请和自己的热爱保持距离。”做一些别的事情，当与执着之物拉开距离后，反而能更清晰地审视自己在做什么，要往哪里去。这对于每个人都适用。

在你的事务所里，有各种专业背景的员工。你们是怎么在一起合作并各尽其责的？

跨学科对我们的工作来说是必须的，因为我们的项目往往都有很多层面：文化、社会、剧院、动态、声音。我们有服装设计师、景观设计师、室内建筑师，当然还有“正常”建筑师。每个人还有自己的业余爱好，有跳弗拉明戈舞的建筑师，唱歌剧的缝纫师。大家在这里每周工作4天，就有时间去做别的事情，而不局限在Inside Outside。

我们团队不仅要多学科，还需要是跨地域、跨文化的。不同文化在一个办公室里彼此影响、学习、启发，不管是为人处世、宗教，或是吃饭上。这在设计中也很关键。如果你问不同国家的人：“树是什么样？”他们会画出不同的答案，有的画一大丛树叶，有的画大枝干。所以在每个人的经验中，什么是窗帘，什么是花园，都是不一样的！在文化差异中寻找设计方向很有意思。

提到花园，我们想到了Piet Oudolf。他一个人工作，并没有像你一样创立事务所，扩大业务。同样是设计景观，你们有着很不一样的工作方法。

Piet实际上是个画家，你们觉得吗？他是个画家，用他的花草作画，还有他的设计图，太美了！我很想把他的图纸当画作挂在墙上。我俩都没有受过正统的专业教育，属于自学成才，他做得很好的一点，也是我完

全做不到的，就是他给自己的知识设定限制。他总是说：“我就用这样数量的植物，因为我很熟悉它们。”他不会运用全世界的所有植物，他有他自己的调色板。而且他只做植物设计，不会犯下我犯的错误，因为我会说：哦，我也是个室内设计师，也是景观设计师，别人若问，家具呢？我说，OK我们会做的。我总是在同时做各种各样的事情，而他不会，他只用他熟悉的植物来创作。这特别好，这让他完完全全地专于此项。所以他可以一个人，会有别的人和他合作，有景观设计师、建筑师来照顾项目的其他，而他只要专心创造自己的美丽。我认为真是特别好的。我们的共同点在于梦想和自学，但我很蠢的是我想什么都知道，什么都想做一下。

他告诉我们他可以工作的纬度区间是西伯利亚至南法！

是的！他真的很清楚自己的限制！而我们的项目在最炎热的沙漠、最寒冷的北欧。每一次我们都需要学习学习学习，去了解新的环境和知识。我想这也是我仍然保有激情的原因：不断学习。因为每一次都是探险。

你的灵感来源是什么？是艺术作品，还是身边的小事物？

所有的东西。很抱歉，这是个很俗的回答。当然每个人都能说出一些杰出的人物和作品，但并不代表什么。如果你有一双敏锐的眼睛，你可以在任何事物中找到你的灵感。

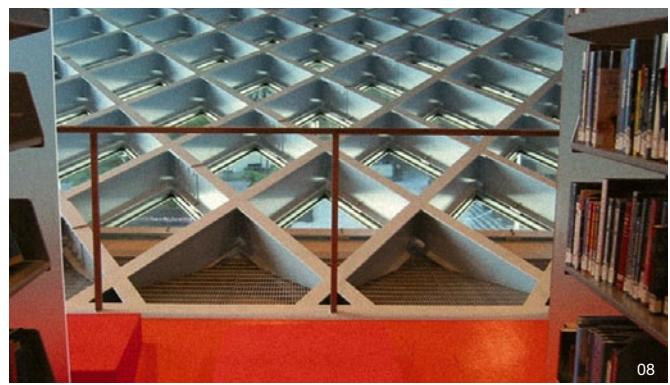
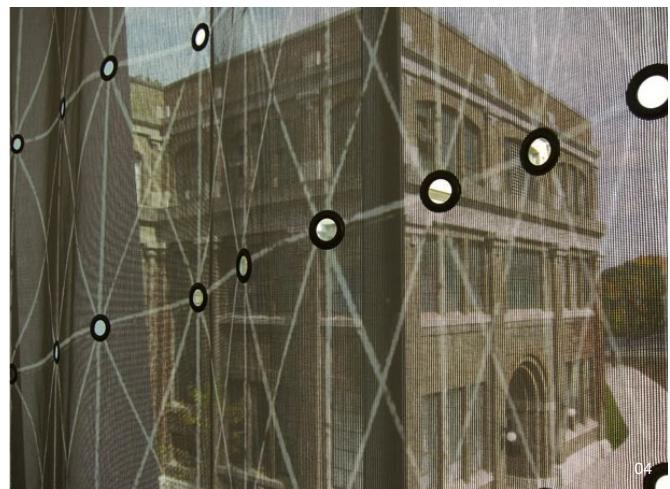
你曾说过，在荷兰文化中，没有人是重要的。这和美国文化截然相反，他们会说我是你需要的那个人。在这里，每个人都是独立的个体，会做好自己的事情。你是怎么看荷兰文化的？

现在荷兰文化可能和以前有些不同了。我认为荷兰文化最大的优点是：脚踏实地。它也是有刺激性的，如果你想成为一个重要人物，人们就会说：嘿，嘿，做个正常人，你就已经够疯狂的了。这是一句非常典型的荷兰俗语：正常点，你已经够疯狂的了。还有一句荷兰俗语是：树大招风。比如库哈斯，或者那些突出的人物，他们常常被批评，这些评论就是风。这有好的一面，就是让你觉得你和所有人都是一样普通的，没有阶级的高低。不好的一面是，人们会很害怕等级、抵触权力，所以在荷兰每个人都是委婉的，会说：“请问你可以花一点时间为我做杯咖啡吗？”你不可以说：“喂，我咖啡在哪？”即使在餐厅里面也很礼貌，对服务员说，“你有没有时间换一下我的盘子？我刚吃完了。”所以这是一种反权力的文化。当然荷兰也是有等级的，在不同文化背景的人之中。

在荷兰，每一个城市都是不一样的，你知道的。如果你来自海牙，你是高傲的；如果是鹿特丹，你是激进的；如果是阿姆斯特丹，你是有创造力的。但并不一定是这样的，只是文化各有不同。反权力的这种文化是基于自由主义的，荷兰的好就在于它的自由，让人自由地表达自己。自由是荷兰的基底，你可以讨论宗教、政治。**在这里最难的讨论的是评定名次，评比系统是基本不被认可的，因为没有人有权来审判一件事物是否比另一事物更好。**只要你们彼此尊重，任何事物都是可以的。我觉得这是荷兰文化中很好的基底。

请为我们推荐一个你私家的荷兰去处。

你知道荷兰是一个很受限制的国家，因为我们需要和大海做斗争。为了防洪，荷兰人建造了大坝来阻隔外海。在北方的Afsluitdijk拦海大坝是我认为最美的地方，因为它结合了同等伟大的智能工程和大自然。在那里有无尽的大海、无尽的大坝车道，人工陆地。一切都是平坦的，能看到广阔无尽的地平线，一个无限的空间。



以上图片为Petra Blaisse的室内设计项目：01/06. 波多尔建筑双年展，2014年 02. Chazen艺术博物馆，美国威斯康星州，2011年 03. Kunsthall礼堂，荷兰鹿特丹，1993年 04. 康奈尔大学，美国纽约，2012年 05. 威尼斯建筑双年展荷兰馆，2012年 07. Synagogue，荷兰阿姆斯特丹，2010年 08. 西雅图公共图书馆，美国，2004年



2014年6月阿姆斯特丹市立博物馆举办的展览“超级模型——荷兰设计百年展”(Supermodels – 100 Years of Dutch Design and Iconic Architecture)中展出的3D打印的经典荷兰座椅模型，包含Gerrit T Rietveld, Marcel Wanders等知名设计师的作品





荷兰设计师Bertjan Pot用纤维材料编织的面具作品（Masks）。这一系列作品灵感源于一个失败的材料实验，当时Bertjan想缝合一根绳子组成一张大的地毯，但是制作的地毯弯曲不平，一个同事建议他以这样的方式编织面具。此系列赢得了2012年的荷兰设计奖（Dutch Design Award 2012）







05



08



06



09



07

01/02/03/04. Tejo Remy在1991年为Droog公司设计的抽屉系列“你不能放下你的记忆”（You Can't Lay Down Your Memory），这个系列用旧货商店、廉价店铺搜集起来的抽屉经过拆解，用黄色麻带编织在一起，作品呈现出独特的混杂风格——齐本德尔式、洛可可到丹麦现代主义等等。有人评论说此作品是人类记忆系统的隐喻。05. Droog的破布椅（Rag chair）系列，是1991年由Tejo Remy用碎布和旧衣服设计制成，每块布料都带有独特的花纹，所以使得每件作品都十分独特。06. 设计师Jurgen Bey为Droog设计的树干长凳（Tree-trunk bench），一整节树干上放置了三个金属椅背。07. Jurgen Bey设计的工作椅Side Seat。08/09. 下图为Marijn van der Poll为Droog设计的铁锤椅（Do Hit Chair），消费者购买铁锤椅的时候看到的是一个不锈钢立方体，附赠一把锤子，需要自己将立方体砸成自己想要的样子，据说可以满足人们隐秘的“破坏”欲望。上图是产品宣传图之一，一个汗津津的男人手持锤子站在塑好型的椅子旁。

THE ENEMY OF CIVILIZATION

人人都有的座椅是文明的死敌

撰文_许意 编辑_余非、叶未青

一个令人吃惊的事实是，我们每每听说的“荷兰设计”是种幌子。

想想荷兰设计周上那些初出茅庐、各种实验性创新、看似丝毫不考虑市场效应的年轻设计师作品，或是Droog Design、设计迈阿密展览会上Studio Job等风头正劲的荷兰设计师出奇的设计，我一度像多数人那样以为，“荷兰设计”的代名词是：实验、概念、即兴、幽默。可是当我回头搜寻，这个以风车、木鞋、郁金香留给多数国人印象的低地之国，究竟是如何建构这样一个设计乌托邦的时候，却仿佛被丢进一潭毫无逻辑可言的泥沼。

当20世纪初世界设计的大趋势显露现代主义的端倪，围绕“艺术”与“工业”的议题从19世纪后期大不列颠的工艺美术运动，到以法国为

核心兴起的新艺术运动，或是后来被架上神坛的德国包豪斯及后续的国际主义风格，这种分歧逐渐在一些国家得到主流的结论——可是在荷兰，这场争论却磕磕绊绊经历了近一个世纪。没错，**他们很慢，不像德国或美国那样，快速建立系统，投入使用，甚至可以说，荷兰人的时间都花在了表达意见和争论上。**时不时冒出的机构、组织，无论是政府组织还是设计师自发性的，总是在不断被重组、被颠覆，并未有一个绝对主导性的态度。最终，这场恒定的分歧看似有了解决方法：“共融”。不优待任何一方，而是让双方都各自发展，毫无偏袒——更关键的是，给予彼此对等且充足的土壤。

荷兰语中，有两个词可以表达英文的“设计”（design），“vormgeving”与“ontwerpen”，前者可参考英文的“to give form”（塑形），后者



01



03



04



05



06



07

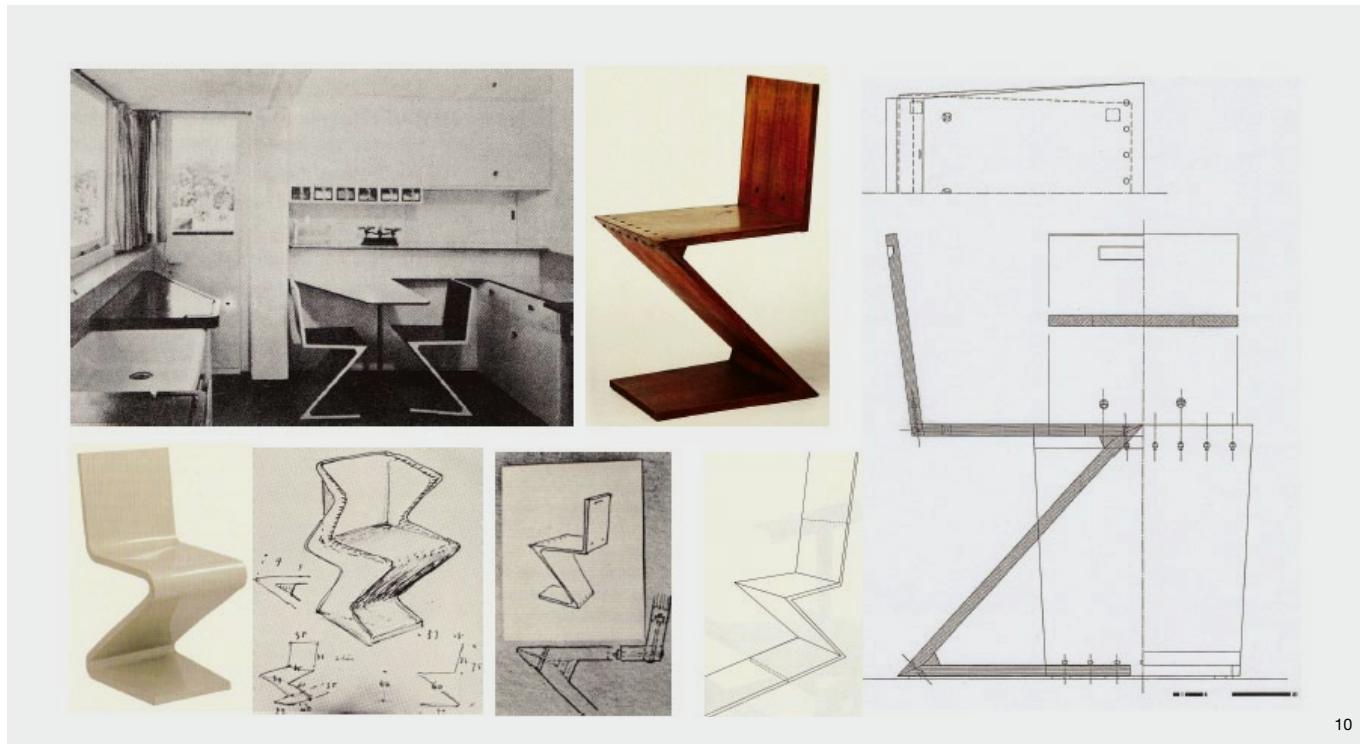


08



09

Gerrit Rietveld设计的座椅、手推车和灯具。1917年在荷兰出现了几何抽象主义画派，因以《风格》杂志为中心而得名。主要成员有画家蒙德里安、工业设计师Gerrit Rietveld、建筑师JJ-P-Oud等。01. Red and Blue Chair (1917) 02. ZigZag Chair (1932) 03. Table Lamp (1925) 04. No title Table (1923) 05. Hanging Lamp (1920) 06. Berlin chair (1923) 07. Steltman Chair (1963) 08. Child's Wheelbarrow (1923) 09. Kratstoel Chair (1938) 10. Gerrit Rietveld的之形椅ZigZag Chair工业设计图和成品图



10

则更偏向“设计”的本义，即更理性、科学、功能为主导的设计。这二者表述，完完全全点中了荷兰设计的A面和B面：一面感性而肆意，追求形式或情感表达的创造；一面理性而逻辑，符合工业的语境。后者是前者的背面与基础，建构了荷兰社会的基本生活，这里是绝大多数荷兰设计师投身的领地，但是他们也几乎“默默无名”；相对地，前者则登上了世界舞台，创造了世人对于“荷兰设计”的印象。固然，这双面在其他国家也完全成立（只是前者会被冠上诸如“小众”“独立设计师”等颇显弱势之名）。荷兰人以更开放包容的心态，政府以公平甚至有所谋略的主意，设计师们以相互独立又共享式齐头并进的姿态，成全自己，成全集体。

据说，如果给荷兰设计师一个任务，无论是脚踏车、杯子或是刮胡刀，99%的荷兰设计师会反问你，“你确定你要做这个？”——直接而不是乖乖就范画图出设计，不因其他，因为这不过是个平等的台面上，寻常的问题罢了。

“把隔壁的包豪斯搅得天翻地覆”

1920年，一个荷兰人跑到德国魏玛的包豪斯，试图为自己创立的一本杂志和背后同胞们的创作做宣传，他合计着兴许还能在这所备受关注的学院里混个教师的职位。很可惜当时的校长格罗皮乌斯（Walter Gropius）并未买这位满腔热血，甚至有些热情过头的荷兰人的账，未料这却种下一个煽风点火的种子，这个荷兰家伙直接在学校附近另起炉灶，招引学生们来听课，将自己引以为豪的艺术和观点大肆传播。“我把魏玛弄了个天翻地覆！这所学校如今有了最前卫的教师！每晚我都向这些人做演讲，到处散播新精神的毒素……”——这位毫不掩饰激进态度的荷兰人，就是提奥·凡·杜斯堡（Theo van Doesburg），而他所称的毒素，便是当时由他主力创立三年有余的“风格派”。

事实证明，杜斯堡的演讲和宣传深深影响了那时还在表现主义、神秘主义等风气中徘徊的包豪斯，很快一年后“风格派”的一些作品就在此展出，1923年由包豪斯教师和学生设计的实验性住宅“号角屋”，也不乏“风格派”的做法，比如使用色彩区分不同内部空间和内嵌式家具。至于杜斯堡这位天生的演说家，实际是个戏剧专业出身，后投身绘画，又涉猎室内、建筑等多个领域的杂家——无数次重启人生，从一本康定斯基的自传书《回想》转变对绘画的态度，意识到绘画应从日常生活转向精神层面，认为将教堂、树林等现实物象一步步导向为抽象图形，才是以内心为凭，捕获“真实”的精神性创作——他在另一位荷兰画家的作品中找到这种默契，后者即彼埃·蒙德里安（Piet Mondrian），风格派如此开端。

1917年的荷兰正处在欧洲时局的温室里，一战的中立态度令大部分荷兰艺术家据守国内，早年在外的也纷回故里。虽说与世隔离，却也让这一窝子荷兰艺术家低首相见，乖乖在家内煮饭。在杜斯堡联合蒙德里安后，躲避战争的匈牙利画家胡斯扎尔（Vilmos Huszár）、当时还是个木匠的格利特·利特维尔德（Gerrit Rietveld）、建筑师雅克布斯·奥德（Jacobus Oud）等人陆续加入风格派，这种身份多元的构成便展示了风格派在艺术语言外的另一功绩：打破艺术与家具、建筑等介质的边界。蒙德里安对此以“新造型主义”（Neo Plasticism）形容这种联合。而要把包豪斯后续的一些借鉴落到实例，不少是利特维尔德的家具承袭风格派典型的几何与线条及简化的色彩运用后的结果。

利特维尔德可以说是自学成才，做过五年的珠宝制图员，转而自己摸索着如何画家具草图、做模型，他如今闻名的“红蓝椅”雏形就诞生在这段以木匠身份过活的时期：全以木质打造，椅子的每个部件以最原始和简单的形式呈现，结构部件互相连接，同时不破坏本身完整性——因此，比如椅背和椅面相互独立又形成下陷式整体的木板结构也成为其中的标志之一，这种结构特质也在包豪斯另一位代表人物布劳耶（Marcel



01



02



03



04



05



06



07



08



09



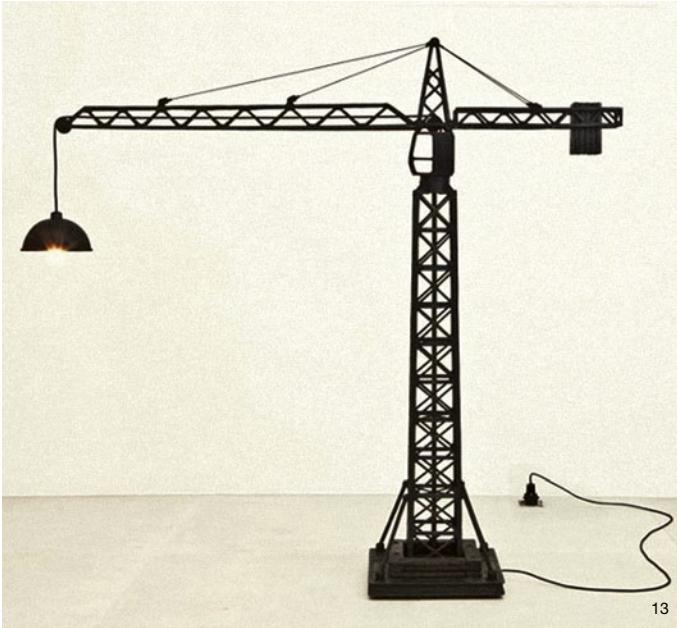
10



11



12



Studio Job的作品 01. 泰姬陵桌 (Taj Mahal table) 2014 02. 贵族强盗桌 (Robber Baron Table) 2000 03. 贵族强盗落地灯 (Robber Baron Floor Lamp) 2007 04. 贵族强盗钟 (Robber Baron Clock) 2006 05/06. 贵族强盗柜橱 (Robber Baron Cabinet) 2007 07. 马克姆金字塔 (Pyramids of Makkum) 2008 08. 桶灯 (Bucket Lamps) 2012 12. 贵族强盗珠宝盒 (Robber Baron Jewel Safe) 2006 13. 吊车灯 (Crane Lamp) 2010 14. 落锤机灯 (Wrecking Ball Lamp) 2010 09/10/11. Moooi的作品Animal thing系列

Breuer) 早期的“B3”座椅中寻得延续。而当并未上色的“红蓝椅”真正以三原色红黄蓝覆盖椅背椅面和截面时，除了蒙德里安为代表的绘画外，风格派另一个标志也尘埃落定。

而就在杜斯堡把包豪斯搅成一锅粥的几年后，另一位荷兰人在包豪斯的待遇立马升级，当然他早年就在柏林生活过一段时间。马特·斯塔姆 (Mart Stam)，从建筑事务所出身的制图员转变为建筑师、城市规划设计师，虽然20世纪的大师之名将这个荷兰人吞没在其中，较少被后人称颂，但却是他最先构想出了钢管悬臂椅的结构。1926年，斯塔姆用几根天然气管组装了一个赤裸的椅子骨架，与传统椅子不同，没有后方的双脚，仅以前立腿与底面三根钢管相连支撑。当他把这个雏形与密斯·凡·德·罗 (Mies van der Rohe)、布劳耶等建筑同僚们分享后，也令后者创作出了一系列世人眼中的现代主义家具经典大作。

后来不少风格派的成员都与包豪斯联系紧密，尽管这伴随着每个心骨成员的分离。杜斯堡和蒙德里安因为“究竟要不要在绘画中使用对角线”的问题而分道扬镳，建筑师奥德彻底转向现代主义，利特维尔德持续家具及建筑和室内结构研究，每个个体都在各自的后续生命中令荷兰设计愈发繁茂而丰盈。尽管杜斯堡因心脏病早早离世，也标记了风格派的正式结束，但在他身上，却能看见一个典型荷兰人的缩影：直率（甚至有些粗鲁），自我态度并非是自信的膨胀，而是这片土壤向来赋予每个人的权利。

“一个人都有的座椅是文明死敌”

因为一战的中立态度和平度过，荷兰在产品中的现代化进程相对滞后，直到二战后才将现代的工业设计真正作为重建生活的手段。但与德国标准系统化不同的是，荷兰人从未完全妥协，因为他们挑剔的审美。在荷兰有个潜在的规则，“美”与“丑”经常和“好的”与“坏的”同义，

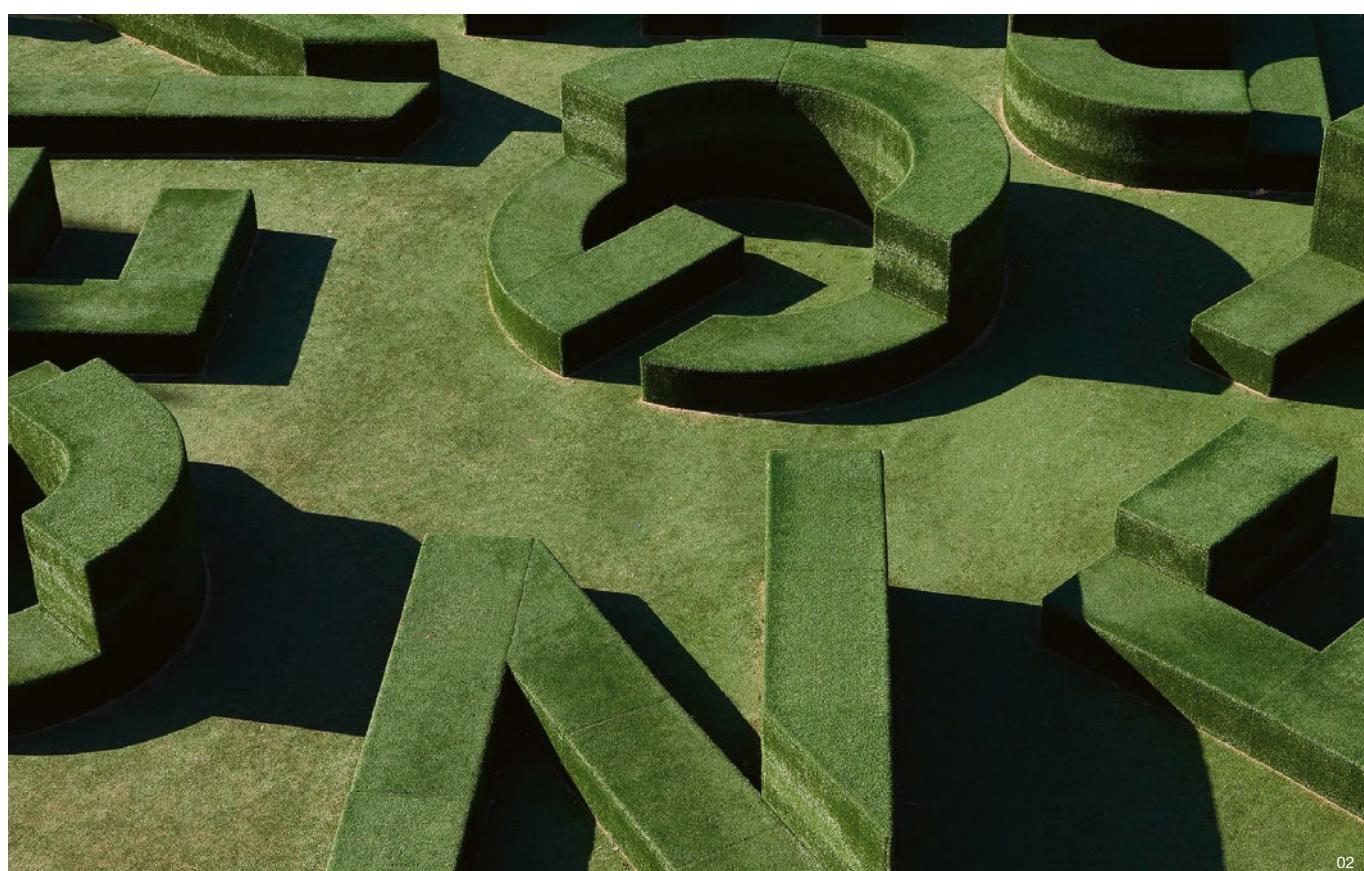
因此他们对于冷峻、千篇一律的现代主义设计一定不会长期认同。像是1949年由当时的工业艺术协会 (Bond voor Kunst in Industrie) 筹划的“好的，也是好看的” (Goed maar mooi) 展览，从家具和装饰作品到收音机、真空吸尘器等，将家居摆设与技术性产物联合，却也呈现了纷呈的外观形式；或是在1950年代中期荷兰大势认同了现代化设计的作用，派出一队设计师去美国取经的时候，这些设计师一面像个生意人般，对美国的市场推广、工业化制造手段兴致盎然，一面又对这种快速生产消费的作风嗤之以鼻：“人们的消费变得奴性，产品真正带回家后的时间变得不再重要”；又或是1970年代设计师和出版人普鲁伊斯 (Simon Mari Pruys) 不断以“来自人民的对象”为话题，点出现代主义设计的弊端：“**一个人都有的座椅，是我们文明的死敌。**”——这些都点明了荷兰人对待现代主义主流的一大反驳：每个人个体的特性被弱化了。因此，在荷兰的现代化设计进程有另一名称：“精神性现代主义” (Moral Modernism)。

2001年，荷兰政府创立了一个临时咨询委员会，意在建立一个荷兰设计文化的基础，这个“基础”即将社会、文化、经济等社会组成要素与设计联结，发挥协同基础——但其实类似这样的国家性举措，并不是荷兰的首例。1924年荷兰工业艺术协会创立，这个组织与另一边德国的“工业制造联盟”完全不同，依旧注重工业中的艺术原则，故以“应用艺术”为核心，这一组织在1950年并入当时由政府资助成立的工业设计协会 (Instituut voor Industriële Vormgeving)，并享受来自经济部、教育部、艺术科学部的津贴扶持。这些不断改变、合并的组织，虽然对待工业和艺术的态度陆续转变，有一点核心却是确凿：总是在试图打通设计师、企业、制造商彼此之间的关联。

因此，荷兰设计的土壤不得不说是“集体”的力量。在这集体之中，又是一个个个体，从19世纪末的政客维克多·德·思图斯 (Victor de Stuers) 力图证明艺术之于荷兰的地位，或是1945年从地下报纸上由



01



02

01. 这个造型夸张的设计位于巴伦德雷赫特省的Carnisselande山顶，整个装置由生锈的柯尔顿钢铁制成，设计理念受到了莫比乌斯环的启发，由NEXT Architects 建筑事务所设计，2014年建成。photo by Sander Meisner 02. Typographic Garden，由Thij学院委托设计。建造在人造草坪上，直径20米的圆形里分布着9个巨大的有立体感的字母 03. Joep Van Lieshout设计的AVL Skull座椅，可用于公共场所，给使用者一个非常私密的空间

设计师Piet Zwart和Paul Schuitema发起的一项工业设计振兴计划书，这些推动者身份各异，带着各自的蓝图浇灌荷兰文化湿润的土壤。如今，由政府出资的设计扶持机构更是数不胜数。

其实“权力”之于荷兰的地位从这些与设计似乎不相关的例子就可看出：二战时荷兰人对应战并无多大积极性，像是“一星期就被德军攻破”这样的事实也是因为荷兰毫无对战争的兴趣，还有向来低调的皇室，或是某民间环境组织为控告荷兰政府低温室气体减量指标的官司获得了胜诉……政治的权力地位在这里并不成立，回想这个国家的黄金年代，当荷兰市政厅的女仆都拥有东印度公司的股票时，我们的大明朝代还在和满洲的八旗军激战——权力的争夺对这个历来与海平面抗争的国家来说是浪费时间，也因此是商人为代表的中产阶级构成城市主体，从贸易开始，以稳定的经济扶持社会安定及民众的幸福感。这种“认清现实、齐心助澜一个更好生活”的内心，正是荷兰设计AB面的起点，工业的系统性设计是好的——是为了建立社会基础，也是为了满足情感的高度，这两面缺一不可。

“less and more”，形式与功能齐驱

1980年代，两场由政府支持的荷兰设计巡回展览登陆了欧洲各个城市。第一场展览“来自荷兰的设计”（Design aus den Niederlanden）由国家文化部下属的对外艺术部门组织，而担纲主策展的则是当时和妻子做了几年珠宝设计、后将兴趣延伸至家具和产品的海斯·贝克（Gijs Bakker），这位日后大名鼎鼎的Droog Design创始人，已在当时显露对概念设计的态度。这场展览的策划几乎完全是即兴的，贝克丝毫不在乎自己选择的展品是否是个商业神话，或者生产过程是否存在实际问题，完全凭自我爱好，将纺织设计师、手工鞋匠，甚至是儿童服装都进行展示，更让所有人惊讶的是，不少年轻设计师完全“不成熟”的作品也被列入其中，从Reinder van Tijen完全以旧汽车轮胎、废料制作的玩意儿，到贝克自己的雨伞灯——这件略带讽刺意味的作品也在日后定义了“荷兰设计”给予外界的固有标记。

无独有偶，1983年另一场在马斯特里希特的“为工业的设计”展览（Ontwerpen voor de Industrie）完全与贝克的所为背道而驰，参与策展的头儿为荷兰现代主义平面设计大师维姆·克洛维（Wim Crouwel），展品的条件从它那冗长的筛选要求就可看出：必须是工业制造，兼顾实用性、安全性，是否有良好的使用寿命、是否环保等等。

从计算器、钟表、自动咖啡机到办公和厨房家具，一律都是满足基本工作和生活的对象，虽然克洛维声称“美国和德国为现代化设计的经济应用提供了很好榜样”，其实从这些展品自身也能看出，荷兰人所认同的现代化设计是为细分的不同功能需求服务。

由此，荷兰设计的AB面逐渐成型。整个1980年代，一系列杂志、展览开始陆续出现，为年轻设计师的奇思妙想提供平台和土壤，“设计创造者”（designer-makers）这样的定义被接受，即以概念、原始的手法创作的设计师们——如1982年创刊的《Items》杂志就预言，“这群人将掀起飓风骤雨”，而就像在海斯·贝克不断引领年轻设计师，或是让自己的Droog Design成为一大伊甸园时，另一边创立于1947年的埃因霍温设计学院（这也是欧洲第一所真正意义上的纯设计院校），也因改革的教学手法，让“荷兰设计”的新面孔逐渐饱满。

如今埃因霍温设计学院的毕业生，你可以拉出一长串闻名世界舞台的名单，Maarten Baas、Tord Boontje、Jurgen Bey、Studio Job，或是带有明星设计师标记的Marcel Wanders（虽然他只在这儿读了一年就转学），这场大势兴起在1990年前后，例如《纽约时报》刊文介绍了这所设计学院，称“荷兰正在刷新我们的设计”。但在这些设计师相互独立、实验又概念性的创作之中，也有学校的教学改革，以及这座城市另一个命脉——飞利浦公司的重要作用。

其实飞利浦本身就是一大荷兰精神的缩影，恐怕最好描述就是：很多人不知它来自荷兰。这倒可以想见，比如哪怕在荷兰被整得鸡犬不宁的二战，飞利浦还自顾自默默地开拓了一些产品线。它的开场是在凡·高画下《埃因霍芬的一个周日》后的第六年，1891年当地的一对父子开设了一家工厂，专门制造灯泡。而荷兰向来擅长的生意人作风，令飞利浦从产品到销售迅速扩展，仿佛让人看到了17世纪荷兰人远渡重洋拓展贸易的伟绩。二战后，飞利浦先后在美国、东亚等地设立分部或购买企业，并垄断了荷兰国内的电子产品。庞大的扩张也为埃因霍芬创造了上千个就业岗位，飞利浦将这座小镇一跃成为荷兰的创新中心——这也令埃因霍芬设计学院延续了这种使命，借着城市积累的资源坐享其成，从中发展出多元纷杂的新鲜荷兰设计。

飞利浦设计部的数字总监最初都是荷兰人，直到1991年换成了意大利人。而飞利浦自身对荷兰身份的弱化，与其说是其营销手段之一，不如说这向来就是荷兰人的自识。如今在埃因霍芬设计学院，你也会看见来自各个国家的年轻人，他们毕业后常常驻扎于此，彼此协作租下相对廉价的厂房，然后像土著们一样在其中自己动手建立空间；或是一些荷兰设计师漂泊他乡，看似没有常言之的野心与抱负——关键是他们乐在其中。

或许17世纪的荷兰画家们在不经意间给我们描绘了一个荷兰设计或文化的灵魂：普通百姓的寻常生活就是一大主题，普通人的情绪被放大——每个个体因为“普通”，却变得都值得被尊重。



03



01

01. 设计师Piet Hein Eek，他执掌着他的同名家居品牌，产品设计核心是以废旧材料作为原材料进行设计和生产。图片中他待在他办公场所里的一个画廊空间，这是由一个飞利浦老厂房改建的空间，有10000平方米大小，包括办公室、生产车间、商店、餐厅、画廊等，Piet接下来计划在这里造一个酒店 02. Piet Hein Eek办公室场所的厂房内景

PIET HEIN EEK

拾荒者的废木与时间

撰文_许意、黄蕾蕾 采访_余非 翻译_olaCola、许意 编辑_叶未青 人物摄影_小甜腥

曾读到 Piet Hein Eek的一件小事，度假的时候，他常在海滩上拾垃圾，所有的孩子都会帮他。可如果把他想象成一个总是能从口袋里变出糖果的拾荒汉，这不是属于这个男人的故事。在他眼里，废材料与废物被剥离“枯槁、淘汰、死去”等固有意义，他将这弃废的一切视作与众生平等的存在，只不过，他觉得它们更美。这位“拾荒者”的故事是，他用废材料设计产品、桌椅、建筑，并因此成功谋生，更用了5年时间，在荷兰埃因霍芬的西北角用荒废建了一座迷你王国。这个浩大的工程还在继续，“等到我去世了，恐怕它的建造也不会落幕”。

用“王国”来形容Piet的这个办公领地毫不为过。建筑原是建于上世纪50年代飞利浦公司的陶瓷工厂，占地一万平方米，一个半足球场大小的空间内，设计、制造、销售、展示为一体，90多位员工好像这座微型城市里的居民，各司其职，维系着整个系统的运转。也有位置留给年轻人，部分区域以低廉的价格租给年轻设计师作为工作空间使用。

如此五脏俱全的空间里，贯穿始终的是一切都来自旧物。餐厅的吧台与吊灯出自废弃木材与旧教堂挂灯的改制，建筑外有一座荒置的车站，陈列了Piet和员工们用废弃塑料瓶、旧钢条等搭建的雕塑。感恩节时，

Piet和搭档会在车站前的草坪上用废金属片搭建太空舱，邀请当地的孩子们过来派对。

这大工厂是Piet精心构筑的鱼缸。“好的设计和设计师就像鱼一样，把水养好了，鱼自然会好”，Piet自称建立这个空间，是意在维持一个激发整个团队创造力和工作效率的环境，但在我看来，这里早已超出Piet对自身事业的意图，而是用“废物”成功建立了一个与众人共享、自给自足的乌托邦。

少有设计师会像Piet Hein Eek这样。本身以旧材料制作产品并得以赢利就足够特殊，同时自己消化制造和销售，更让这个过程以最透明的方式呈示人前，开拓了一处绝妙隔世之所。当坐在我们对面的Piet像往常一样身着夹克运动服，像是随时准备进入车间或去草地上抓起一块废木头干活，一根鞋带松了，他说让它去吧。我们试图为他能够完满建立这一切探得要义。“实用主义”——他嘴里不断窜出这个词，“不做没有可能的事情”。此时窗外盛满金色，走廊里的工人们正热议着这个国度时下庆贺的季节，又是一年丰收万物。

MATERIALS ADORATION

材料是可以被崇拜的

Q: 新视线 A: Piet Hein Eek

一万平方米里的混乱制造者

很难从Piet的肖像里找到一张纯底色照片。他身后总是充斥着繁杂的对象与色彩，本人反倒弱化其中，像是成为背景的一部分。对Piet来说，四周越混乱，他越兴奋。从在一万平方米厂房里折腾出混合交织的空间，到团队里公认最爱捣蛋的家伙，从不消停地制造麻烦，“眼前所及越纷杂，也意味着越多可能性”。

每次来到这里，总觉得不经意就会在员工中间发现你。在这里忙碌的Piet Hein Eek本人是什么样子的？

我总是同时为千万件事情而忙碌。除了我们自己的产品，我们也做建筑，也有一些与不同品牌合作的大项目，最近还在为下个月（注：采访时为9月）的荷兰设计周做准备。我非常享受这一切，其实让所有事情都经由自己双手参与，很让我着迷。就好像在每一件产品诞生的过程中，我喜欢制造各种各样的混乱，这会令人可以不断应对挑战，一直接收不同的信息，这样的状态反而更容易获得新的想法。**我保持创意的秘诀就是不断在自己的周遭制造混乱。**

你的工厂将制造、展示、售卖都集于一体，当你决定这么做的时候，带来了哪些惊喜的结果？

一切都是惊喜。这里比我们原先计划的面积大了好几倍，因此我们所

做的就是扩大构思里每个区域的面积。比如原本想有间员工食堂，最终变成了餐厅；想卖产品，就有了展廊；希望和年轻设计师合作，诞生了可以租借的工作室。所以职能划分基本是按设想来的一样，只是根据建筑的尺寸扩大了每个区域的面积。其实让我买下这里最大的原因，是中间的车间区域，我希望让每个来到这里的人看看，我们是如何工作的。这个诱惑太大了，实在无法放弃。

现在的这个空间已经是你理想的状态了吗？

我希望它永远处于未理想状态。它太大了，一万平方米，我还有很多没有实现的想法，我们总是在不断地补充、调整、改建。但我也想





01/02. Piet Hein Eek的老式工业古董柜 (Madonnakast,Monokast) 03. 废木衣橱 (Klassieke kast in sloophout) 系列 04/06. Afval-afval 40x40系列。Piet Hein Eek将废木切割成40x40mm的正方体，再进行拼装，创造出这套彩色马赛克风格的椅、凳、桌等家具 05. 废木柜 (Afvalkast in sloophout) 系列之一 07. 货架椅子 (Plankenstoel) 系列 08. 左一为橡木椅子 (Eiken stoel in sloophout)，中间和右一为废木酒吧凳椅 (Barkruk in sloophout)

过，得赶在去世之前完工最重要的部分（笑）。现在我们的精力主要集中在户外的弃置车站上，打算将那里变成一个博物馆性质的展廊，用来取代现在二层的展示区。楼上还有一间 Wonder Room，我打算将那里改造成酒店。至于厂房外围租给年轻设计师的工作室，我也希望可以更有活力一些，并不是为了赚到租金，只是希望气氛可以更活跃。

你将工作空间租借给年轻设计师使用，某种程度上你也像是新锐设计的支助者。在你年轻时，是否也有人为你提供过支持和帮助？
我刚从学校出来的时候，还没有设计周这样的活动，我卖掉毕业设计时所有用旧木板制作的柜子，创立了自己的工作室。那时不像现在拥有这么多非营利性机构、组织，称不上有什么外来的帮助，几乎是徒手开始做的。直到五年前我还在埃因霍芬边上的Geldrop小镇，虽然那个工作室不大，但也逐渐扩展到了拥有二十几人的规模。那时来到工作室的客人，都会惊叹着“mess、mess”（一团乱），四处是木材、机器，现在，这个状态还是一样。对我来说，在自己周围创设一个环境比外来的帮助重要得多。

你曾说，“我有一整个团队来发展并实现我的想法，这是每个设计师的梦想”，那么在团队中你是绝对的领导，还是以获得每个人的认同优先？我总是做决策的那个人，当然我也接受意见的分歧。但是诞生在这里的每个设计都出自自我。团队里的每个人都有各自擅长的地方、优势劣势，这决定了我传达想法的深浅。这也是构建一体化空间的好处，能在朝夕相处之中，更清晰了解团队里的每个人，可以更明确分配任务。我们的团队称谓也是按职责划分的，而非通常从高到低有上下之分。我们没有主管这样的职位，有统筹整个流程的人，那也只是因为职责如此，并不意味着他有着更高的头衔。作为老板，其实我所做的就是确保每个人都做好分内之事。

你说你喜欢制造混乱，也曾说自己的作品总是伴随着“巧合”，可以举

一些具体的例子吗？

曾有个项目，我称它为“成功的失败”。那是用废弃木门、旧钢管等组合在一起的一面墙。当时有座老建筑即将拆除，我们的任务是在新建筑中创作装置。原本我们打算从老楼中撷取旧元素，找了摄影师拍摄下外墙的细节和拆迁过程，打算将图像印成墙纸，用以装饰之后新建的部分。不幸合作的摄影师遭遇了一些生活瓶颈，所有的图片也丢失了，只好另外找解决办法。我甚至打算不做这个项目了，委托方告诉我“人们可都是在写着有你作品的合同上签了字！”，没办法只好继续。我们想到用一些老旧的木门做一面墙，之前也这样做过，原本一切可以顺利下去，这时又遇到第二次变动，委托方告知需要在墙里搭设电线。虽然我很想撒手不干（笑），最终我们对每扇门做了局部角度的切割，便于埋入电线，门与门之间的衔接处加设了木框和旧钢管。结果证明这比最初计划更节省资金，也比过去类似的做法效果更好。你看，巧合总是能让人惊讶。

“材料是可以被崇拜的”

13岁的Piet用火柴制作了一把小椅子，而在1990年从埃因霍芬设计学院毕业之前，他的专业考试几乎都是拿旧材料制作产品应对。这令他在当时成为一个“异类”，却也在毕业时吸引了众人目光。那时，以旧材料制作还未像今日成为设计师们热衷的课题，或是大牌们用以美化品牌形象的噱头，对Piet来说，他也并不自视为环保主义者，只是单纯被这些旧物的美感吸引。如今这成为他的产品核心，同样的，“消费者不会因为这是废物利用而买单，他们买是因为作品美”。

与几乎零成本的材料投入形成对比的是高成本的时间投入。Piet坚持内部制作这些作品，他认为材料与工艺紧密相关，必须把控整个流程。高昂的人工也让它们跻身奢侈品家具的行列。每件作品都独一无二，因此这也吸引着对个性化有要求的客户，奇货可居。



04



05



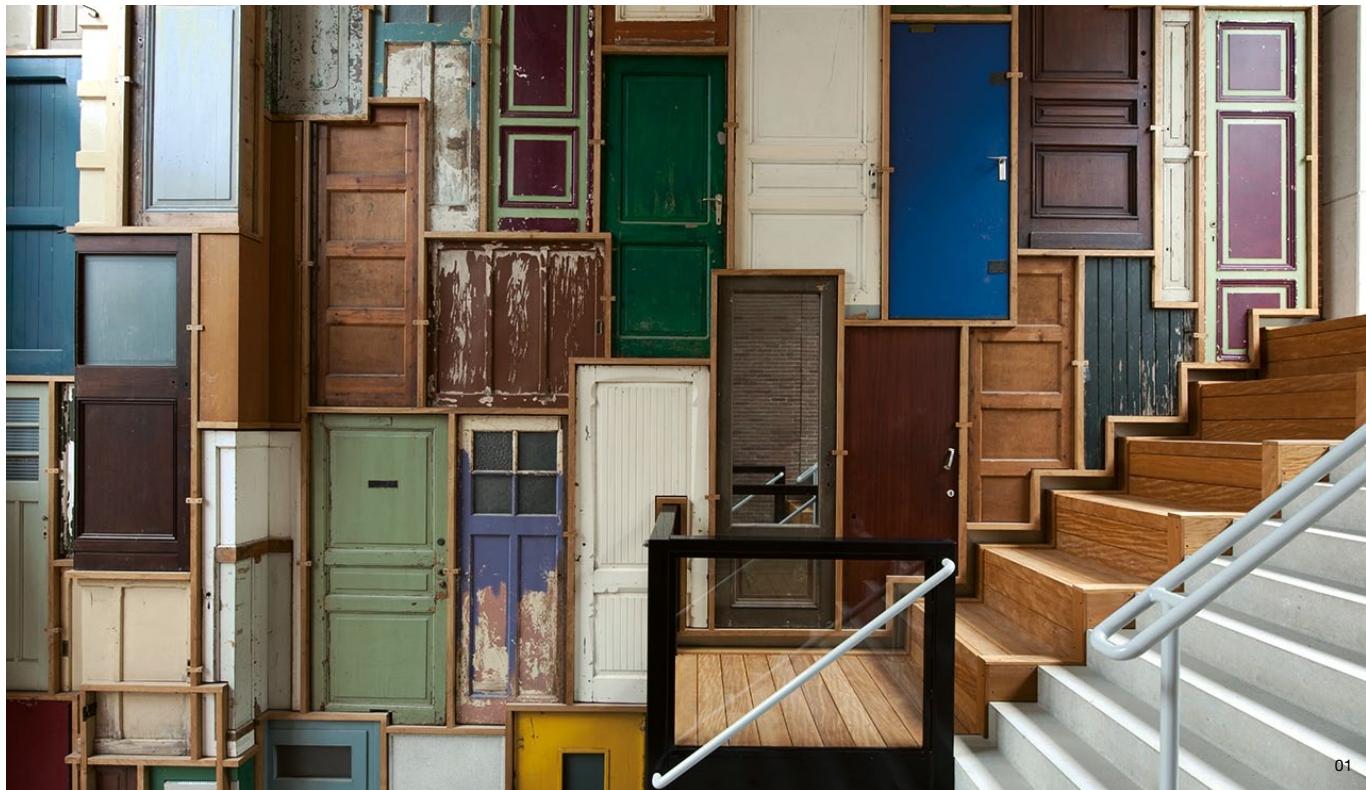
06



07



08



01. Piet Hein Eek团队为客户De Alliantie设计使用许多扇废弃的旧门覆盖的墙壁 02. 这个项目的来由是客户Henk Vos委托Piet Hein Eek为他的孙子制作一系列小型赛车，完成一年后，他们在这个系列赛车里增加了更多功能和铝制、皮革、橡胶结构 03. Piet Hein Eek办公厂房外景，其上是Piet Hein Eek工作室LOGO，据说那是他为自己定义的形象

正因欧洲人力的昂贵，Piet的产品保持着较少货量，通常是卖多少做多少。和一逢春夏便蠢蠢欲动的品牌不同，Piet不信奉“当季新品”，避免了旧系列的库存压力与销售风险。在这里没有新旧款之分，你能买到他半年前推出的腕表，也能买到二十年前设计的书柜。在这个设计稿于一周之内就能变成商品上市的快消时代，Piet的商业系统背大道而驰，开启了一种新的循环经济和消费哲学。

以旧材料制作产品，是你的核心。在你看来，老的、带有历史感的材料，是否会赋予产品一种天生的优势？

通常来说，每种材料都拥有一段属于自己的历史，即使是全新的金属，也拥有自己的特性。其实无论是废木材、老建筑的改造，或是废墟，都沉淀着各自的历史。**对我来说，旧材料本身就残留着历史的印记，这也是一种“现成的”特质，我希望做的，是保留这种“痕迹”，将之变成新的事物。**大部分设计师也许更关心未来，创造一个完全新的东西，我更倾向于观察现有的、唾手可得的，保留它们，以此为基础进行创作。我希望将过去、现在、未来都串联起来，在每一部分进行设计。

因为你对废弃材料的热衷，不少人会将你看作“绿色设计”的代表。你觉得以此为噱头，是否可以在市场立足？你又如何看待绿色设计的趋势？

某种程度上，我将材料作为设计的出发点，是因为我希望避免浪费以及对材料的尊重。如果只把废木材看作一种回收材料，是的，它是环保的，但我觉得这样的看法过于草率。当我们围绕绿色设计争得面红耳赤，却始终未远离“消费”这个前提，在我看来，这依然毫无意义。说汽车尾气排放污染空气，于是零排放量的汽车诞生了，但其实最佳的办法是不开车。或是你买了一只用废木材制作的柜子，可是两年后你就丢

掉它，这和买一只只能用上100年的柜子相比，肯定是后者更合理。人们总是退旧置新，于是我们一边愚蠢地疯狂消费，一边为绿色设计摇旗呐喊，却始终未看到最本质的问题。

1980年代的Tom Dixon用破铜烂铁电焊椅子，如今他的产品不再是废金属，而完全是工业化制造的产物。可以说你们的开端有些相似处，未来你会尝试这样的转变吗？

我们所有产品的设计都有一个统一的出发点：材料本身。这和大多数设计师或艺术家不太一样。我也不完全只用废弃材料，也会有橡木、玻璃等全新材料的运用。关键是如何从材料出发，以最合适的工艺实现产品。此外，我们也有一条规则，100%利用材料，即不丢弃任何一块材料。比如我们有组作品，“99.12%盒子”，是用同块木头做切割，用制作第1个盒子剩下的废材制作第2个，依次类推，最后只剩下一个小木块。

你用废弃材料制作了很多事物，从桌椅、灯具、橱柜，到建筑，是否还有想尝试的产品类型？

或许是时装吧，但也不确切。其实我从来都是“拿来主义”，哪些产品在唾手可得的材质、工艺之下更容易实现，我们会更倾向于去尝试。我不会设计一些难以实现的东西，除非有外界的因素，如一些品牌寻求合作并愿意支持推向市场，我会尝试，但如果这意味着“自杀”，我不会继续。

一千个假设，比不上一个事实

Piet无时无刻不在量体裁衣。当世人为包括Piet在内的荷兰设计师们



02

做下“实验性”定义，Piet却道出真相，就像他本人一样，实用主义才是流转于这个小国旺盛创造力之下的本相。

你的产品是不定期发布的，你并不相信“计划”这档子事？

我们随时都可能诞生新产品，因此不需要计划。我们从来不受外界影响，只专注自己可以做的事。我想开酒店，或是展廊，这么做是因为这一切是有可能实现的。我不会计划不容易完成的事情。其实仅是做好有可能实现的事情，就已经非常不容易。

所有人都想成功，人们做好计划、不断加大投入，希望达到目标。就像新闻报纸上，政治家们总是发布各种计划纲要，但其实这样的目标未必就会实现。因为在过程中，会遇到各种各样的问题，问题来了，你依旧需要靠现成的手段、资源去解决。少些预言和期待，也会减少消耗，同时你能得到更多。

那么如果感性一些，不做设计师的话，你会想尝试什么领域？

我会成为一位音乐家！我非常喜欢歌剧。人们也经常会在我们的工厂听一场演奏会。

埃因霍芬设计学院从上世纪末开始逐渐奠定了荷兰设计在世界上的新地位，作为其中的一分子，你觉得自己是否拥有这座学校的DNA？

当我毕业的时候，设计学院和现在的情况完全不同。当时的校长Lidewij Edelkoort可以说引领了这所学院的黄金时代。她开创了一套教学体系，令每个学生都可以按照适合自己的方式发展。不同专业、院系的划分等等，更关注学生的“个体性”，并为每个人尽可能提供最完善的平台，而非传统的做法，将每个学生朝着某种标准引导。这令每个学生都拥有

各自的特点，并得以实现自己的想法，这是它得以壮大的原因。

对材料、形态的实验性探索似乎一直是荷兰设计的基因。这是否依旧是如今荷兰设计的主流？

如今的世界也是越来越国际化，同时每件作品也因为设计师的不同，更个人化。因此很难绝对定义荷兰设计的地域性。不过在上世纪90年代，“概念性设计”确实成为荷兰设计被推介的核心。当时政府部门也找过我和其他一些设计师，希望作为代表者参与推广，他们希望为荷兰设计在世界上建立这样的代表性语言。我并不认同这样的做法，因为人们只把这作为唯一的荷兰设计形象进行宣传，但其实就像我，丝毫不符合这个定义。虽然不认同，不过这个做法确实得到了不错的效果。但如果你从更广的视角看荷兰设计，上世纪初的Gerrit Rietveld或是H.P. Berlage等人，无论是建筑还是家具，在我眼里，或许那更符合荷兰设计的真实样子：简单，实用主义。

你本人也是如此。

是的，实用主义可以解释我的一切：为什么毕业后留在这座小城，为什么以材料作为产品的命脉，为什么要让自己的工厂装下一切。荷兰人有这样一句话，“一千个假设，比不上一个事实”。我相信的，是自己的双手和眼睛。况且，仅是这样，一生的时间也不够承受。



03



THEO JANSEN

怪兽在风中

撰文_Fan 编辑_Voikka

紧邻海牙的席凡宁根海滩上，常见一群硕大的风能怪兽在沉默中行走，时急时徐，逢水则避。近看，它们分明是一大组有序捆扎的塑料管，然而远观，其行走的姿态又如活物，仿佛外星生物。秋风骤雨之季，怪兽甚至能机智地打桩，将自己保存下来。

在过去的20多年中，荷兰人泰奥·杨森（Theo Jansen）一直在创造、守护和进化着这些怪兽，“Strandbeests”。作为它们的上帝，杨森却视己为奴，日日沉溺于进化它们中无法自拔；“自从它们占有了我，便不曾离去”。



Theo Jansen于1990年开始设计他的仿生兽（Strandbeest）。这种仿生兽可以在沙滩上借助风力自动行走，并设有感应机制，触到海水时会倒退。他说他希望能创造一种新的“生命群体”

高大而富有感染力的杨森出生于1948年，父亲在大萧条的年代里带着家人迁至阿姆斯特丹的北部。经历过纳粹的入侵，战后一家人重聚于席凡宁根海滩一处拥挤的公寓里。杨森在那里出生了。儿时的他拆下玻璃钟罩，躺在浴缸里折射阳光；也喜欢翻出垃圾桶里邻居遗弃的鸡腿，解剖开来琢磨筋腱。在学校，他擅长几何，却做着飞行员的梦。

在代尔夫特理工大学的日子，主修物理的杨森着迷于各种嬉皮士运动，比如搞音乐。至今他还和一位赞比亚朋友继续着一个二人乐队，做一些他们认为是非洲音乐的音乐。杨森从不是一个传统意义上的好学生，

比如本该研究铜的导电性的他，记录的却是敲打铜管发声的特征。7年后，没有获得学位的杨森离开了学校。1975年，在第一次婚姻失败后，他转而决定把自己奉献给艺术。

虽然当时的风景画带给杨森一些小小的成功，但他总是心无定所。1980年，他发明了一个15英尺直径大小的“UFO”，能充氢气，还外挂一个恐怖的发声器。他的UFO的升空引发了人群遭遇星球大战般的恐慌。作为惩罚，肇事者杨森被禁止进行任何传统的绘画活动。闲不住的他于是发明了一个绘画仪——一台巨大的打印机，喷的是颜料，可以



01



02

01/02. Theo Jansen设计的名为“Animari”的仿生兽中的两种形态 03. Theo Jansen在TED演讲中

把它前方任何实物按照同等比例“画”到墙上。

5年后，这个没能从物理系毕业的艺术家凭借层出不穷的奇思，成为荷兰国家报纸《人民报》(De Volkskrant)的专栏作家。他的专栏内容包括：把摄像机安装在足球上，这样转播比赛的时候观众看到的是诸多球员在足球周围疯狂地跑动和切换；或者给飞机装上观景台；或者为讨厌小键盘的客户发明一款只有6个大按钮的电话：1、3、7、9、“拨”和“挂”，其他数字和功能都由这六键组合而成……他的想法总是疯狂却不失道理。

1990年2月24日，杨森在专栏里记录了关于海水持续上涨的问题。基于荷兰大部分土地处于海平面以下的事实，杨森认为这个问题急需被重视。带着堂吉诃德式的侠情，杨森高呼自己将发明一种风力驱动的沙滩物种，可以持续不断地将沙子从低处搬到高处。这便在不经意间成就了怪兽“Strandbeests”的诞生。自信的杨森起初觉得自己在秋雨季来临之前可以完成这个项目，然而开始后，他便未曾停止，而目的也慢慢从最初的拯救荷兰，转移到了不停地进化这物种本身上去了。

英国进化论生物学家理查德·道金斯的《盲眼的钟表匠》一书提到物种间彼此促进进化的理论：曾经存在过非常脆弱的昆虫和弱视的鸟类。后来一些昆虫经历了偶然的基因突变，变得越来越像棍子，为了对抗这种趋势，猎昆虫为食的鸟儿，也通过基因突变，拥有了越来越好的视力。这两种生物的进化是彼此成就的。杨森不仅折服于这个理论，还将它应用到了怪兽的发明中。

杨森怪兽的腿由11段PVC塑料管组成。只有每一段有序地关联转动，怪兽才能行走顺畅。但决定这11段腿最优的长度比例是个大难题。答案藏在成千上万可能的比例组合中。用当时的电脑计算一遍所有的可能性，都需要几十年。于是杨森换了一种思路，根据道金斯的理论设计了一个程序——让这些比例随机地竞争，表现最好的一组生存下来，进入下一轮竞争，依次类推……结果仅用了几周，杨森便获得了他神奇的比例组合。就这样，从未研究过仿生学的杨森利用进化论的理论让怪兽行走起来。或许也是因为模拟自然选择的结果，他的怪兽行走自如，有如走兽。

杨森为怪兽安装了风帆驱动；无风时，怪兽可以释放塑料水瓶中的压缩空气作为动力，那像是它们的“肺”。为了增加稳定性，怪兽拥有多组走肢，通过水平装置来协调，好比“脊椎”。为了消除溺海的危险，杨森在怪兽两侧安上橡皮管，遇水时可以用二进制的方式来传递信息，带动一系列可伸缩的结构令怪兽掉头。这过程如同“神经”带动“肌肉”运动。而PVC管子的开和关实现了逻辑门和计步器功能，像个简单的“脑子”。

怪兽一代代地进化着，杨森给它们依次取了华丽的生物学名字：Animaris Vulgaris、Animaris Speculator、Animaris Currens Ventosa、Animaris Subulosa Adolescens、Animaris Vaporis……死路和弯路在他看来是基因突变的过程，矫正和重新矫正花去数年时间。杨森的目的也越来越简单：创造可以生存下去的物种。

然而物种的存活不仅取决于优胜劣汰，还在于繁殖。在过去的5年中，杨森开始拥抱繁殖怪兽的方法。他不仅与投资人一起创造了3D打印版

本的小兽，也公开了驱动怪物行走的那组“神圣的数字”，用开源开发的方式让更多人参与，制造更多的怪兽，以保障它们的存活。现年67岁的他乐观地相信，有一天他的怪兽们能像病毒一样自我繁殖。他设想的机理包括将好的基因通过二进制的记忆管道在怪兽之间交换（交配），这样他的种群会随着时间的推移越来越适应环境。

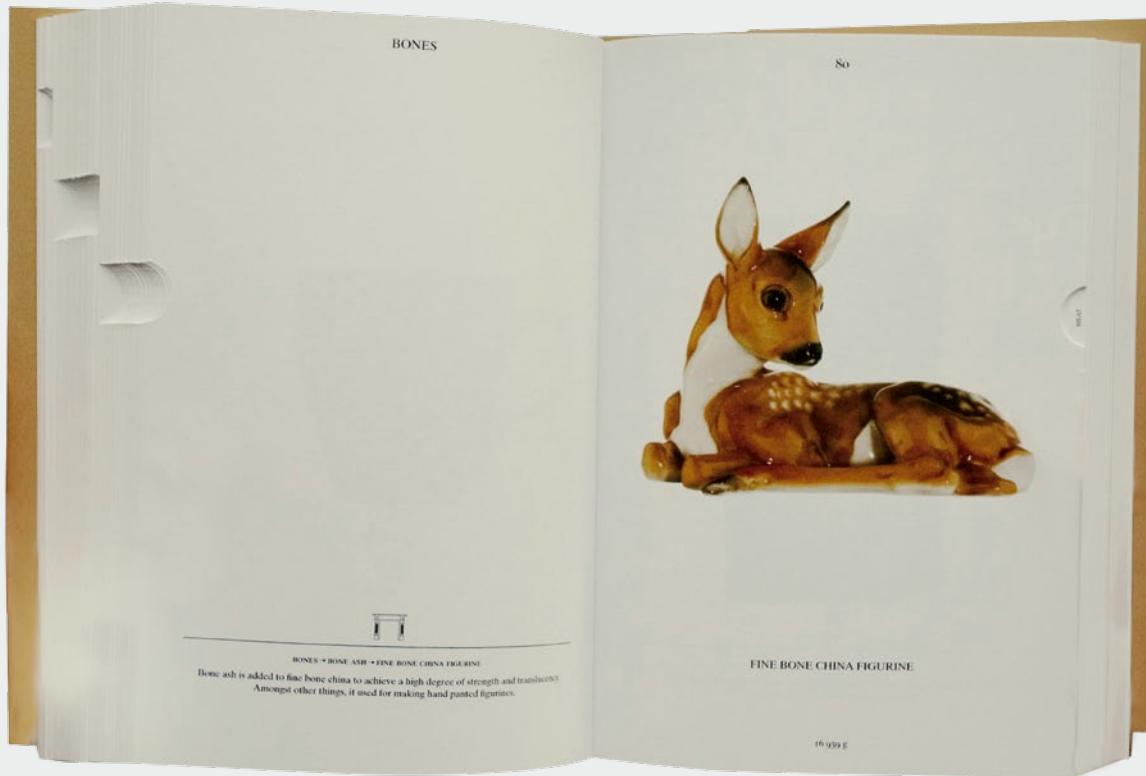
如果说年轻时的他听起来不靠谱，如今的杨森早已证明了自己神奇的想象力和创造力，或许那也是他自己血液中流淌的本土基因之故。在海牙的市政博物馆里，保存着荷兰杰出的数学家和工程师西蒙·斯蒂文(1548-1620)的设计图纸。斯蒂文在辅佐王室继承者的同时，利用业余时间设计了能在陆地行走的风车，当时也是在凡尔宁根海滩做的尝试，那也许是杨森和怪兽在荷兰历史中最直接的参照。杨森的荷兰祖先还包括近代科学的始祖勒内·笛卡尔，他虽然生于法国，但在荷兰度过了他产量最高的20年，发表过《方法论》《形而上学的沉思》等。

可能最令人兴奋也最令人不安的，是怪兽们行走的姿态会让人产生一丝同类感。而杨森自己则坚定地认为他创造的怪兽就是有生命的物种。这不由得引人思考：究竟何为“生命”，何为“活物”？

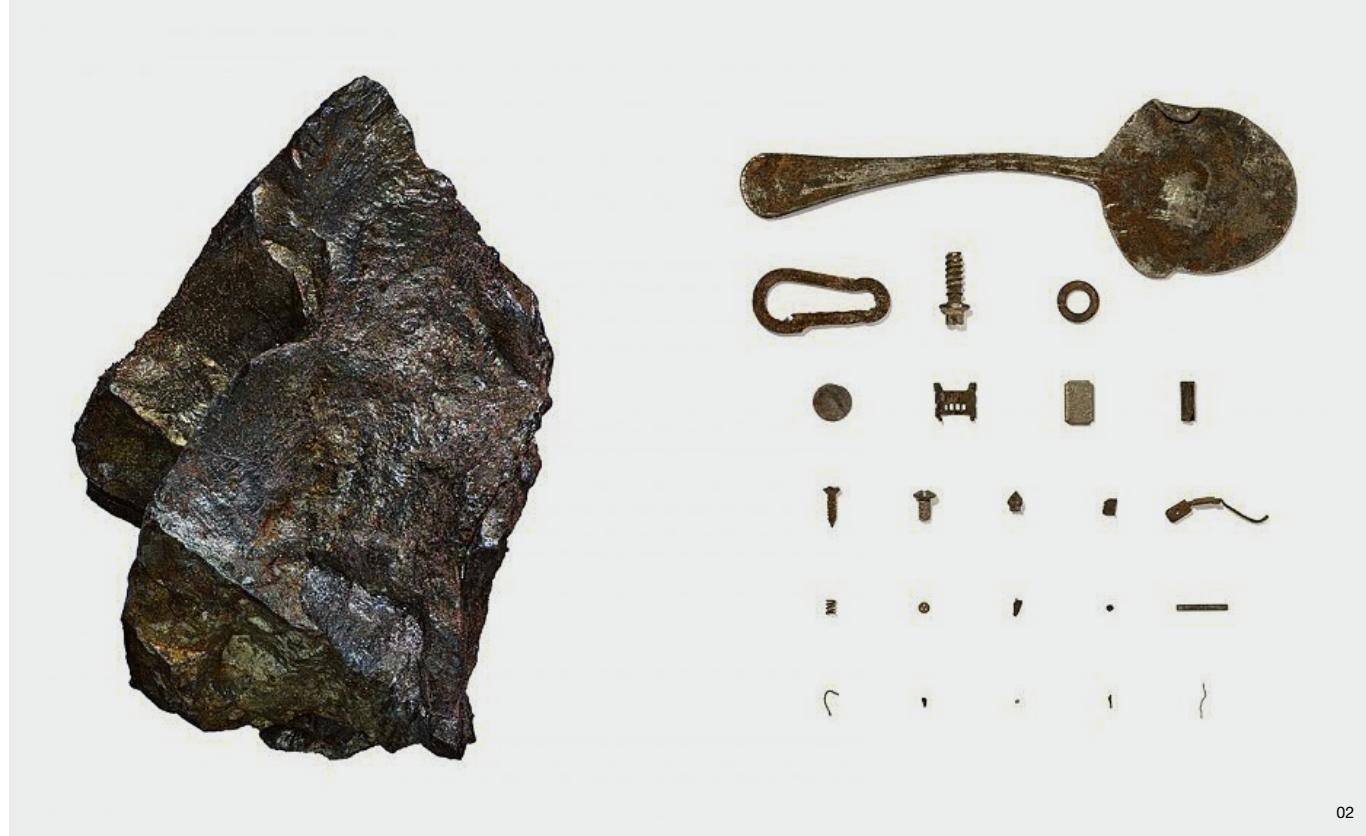
在《科学的美国人》(Scientific American)杂志的编辑梵瑞思·雅博(Ferris Jabr)看来，杨森的怪兽是和动物、细菌、植物一样活生生的。“我们坚持所有东西天然地分成两类：活的和不活的。但却找不到区分它们的明确的界线。因为界线并不存在。我们必须承认‘生命’的概念有时候是为了人类的方便而存在的，但这未必反映了存在于我们脑子以外的宇宙的实际情况。‘生命’只是一个概念，并不是真实世界本身的一部分。”

“真正让我们着迷于怪兽的原因，”雅博写道，“是和任何‘活物’吸引我们的原因一样的：不是因为它们是‘活的’，而是因为它们这样复杂，并且在这复杂性中，是这样的美。”





01



02

01. PIG05049, 2007年。Christien Meindertsma用了三年的时间追踪一只编号为05049的荷兰猪，记录它被宰杀后作为原料介入的185种产品。该项目于2009年获Index Award设计奖。图片为用荷兰猪骨灰为材料做成的陶瓷梅花鹿 02. BOTTOM ASH OBSERVATORY, 2015年。Christien同摄影师Mathijs Labadie合作，分析了焚烧后的底灰中所蕴含的的金属价值，证明了资源的无限性和多样性

CHRISTIEN MEINDERTSMA

追踪一头猪的185种可能

撰文、采访_傅二玲 编辑_Voikka

Christien Meindertsma用三年时间追踪了一头猪。这是荷兰鹿特丹商业农场一头编号为05049的猪，Christien想彻底弄清它被宰杀后身体各部位的去向。结果显示，这头被宰杀时104公斤的猪死后总共介入了185种产品的制造，包括肥皂、啤酒、香烟、人造心脏瓣膜甚至子弹。Christien将追踪的成果编制，出了一本以图像为主、排版极为精致的书，书名干脆就是“PIG05049”。在出版界，这样的书恐怕并不大众，但这本偏门书不仅走红，销量出人意料地好，还为Christien摘得了设计界最重要的奖项之一——Index Award (2009)。

毕业于埃因霍芬设计学院的Christien Meindertsma主要的工作仍是产品设计，执掌她的品牌FLOCKS。材料至上素来是荷兰设计的传统之一，Christien亦极注重材料的选择。她取一整只羊的羊毛制作一件毛衣，用野生动物的骨头制作骨瓷，选单一品种的草制作纸张，将连根拔起的亚麻做成餐布和椅子，拿一整棵树的木料做成火车轨道模型。显然，材料主导了Christien的设计。她坚持使用本地原料。在做亚麻系列的过程中，为她供应亚麻的农场主接到一个来自中国厂商的订单，要买走全部的亚麻，为了留住这些原料，Christien豪气地买下了这一整批总共10吨的亚麻。近期她又研究起废料来，出版了一本关于废料的书籍，叫作《底灰天文台》(BOTTOM ASH OBSERVATORY)，书中全面记录了她如何从100公斤垃圾焚烧后留下的25公斤灰烬中提炼出了锌、铝、银等12种原料，向人们展示了“垃圾中的垃圾”的潜力。

Christien有一个特别的习惯是与摄影师合作，将生产制作的过程用镜头记录下来，她希望让产品的来源透明，这也是她去追究那头猪的初衷。于是她给你看亚麻生长的地方、在农场里劳作的农民、加工厂里的工人、剃毛前身体浑圆的羊、剃毛后体型缩水一半的羊，以及她自己，轻松又严谨的样子。Christien认为，当你使用一件产品，你便和产品背后生产流程上的所有人发生了看不见的联系。因此她关心产品制作过程中环境有没有被污染，关心加工厂的工人有没有获得恰当的报酬，关心产羊毛的那只羊这个星期过得好不好。这一设计理念贯穿了她的工作。于是当你接触到她的产品时，你也许会感受到来自一只绵羊的心情，或一个亚麻种植者的善意。

Q: 新视线 A: Christien Meindertsma

你的作品，例如亚麻系列，看似简单、朴素，却极为费工和昂贵，产量也极少。你为谁而设计？

我也尝试降低成本，但我更重视在本地生产，欧洲本地的人工成本很高，因此我的产品很贵，这的确是一个问题。我和Thomas Eyck合作，我的亚麻系列由他负责销售，购买我的产品的人当然首先要属意产品的设计和品质，同时具有支付能力。其实我的购买者并非一定是特别富有的人，有很多中产阶级。

《PIG 05049》是你最引人注目的作品之一，为你带来了不少名声和荣誉。用三年的时间追踪一头猪是一种什么样的体验？这当中对你来说最困难、最有挑战的工作是什么？

这个过程非常有趣，但当时这个项目并不能给我带来收入，所以我也很挣扎，毕竟需要付房租。那三年我也做一些其他能够带来收入的工作，但大量的精力还是用在了猪这个项目上。对我来说最困难的部分是最后要出版这本书的时候。我自己花了一大笔钱来出版这本书，承担了很大的风险。当时我自己觉得这是一本非常书呆子气、非常小众的书，书的想法和品质都很好但价格很贵，应该不会有太多的读者，对我来说又是很大一笔投资，因此出版的压力还是比较大的。我没有想到后来它引起了这么大的反响，人们对它的内容如此有兴趣，不断谈论它。

从你的设计中不难发现你非常在意环境保护。

是的，我关心环境，但同时我更关心人，关心产品生产过程中所涉及的人。我关心在生产过程中，人们是否能够在良好、安全的环境里工作，是否得到公正的薪酬待遇。

你个人的生活方式是怎么样的，你是否会在购物的时候尽量不买“来历不明”的产品，是否不会去购买“快时尚”类的品牌服装，是否会尽量吃本地的食物？

是的，我试着不去买“来历不明”的产品，但这非常困难，不可能100%避免。我认为改变这一点需要所有消费者共同努力。我尽量不去买“快时尚”，但上一次怀孕的时候，我实在买不到合适的裤子，我的朋友跟我说：“你恐怕不得不去H&M了。”于是我就去了，那是我大约10年来第一次去H&M，买到了我需要的裤子。我依然非常惊讶他们能把价格做得如此之低，我觉得很疯狂。我也试着更低碳一些，当然还是不得不开车。我尽量吃本地食物，少吃肉。食物的选择比其他产品更容易，因为食物的来源相对更容易被发现，但其他日常生活中的产品的来源太难搞清楚了。

荷兰并不大，但“荷兰设计”在国际上很有影响力，你认为你很“荷兰”吗？

我认为我的设计方式非常“荷兰”。荷兰设计在国际上的成功除了独特的风格和良好的历史传统以外，我认为还有一个很重要但并不广为人知的因素是荷兰针对年轻设计师设置了资助制度。荷兰政府为年轻设计师提供资助，这样的资助制度让很多年轻设计师得以起步。

最后，请给我们推荐一个荷兰本地你喜欢的去处吧。

我会推荐Afsluitdijk拦海大坝，在荷兰北部。还有一处叫Flevopolder，在荷兰中部，很多人不喜欢这个地方，但我很喜欢。Flevopolder是填海造陆形成的，建造于1950年代。



01

荷兰新锐女设计师Iris van Herpen曾在 Alexander McQueen、Viktor & Rolf等知名设计工作室工作，作品风格前卫，充满视觉冲击力。她常将塑料材料切成条状，用3D激光烧结工艺形成三维立体效果，再以人工缝制而成形。01. 出自2011年秋冬高级定制女装系列 02. The Future looks Metal，2011年春季

FASHION IN THE RAIN

穿上风雨

撰文_贺晶 编辑_叶未青

一个穿风衣的中年男人骑车飞快地斜穿市中心的路口，不幸自行车轮子在潮湿的路面上滑进了交错的电车轨道里，接着他在雨中扑倒在了湿漉漉的十字路口中央。这是六年前我第一次到阿姆斯特丹时印象最深的一个场景，当时我手中拽着的伞早已被风吹成了一个像是用来接雨的盆。

在那之后的几年里，我在荷兰度过了大量风雨天骑车奔走的日子。曾经有个朋友打趣说在阿姆斯特丹骑车逆风率是93%，这是有一天他在路上试着朝各个方向骑车之后得出的结论，听上去似乎比字面上意义上的八面来风还要多一面。故遇到有人询问到荷兰要准备点儿什么时，我总是回答，一件防风防水的带帽外套，别带伞。尽管这条几乎适用于荷兰一年四季的建议会让你在旅游照中显得有点无趣。在自行车上风里来雨里去的日常里，发现自己逐渐穿衣服看上去越来越单调的同时，也意识到当一件衣服遮风挡雨的作用如此重要的时候，你可能真的会不经意忽略它的样子，而更关心它的材料与功能性。

对于刚搬到低地之国居住的人来说，谈论到荷兰人的衣着品位，我想我并不是唯一想要翻白眼的外国人，许多人都曾根据自己的经历在博客上吐槽荷兰品位甚至出了书，著名的现象比如啫喱水，有头发的荷兰男人们对其有着谜一般的痴迷，大量使用它以确保头发无论在何种天气与运动中都坚硬与闪亮。在一个英国人嘲笑荷兰姑娘缺乏女人味不化妆也不爱穿高跟鞋的博客下面，各种反驳的回复中除了表示我们根本不在乎男人的目光外，都免不了提到两样东西，雨与自行车——它们的确让起范儿变得很艰难，半路上的一场急雨可以轻易让你顶着淋湿的头发，带着花了的妆走进早晨的办公室。

而生性乐观、性格直接的荷兰人毕竟动手建造出了自己的国土，曾建起大坝抽干海水的他们，或许并不真的埋怨这风雨带来的不便。雨与自行车不仅是一种日常，还深深植根于他们的文化中。

设计师Alik van Kruijs从2012年开始把雨当成了一种生产面料图案的工具。在不同的时间与地点，雨水自然地滴落、流淌或冲刷在她事先放置在房顶上的涂有特殊材料的布料上，最后形成不同的图案，与具体地点的经纬度一起印在一匹匹丝绸上。这个取名为“雨制造”（Made by Rain）的项目，不仅是用雨来呈现某种视觉效果，还是对雨水体验的记录，一份关于当地雨水的抽象数据，用这些布料制作成的衣服被她称作“穿上天气”。

Alik van Kruijs在这个项目中做了大量的实地考察与材料试验，并且

做了一本书来记录过程。在她另一个叫“风蚀漂白”（Weathering Blue）的项目中，延续了她把自然当作生产工具的方法，和对充满不确定性的天气与时间的兴趣——在荷兰查看每15分钟更新一次的天气预报并非一件矫情的事，特别是在阴晴十分不定的夏天。在化学漂白剂还未发明的100多年前，洗衣过程中人们会加入微量的蓝色染料来让用旧泛黄的白布在视觉上显得更“白”，于是Alik先用这种传统的蓝色“漂白剂”把布料染成了靛蓝，然后把它们挂到晾衣绳上，晾晒在大坝上长达158天，风雨与染料的碰撞最终呈现出一系列富有微妙变化的接近白色的浅蓝色。这样基于较长期的研究的布料做出的衬衫似乎与快速的时尚工业不在同一个时空中。

荷兰人不时髦，可以一年到头穿着牛仔裤，不太介意衣服被淋湿，日常生活中也充满了直截了当的表达方式，很少加以婉转的修饰。这里大街上所见的流行趋势与荷兰时尚在世界上都处于一个共同的位置——潮流之外——然而他们并不为此感到焦虑，因为他们并非对时尚毫无见解。

荷兰的时尚设计师们在欧洲绝对不是引领潮流的那一群人，环顾四周无论是北面斯堪的纳维亚半岛上的瑞典、隔海相望的英国，还是南边的比利时、意大利与法国都有着强大的时尚工业。处在主流边缘的荷兰时尚设计属于革新与发明，而非潮流。如Alik van Kruijs这样更像是一个研究者的设计师在荷兰并不在少数，他们在设计中用看上去简单直接的办法挑战或反思现存的规则，过程中的“失败”与全年不断的风雨天气一样，并不是生活的阻碍，因为在他们看来结果与过程有着同样重要的地位。

曾在纽约学习时尚设计的Elisa van Joolen现在生活在阿姆斯特丹，她持续进行着一个叫作11" x 17"的与时尚相关的项目，并出版了一本记录项目过程的书籍。她自己的陈述是





01



02



03



04



05



06



07



08



09

01. 荷兰艺术家 Imme van der Haak的作品“Beyond the Body”（肉体之上），他将年龄体型不同的人的外表打印在半透明的丝绸外衣上，表达其对个人身份认知的疑惑和探索 02. 图出自知名荷兰时尚趋势预测家Lidewij Edelkoort的出版物《Bloom》，是一个南非马海毛工艺改造的防毒面具。Edelkoort曾发表关于时尚的悲观言论《反时尚》 03. Peggy Kuiper为荷兰独立杂志《Glamcult》拍摄的照片。《Glamcult》专注于时尚、电影、音乐和青年文化，曾是地下杂志，现在成为荷兰领先的独立杂志之一 04. Alik van der Kruijts的雨制造（Made by Rain）项目书籍内页。Alik在不同时间、地点使用特殊的材料的布料搜集滴落的雨水，形成独特的图案，与地点经纬度一起印在丝绸上形成一种“雨点面料” 05. 服装设计师Femke Agema的作品Nigliktok，她的设计结合了艺术与时尚，善于使用抽象的表达 06. 服装设计师Alik van der Kruijts“优雅的元素”（Elementary Elegance）系列作品之一 07. Lidewij Edelkoort的杂志《Bloom》内页 08. 时装设计师Marga Weimans的作品仙境（Wonderland）系列之一。发布于2009年 09. Jacob Kok的作品，Kok创办的工作室着重探讨时尚与科技的关系，通过数字技术创造出虚拟模型来阐释服装 10. 荷兰珠宝设计师Ted Noten设计的Prada概念手包Lady K，将镀金的手枪镶嵌在亚克力皮包中，使时尚和当代社会对物质与血腥暴力的迷恋结合起来，表达出对反时尚的思索

“测试与挑战时尚工业中的流行价值体系，并提出新的生产方式”。与这两行听上去有点复杂的文字一样，乍一看她的项目也会有些摸不着头脑的感觉，因为它们看上去有点普通，而细节却在吸引着人的注意力。她找到了14个本土或者国外的流行服装品牌来赞助此项目，比如荷兰大街上随处可见的G-Star Raw, MTWTFSS Weekday与Nike，它们捐出了一些牛仔裤、圆领T恤与运动鞋这类常见的衣物。她把这些与一些没有品牌的二手衣物混在一起作为自己的原材料，在它们不同的部位剪下11" x 17" (27.94cm x 43.18cm) 平面大小的面积，再细致地重新组合起来。很多靠着表面图案与品牌logo来体现价值的衣服在这样的混合之下变得面目模糊，甚至转变了功能，对价值的疑问也自然随之产生出来。破坏本身不仅是一个挑衅的姿势，也意味着创造。如同著名的荷兰设计师Maarten Baas用火烧焦了那把被奉为设计史上的经典——荷兰建筑师Gerrit Rietveld在1917年设计的红蓝椅子，从而造出一把叫作“烟”的新椅子来一样，Elisa van Joolen把一组Nike捐出的运动鞋拆开再里外翻转重新缝合成新的鞋子，或者用割掉鞋面的鞋底与鞋带重新组成一双双拖鞋，通过破坏为新的可能性腾出了空间。

尽管一直名不见经传，不过喜欢搞破坏与重建的荷兰设计师从来都不是在时尚阴影里以反叛的姿态拒绝合作的青春期小孩，而是对各种可能性保持着一种开放的合作态度。荷兰人早在16、17世纪就试图用商业与外界建立联系并试图统治世界，现在他们只是深谙创新需要在规则内去打破规则以及勇敢冒险，并且给出自己的见解，对时尚的批判与戏谑并不影响他们积极地投入其中。如果面对无数炫酷的时尚广告时，我们能及时地掐一下自己的大腿，从审美昏厥中醒来仔细注意一下它们在说什么，相信不难发现其中矛盾的话语，它们一边建议人们要成为不一样的烟火、要随心所欲做自己，一边又推荐你使用某一个批量生产的产品来成为那一个被事先称作独特的“自己”。

荷兰设计组合Lernert & Sander愿意用一种看似温柔的破坏方式掐一下你的胳膊，2014年为时尚买手店Kiki Niesten在欧洲艺术品交易博览会期间做了一个名为“上一季”(Last Season)的橱窗设计，展示了一组整齐的带商标的毛线团，它们由高端品牌Céline, Chloé, Jil Sander和Prada的毛衣拆解而来。在同期制作的视频中两位设计师面对面严肃认真地把这些价格不菲的毛衣仔细拆成一捆线，再一丝不苟地绕成紧致的线团。2011年受Nowness网站的委托，他们制作了一个关于化妆品的视频，在9小时之内往一位模特的脸上不断覆盖上了365层化妆品，让人眼看一张“自然”的脸逐步变得狰狞与身份不明。与Elisa van Joolen的项目一样，他们对时尚的价值与审美标准提出了疑问，而同样重要的事实是，像Lernert & Sander这样的设计师们得以实现各种诙谐的委托项目也依托于与客户的良好沟通与委托方开放的观念。

荷兰对时尚世界的影响并不浮于表面，这里生长出对未知道路的开辟者，比如不断尝试把新技术与身体结合在一起的服装设计师Iris van Herpen；还有潜入时尚工业的内部进行实践，却持有局外人般冷静

态度的人，比如有着许多头衔的著名趋势预测家Lidewij Edelkoort，从1990年代起她就不断积极地穿梭于各类关于设计的文化、教育与推广的媒介中，她做过杂志，当过设计学院的校长，她的趋势预测公司Trend Union帮助无数品牌与企业在迎接新的潮流时减轻商业风险。预测潮流听上去像一门玄学，可毕竟与查星座运势不同，时尚趋势预测基于对颜色、样式等数据分析，还有对社会现象、人的行为的观察与整理。也许它体现了时尚工业发展到今天充满矛盾与挑战的地方，其内部依照一层层规则机械运转着，同时又显现出快速变化的令人捉摸不透的形态，**市场上忙不迭地用“塑造偶像”与“个性”当作掩护，与第三世界的廉价劳动力来推广着无数本质上十分类似的产品，这一切是否还能运作下去？**

被称作Li的Lidewij Edelkoort，这个20多年来似乎一直活在未来潮流里的指路人，今年却发表了一篇直接叫作《反时尚》的宣言，写出了十个她认为时尚体系被淘汰的理由，包含了她对时尚领域里教育、制造、设计师、零售和市场营销的尖锐看法。

“奢侈品设计师们根据品牌市场营销的要求把他们的创造力投入到（更赚钱的）皮包、鞋履上，放弃了对衣服本身的关注。”“无须置疑，市场营销方法的滥用是杀死时尚工业的帮凶。”曾经从事建立游戏规则的人，现在发出这般忧心忡忡的激烈诊断，认为低价的快时尚鼓励人们扔掉衣服，并没有教给年轻人时尚所包含的文化价值，她对自己所从事的趋势预测也发出了悲鸣，表示已经成为金融机构的奴隶，不再具有独立的观察与指导。

Li是不是总是对的，还没去到未来的我们不得而知。而在今年初，作为少数能在高端时尚领域里占有一席之地的荷兰品牌Viktor & Rolf宣布退出成衣市场，专注于高级定制，也许可以看作是对Li所言的一种前后呼应。两位设计师说“我们强烈地感到需要回到我们的艺术根源上，用时尚去与人交流是我们的初衷”。告别了成衣市场他们能获得更多的时间与精力在精工细活上。

一方面政府与各式的基金会一直在扶植着荷兰的时尚设计，每年在阿姆斯特丹都如期举办荷兰服装周，血液里流淌着大胆乐观与反叛基因的荷兰设计师也一直在寻找各自合适的位置去站到国际舞台上，而不是急于挤进时尚工业。位于阿纳姆市的ArtEZ艺术学院孕育出了一代代时尚人，从Lidewij Edelkoort、V&R、Iris van Herpen，到乐于自嘲的年轻品牌Maison the Faux，无论在什么位置，似乎他们的使命多多少少都是在提醒人们保持开放的头脑，不要沉迷在已知的美感中。

在一本书《日常生活颂歌》论述荷兰17世纪绘画的书中，作者Tzvetan Todorov写到，“荷兰绘画并不一定在业已构建起来的形式中寻找美。而是通过某种举止来展现美，而直至那时为止，尚未有人赞颂过这一举止……”如果把这段话用来评述荷兰的时尚设计也是合适的，在这个平坦的观念开放的低地国里，荷兰时尚是否需要去成为某一种主流？或许他们只要存在，不必刻意显得乖巧，就足以引起人们的兴趣。



10



Viktor & Rolf创始人Viktor Horsting (左) 和Rolf Snoeren (右), photo by Anuschka Blommers & Neils Schumm

VIKTOR&ROLF

脱壳的宠儿

撰文_陈小堂 采访_刘曦 翻译_滴滴、冯元玥 编辑_叶未青

跟建筑和设计领域在国际上的影响力相比，荷兰的时尚产业显然并不突出。“对荷兰人而言，运动装和二手衣服是他们日常的主要装扮，时装并没有太大的价值”，荷兰时装设计师Viktor Horsting和Rolf Snoeren在1999年接受《纽约时报》(The New York Times)采访时直言不讳地这样指出，“在荷兰，‘你不该有想要脱颖而出的念头’是一种非常普遍的心态，而我们却在绞尽脑汁，想办法让Viktor & Rolf的系列被人们注意到。”

Viktor Horsting和Rolf Snoeren以擅长使用超现实夸张表现手法，颠覆既有观念而闻名时装设计领域，也是对“荷兰式思维惯性——稳妥保守且低调”的最恰当回应。两人过往的系列中，夸张的轮廓和过度夸大的外形随处可见。那些繁复细节、层叠面料和独具古典风情的花边皱褶不过是Viktor & Rolf时装大餐中的几道开胃小菜，当模特们身着犹如法式千层酥般缝制了7层衣领、可媲美孔雀开屏的衬衫外套，或是肩部高耸至眉骨处的加大码连身洋装，又或是拥有锋利切割面的千层纺纱长裙，缓缓地亮相于白炽灯下，作为主菜的这些创意设计实在是叫人惊喜连连。

上世纪80年代末，初识于荷兰阿纳姆工艺设计学院(Academy of Fine Art in Arnhem)新生入学见面会的Viktor Horsting和Rolf Snoeren，由于抱负一致、品位和志趣相似，很快熟络了起来。1993年，刚从时装设计系毕业几个月的Horsting和Snoeren义无反顾地搬到了巴黎，在租来的简陋公寓里开始了独立设计师的生涯。除了吃饭睡觉，其余时间都花在了打版、裁剪布料和缝纫样衣上。这一年，两人创立了Viktor & Rolf的标籤，还获得法国耶尔国际时尚和摄影节(Festival International de Mode et de Photographie d'Hyères)的比赛奖项，开始正式以双人设计师组合的形式在时尚媒体中亮相。

但由于两人设计的服装过于概念和戏剧化，在日常生活中，很少会有女性愿意将自己塞入Viktor Horsting和Rolf Snoeren的这些“移动雕塑”里。最初6年，Viktor & Rolf在时装产业里始终处于叫好不叫座的尴尬位置，虽然赢得了名气和媒体的喜爱，却几乎没有真正卖出去一件衣服。Viktor & Rolf得以存活，完全出于政府拨款补助和博物馆出资收藏了其大部分设计。从另一个角度来看，正因为在市场上遭受如此“惨烈境况”，Horsting和Snoeren脱离了商业上的约束，也无须对销售额和利润进行考量，反倒在创作表达上享受到了真正的自由。

Viktor Horsting和Rolf Snoeren深谙能够持续地在时装界制造话题对品牌发展的重要性——只要你能抓住大家眼球，你就在时尚界留有一席之地；只要你不出局，就有无限可能性。Horsting和Snoeren气质相近，每每出席活动，两人都会在着装风格上精心协调，有意识地营造出一种镜像似的错觉，以达到“貌合神合”的状态。除了频繁以经典的“双胞胎”形象登上时尚杂志，Horsting和Snoeren最近更是登上了易装杂志《糖果》(Candy Magazine)，露出修长细腿，在镜头前俏皮地摆出各种性感妖娆的姿势。相识相知28年，Horsting和Snoeren的亲密无间也曾遭到过众人揣测，但两人坦诚并不是情侣，“对我们来说，Viktor & Rolf只是一个试验，合作是自然而然形成的，我们就像共享同一个大脑。”

而Viktor & Rolf的“不按常理出牌”，可不仅仅局限于服装设计领域。在过去的二十几年里，与其说时装发布会是展示Viktor Horsting和Rolf Snoeren创意设计的舞台，倒不如将它看作是两人的荒诞趣味实验室。1999年，在Viktor & Rolf的第四场高级定制服系列“俄罗斯套娃”(Russian Doll)上，Horsting和Snoeren现场为时装模特儿Maggie Rizer一层层地穿上重达70公斤的9件洋装，随后让她立于转盘上，以“脱壳”的方式来展示服装。这场独一无二的“表演”，被认为是Viktor & Rolf最具代表性的发布会之一。

在竞争激烈的时装圈，极致而激进的艺术性表达确实令Viktor & Rolf脱颖而出，但也不可避免地产生了反作用力。Rolf Snoeren曾针对负面评论表示了自己的看法：“当事物被以一种极端的手法表现出来时，很容易会被人认为是个笑话。我们是抱着非常严肃的态度来做这件事的，但人们会觉得我们不过是小丑。”2000年，Viktor & Rolf得到日本企业投资，开始将重心转向成衣市场，以较能被大众接受的经典廓形为设计重点，借此表明他们不仅会做“哗众取宠”的夸张设计，也有能力驾驭市场，设计出实用好穿的服装。

不过，即便是在成衣设计系列，Viktor Horsting和Rolf Snoeren依然尽可能地保持着Viktor & Rolf的“艺术传统”。2001年的秋冬系列“黑洞”(Black Hole)，时装模特们从头到脚被油彩涂得漆黑发亮，一个个犹如从墨缸中走出来似的。最后设计师登台谢幕，没想到等来全黑版的Horsting和Snoeren。2005年的秋冬系列，模特们顶着飘逸乱发和巨型枕头，在歌手Tori Amos的现场弹奏伴唱声中信步而行。同样引起热议的，还有2007年秋冬系列那场让模特们架着自带聚光灯的灯架装置走台的“灯光秀”。而在Viktor & Rolf的男装系列里，两人常常摇身一变，亲自担当起模特，在舞台上同步演绎新款服装。

几个月前发布的“框架装束”(Framedclothing)2015秋冬高级定制服系列，更是堪称为一场完美的时尚行为艺术。Viktor Horsting和Rolf Snoeren现场为模特脱下一件件“新装”，展开并悬挂固定在白墙上，原先模特身上形态各异的裙子、大衣和斗篷，转眼变成了一幅幅17世纪荷兰黄金时代的肖像和静物名画。而早在服装秀开演前，这个高级定制服系列的其中几件作品，已经被荷兰艺术收藏家Han Nefkens购买，并捐赠给了位于鹿特丹的博伊曼斯·范伯宁恩博物馆(Museum Boijmans Van Beuningen)。这次，Horsting和Snoeren将服装设计带往了一个新轨道——一袭合体的新装，转瞬变成墙上画作——当服装脱离时尚，在博物馆以超乎常规的尺寸苏醒过来，如何界定实用主义和艺术表达的界限？

今年2月，Viktor & Rolf宣布关闭成衣设计线，以便更专注于高级定制、香水和品牌授权业务。进入成衣市场15年，Viktor Horsting和Rolf Snoeren最终交出了一份令人满意的答卷。不过，成衣市场的商业特性毋庸置疑在一定程度上限制了Horsting和Snoeren的创造性。彻底暂停成衣设计系列，对两人来说，未尝不是一种解脱，也是一种脱壳。靠想象力取胜的Horsting和Snoeren，高级定制注定是他们唯一的也是最恰当的舞台，既然掌握了时尚圈的游戏规则，也就到了创造新玩法的阶段。

WE DON'T CARE DUTCHNESS

我们不在乎所谓“荷兰风格”

Q: 新视线 A: Viktor&Rolf

你们二人都是1969年出生在荷兰，而后又都于1992年自阿纳姆工艺设计学院毕业，为什么会选择彼此二人组合的方式出现？

我们之间的合作起初只是一场试验。但是从一开始，双方的这种工作关系就很自然，便就此延续下来。我们就像共享一颗大脑一般，默契十足。

你们之间最大的区别是什么？

Rolf热情似火，Viktor冷若冰霜。

你们对于时尚魅力的最初认知是在什么时候？这背后是否有什么特别的故事呢？

在我们的青少年时代，尽管彼此独立，没有过多交集，但我们二人当时都深受香水广告的启发。我们十分享受这些图像（画面）所传达出的魅惑感与神秘感。这是我们进入时尚世界的入口。

颠覆是你们作品中的关键词。在你们1999年的服装秀中只有一位模特，为什么呢？是由于资金所限还是仅仅想表达对时尚行业的嘲讽？你提到的是“俄罗斯套娃”（RussianDoll）这场秀，当时我们只选用了麦琪·瑞兹一位模特，在秀场上为她穿了9层衣服。这确实是一次针对时尚界和商业化的发声：美无须通过购买或占有才能享受。

当你们开始自己的职业生涯时，为什么选择专注“高级定制时装”（Haute Couture）？你们觉得2000年启动的“高级成衣”（Ready to wear）系列是否延续了此前的设计精神？

我们在一定程度上将高级定制时装视为某种实验室，因为在这里没有行业（或者商业）上的种种限制。它是一个使创意形象化，供我们探索新界限的完美平台。与之相比，高级成衣则有不同的目标。虽然如此，我们在自己的高级成衣秀上还是会加入一些定制时装的成分，因为这使得我们能够更为强烈地表达出一个系列背后所富含的创意。

2000年的“高级成衣”系列中，你们用美国国旗为基本元素，一鸣惊人，你们选择这个符号的原因是什么？

我们是以一种讽刺的方式来使用美国国旗。对我们而言，它是一种世界范围内随处可见的符号，而我们对自己的品牌也有同样的野心。

从早期到近期的2011年“高级成衣”秋冬系列中我发现你们对褶皱情有独钟，或夸大或细密，为什么？

这是一个有趣的问题。或许是因为当你使用布料来创造一件衣服时，各种各样的褶皱就自然而然地发生了。褶皱是一种原型设计要素，能够将雕刻化、女性化以及华贵的装饰元素融合在一件衣服之中。

除了沿袭古典文化之外，在2007秋冬和2011春夏的秀场上，模特们还以肩扛聚光灯和枕头的造型亮相秀场。这是你们眼中现代女性身份和地位值得调侃的两种状态吗？

伴随着另一侧舞台响起的个人配乐，模特身着聚光灯出场，这正是为了彰显每一位模特都是一座孤岛、一个小宇宙：这里是她们个人的时装秀场。枕头作为那场秀的一部分则是为了表达爱与亲密。我们希望模特们看上去就如在她们自己的床上那般亲密。

在你们的设计过程中，你们有考虑过衣物本身最基本的实穿性问题吗？

这要视情况而定。对于“高级定制时装”系列来说，我们是以“可穿着的艺术品”的理念为出发点。对于“高级成衣”系列而言，实用性是设计过程中最自然不过的组成部分。

在与快消时尚品牌H&M的合作中，你们是如何平衡自己对颠覆设计的痴迷和品牌受众这两者关系的？

我们当时的想法就是采用具有排他性的象征符号：比如将婚纱（婚纱通常被认为只在一个人生命中最特别的一天才会使用）应用在如此广的范围之中。这其实有一种讽刺意味。

你们的品牌如今在产品线上覆盖很广，而香水似乎是唯一能够与服装一较高下的产品。为什么要涉足香水领域呢？

我们从最初就认为香水是一个时尚品牌王国中不可缺少的组成部分。时尚绝不仅仅局限在服装，它还是一种气息。

梦露曾经说过，香水是女人最好的衣服。你是否同意？香水和服装之间有着怎样的关系？

香水本身非常私密，甚至比内衣更为私密，因为它被穿着在肌肤之上，并随着肤质、体温的不同而发生变化。香水会散发出一种气息，而对香水的选择（甜腻、清新、厚重、朴素）正如一件精挑细选的服装，能够反映出与穿着者自身相关的一些事情。





左页：1995年法国巴黎Patricia Dorfmann画廊展示的L'APPARENCE DU VIDE系列作品 右页：图为Viktor & Rolf 2011年春夏高级成衣发布会现场，模特身着“衬衫交响曲（Shirt Symphony）”系列服装进行展示 All credits belong to Peter Stigter





05

01. 出自Viktor&Rolf 1999年秋冬“俄罗斯套娃”高级定制系列，一个模特同时穿着9件服装，以层层“蜕壳”的方式进行展示 02. 出自Viktor&Rolf 2001年秋冬“黑洞”主题，舞台布景、模特面部等都使用黑色表现 03. 出自Viktor&Rolf 2010年春夏成衣系列“切削边缘”，他们把薄纱叠放压制，切割出需要的孔洞，具有很强的结构感，表达了圆和线条之间的关系 04. 出自Viktor&Rolf 2015年秋冬高级定制系列“可穿的艺术”，现场表演将外套、礼裙和披风等服饰都穿戴在画框中 All credits belong to Peter Stigter 05. David Lachapelle拍摄的摄影作品《矗立在世界末日的房子》(The house at the end of the world)，服装出自Viktor & Rolf 2005年秋冬高级定制系列 06. Viktor & Rolf女士香氛Bonbon。香水是Viktor & Rolf产品中非常重要的组成部分，Viktor & Rolf认为香水会随着肤质、体温发生变化，挑选香水正如挑选服装

众所周知，你们最近关闭了“高级成衣”这个神奇的系列，能谈谈原因吗？

我们想要专注在“高级定制时装”和香水上面，在全新且意料之外的领域继续探索我们自身视野范围内多样的表达形式。

我看过你们为《CANDY》杂志拍摄的一组易装大片，请问你们如何看待性别与服装的关系？

你可以利用服装和时尚表达（或隐藏）你自己的真实模样或者你对自己的真实感受。性别是其中的一部分。

开始“可穿着绘画”（Wearable paintings）系列的初衷是什么？

这是一则宣言：我们的服装就像是可穿着的艺术品。

荷兰的文化或者艺术是否对你们产生了影响？一些人说你们不是“原汁原味”的荷兰制造？你对此怎么看？

时尚是全球性的，我们一直想要强调的便是这一点。因此，我们与那些所谓荷兰风格如何影响我们作品的种种假设总是保持距离。我们根本不在乎。

除了时尚设计之外，你们是否也有其他业余爱好？

跳舞、瑜伽、混合健身运动、逗狗和读书。

二位的穿着十分相似，甚至看上去就像是双胞胎。你们平日在一起时会做些什么呢？

找乐子、谈话、吃饭、遛狗、八卦，还经常在发WhatsApp。

如果你们受邀为一部电影设计服装，你们会选哪一部电影或者导演？巴兹·鲁赫曼和弗朗西斯·福特·科波拉。

除了你们自己的品牌之外，你们平日里会穿哪些品牌的服装？耐克、阿迪达斯。

请推荐一个荷兰的好去处。

奥特洛的科勒勒·米勒博物馆，那里有令人瞠目结舌的艺术藏品（奥迪隆·雷东、图洛普的绘画作品以及比凡·高博物馆馆藏还好的凡·高作品），而这一切都精巧地置身在宁静的公园环境之中。



06



01/02/03/04. Lucy and Bart 是荷兰艺术家Lucy McRae和Bart Hess合作的项目，涉足时尚、建筑和表演领域，把自己的身体当作参与创作的一部分，展现与各种材质之间的奇妙关系，图2为Bart Hess本尊

BART HESS

暗黑者的面料章法

撰文、采访_不语 翻译_Lorraine Chow 编辑_2话不说

面料是人的第二层肌肤，从这个意义上来说，荷兰概念艺术家巴特·赫斯（Bart Hess）已经在此领域做出了许多有趣且具补益的探索。

赫斯毕业自荷兰著名的埃因霍芬设计学院（Design Academy Eindhoven），学院里的人与身份专业（Man and Identity）是这么设置的：“我们并不设计衣服，而是创造新的面料和廓形概念。我们也不设计家具，更多的是开发各类涉及到坐、挂、躺的新设计轮廓语言。”

或许这可以解释，为什么赫斯更倾向被称作概念艺术家，而不是时装设计师。他从时尚、摄影、音乐和绘画等领域得来灵感，作品多以实验性的数码手段为载体，表现不同的材质与人体融合的核心主题。

塑料制成的机械手套与衣服、乳胶裹身的“变名人”、各种各样的瘤状肿块，赫斯的作品并不那么让人感到舒服。它们有着极其怪异的外在视觉，但同时你又必须承认，这份古怪中蕴含着极致的美丽，有种让人说不出来的特别魅力。“我总是想挑战人们日常观念中对美丽的定义，”

赫斯如是说，“丑陋与美丽只是一线间，一切看你怎么定义。引发思考总是好事。”

在早期作品《回声》（Echo，赫斯的作品经常是视频形态，表现面料随着时间、行为而变化）中，赫斯通过展示材料运动的时间轴，让材料呈现出一种几近液体的流动状态，最后产生出一种虚实相间的雕塑感。这几乎成为他的一个标志，其手法也可广泛见于他后来与尼克·奈特（Nick Knight）合作的一系列时装影片中。而赫斯作品中另外体现的科幻和超人主义特征，也引发不少前卫创作人的合作兴趣。他为Lady Gaga的专辑《Born This Way》创造出一件“黏液裙”，夸张的造型让Gaga成功变为外星来客。玛丽莲·曼森（Marilyn Manson）去年的单曲《Deep Six》MV也请赫斯担任导演，利用同样的数码技术，曼森看上去如同一条骇人又超现实的黑色塑料蠕虫。

这类对生物学、遗传学等领域的知识迷恋在荷兰设计师身上屡见不鲜。无论是赫斯早期的搭档、同样是概念艺术家的Lucy McRae还是时装设计师Walter Von Beirendonck、Iris Van Herpen，他们的作品中均通过放大、夸张材料的物理特征，最终呈现出一种人类身体和动物性的混合。在实验初期，艺术家本人就是模特，新材料上身后带来的不同重力、触感和动作空间，都会由此带来身体的不同反应，仿佛一次重构，如此再

引发新的灵感。

赫斯近几年的作品中，除了用视频记录这样的情境体验，而且还有意识地让观众加入，让他们从观看者变为参与者。在荷兰设计周上展示的“和我一起工作吧”（Work With Me People）项目，让观众在原有的绷紧的乳胶表面，依自己兴趣滴上密集的黑色液体乳胶。等水滴状的液体乳胶风干后，之前的乳胶底也会因此收缩，最后产生如黑色泡泡般的表面。展览上的另一种面料，则是让人们将两层网眼材料粘贴到普通的椭圆形透明塑料勺子上，接着取出作为模具的勺子，再将已成圆壳状的网眼材料粘贴到另外的面料上，层层叠叠，效果奇诡张扬，但当中并无太多复杂科技成分。“一方面我们现在处于生产高度发达的后工业社会，另一方面我们又需要大量的手工人力去完成它。”赫斯总结道，“它们之间的矛盾引领我做了这个项目。”换一个角度来看，赫斯的黑色乳胶与壳状网眼可以被视为另一种“高级定制”面料，它并不需要如传统手工坊那样技艺娴熟的工人，但足够多的劳动力，加上面料最后呈现的独特质感，都是对以往定制观念的突破。

异材质面料总与未来主义息息相关，赫斯也并不否认自己对此的狂热幻想。他一直积极地调动观看者的感官，例如在与荷兰时装设计师Iris Van Herpen的合作中，他利用数码技术，让鞋子长满“触角”，如海洋生物般可以呼吸（Hunt for high-tech）。和另一位荷兰时装设计师Ann-Sophie Back的合作，他采用硅和丝绸，让裙子的湿漉漉质感看上去非常真实。“我希望引诱各位去观看、去触摸，不仅仅是在表面感受这些材料，而是切实地想象，自己穿上它的时候会有怎样的体验。”赫斯说道。他还结合装置、表演艺术与录像，在里斯本建筑三年展上展出的《数字伪影》（Digital Artifacts），模特与融掉的蜡水一起，缓缓被置入热水池中，当再次被吊起，遇冷凝固的蜡已经形成唯美的白色立体轮廓，像是刚刚经历一场3D打印秀。

“当身体进入到蜡水中，你的动作就被记录下来，成为看得见的历史。”赫斯说，“这是一次人体模拟失真，类似运行中的损坏数据，或者数字伪造的影像。”真实与虚拟世界之间的界限被质疑，而被模糊的同样还有世俗的穿着章法、性别界限。“未来没有规则可循，一切固有的观念都可能会被打破，而我所做的，是发现与传递类皮肤织物给人带来的感情，刺激独立个体因此产生的、更为丰富的问题和感受。”

DARK ROMANCE

我站在美丑的中间

Q: 新视线 A: Bart Hess

你是如何发现自己对于面料的兴趣的？

当我小的时候我就很迷恋面料，因为我的妈妈总是在做衣服，让我接触到很多面料的东西。但那时我还没做过什么跟这有关的东西，直到在设计学院学习了相关课程才有了这种经历。选择从事与面料有关的工作，对我而言是自然而然的事情，是一个理所当然的决定，仿佛是天生的内在召唤。我所理解的面料包含非常广泛，例如我的作品会灵活地用上很多乳胶、硅和金属类材质，尽管不是人人都认同这些属于服装面料，但我会说它们是“衣料”的一类。

在埃因霍芬设计学院你学到了什么？

埃因霍芬设计学院的课程有很强的概念性。比如第一年，大家就开始尝试用设计去表达概念或用它来讲故事。它改变我的地方在于给了我很多机会去接触那些我闻所未闻的材料。所以我可以用羊毛、水泥等材质做实验，还学习了数字视频制作，将新的数码技术融入到传统的衣料领域中。像视频编辑等技术依然经常被用于我的作品中。在埃因霍芬，很多老师本身就是设计圈中人，所以他们的授课都非常务实，他们思维也很活跃。在进学院之初，我为人腼腆，羞于表达自己，而现在他们让我受益颇多，让我能够相信自己的直觉，跟着自己的主意走。

你怎么看待荷兰设计？

我去过很多国家，回到荷兰后，我的想法是，也许我们是设计之都。我发现荷兰设计一直是在不断地创新和妥协中精进的。而且荷兰是个热衷于设计的地方，设计这个行业在这里得到政府和民众很大的支持。打个比方，这里跟设计有关的活动不是只给精英阶层开放，而是让所有普通群众都能参与其中。

你提到妥协，可否解释一下？

这种妥协最初源于政治，因为我们是人口众多的小国，所以每个人做任何事情时都需要某种妥协，你提出一个只对自己有利的方案，没人会理会你。这一点已经成了我们文化的一部分。荷兰设计也是一样。在我的作品里，我总是选择站在一个中间立场，我尽力让自己的作品既美丽又丑恶，既有趣又惊悚，又或者是雌雄难辨，没有绝对的性别界限。

关于荷兰设计有种说法，认为它更多的是集中在概念和解决方法上，美学排其次，你同意吗？

在我概念中的荷兰设计跟这种说法不完全相同。设计应该是一种各方面的平衡。就我自己而言，由于材料的特殊性，创作时我的确会先考虑如何实现，以及为什么应该那样设计。我不会一开始就想，要创作一个美的东西出来。但同时我对时尚也有着非常浓厚的兴趣，会跟许多时装

设计师进行合作，寻求结合美感和设计感的平衡。另外我也总会从非时尚品位的角度来发现美，例如电影、美术馆这些，我非常喜欢，因为它们不会像时装那样受季度限制。但若是在创作过程中，东西的形态产生变化，那就是不在计划中的事情。

很多人对你作品的第一印象是古怪、黑暗，甚至觉得恐怖。你怎么看？我的目标是让我的每位观众都接受这样一个信息：**“他们对美与丑的概念更是一种自身的、或文化上被教育的直觉，而其实你可以从另一个角度去欣赏美，或者从那个角度去揭示残忍。”**有时人们会说，噢这是恶心的、这是有趣的，但其实大多数时候，并不是只有一种切入角度，它是一种中间状态的东西。观众会因不同的背景产生不同的想法，有时候他们的反馈也能启发到我。我的世界跟其他人的截然不同，而我很享受其中。

发现你很喜欢在作品中运用乳胶？

我很喜欢用乳胶，因为它很适用于身体，最终出来的效果跟皮肤非常相像。这种材料有着天然的底色，经过加工就能像皮肤。我也喜欢用硅胶，它们也灵活。

既然对乳胶的运用如此得心应手，有没有考虑过发展一条乳胶材质的成衣线？

目前我还没有这样的想法。首先我不知道乳胶的环保程度如何，这是一个需要考虑的问题。但可以预见到将来人们会穿着更加亲近肌肤的东西，毕竟乳胶不是很透气。同时会有更多的科技成分在里面，它们会起到真正天然的作用，就像动物的皮毛。“科技型皮肤”在将来会越来越多。

你的作品《变异》（Mutants，人在胶质的薄膜里做挣扎状）给人一种很科幻的感觉，你常看科幻小说吗，你的灵感通常来自哪里？

总体来说，我的灵感来自于材料本身。我不断地尝试改变材料，就像做实验，让材料能够展现出奇特的、你所想象不到的一面。当意想不到的效果发生时，我会抓住这种现象，探索其中的原因，以及思考怎样将这种惊奇展现到极致。所以很多时候我是从材料本身得到灵感。另一方面，我也通过虚拟技术来实现创作，《变异》就是很好的例子。它展现的是一个绝对虚拟的世界，通过数码合成形成一个活生生的健硕的人体，事实上并无此物。

您的作品中常使用针类的金属作为面料（Metal Fur，Grow on You），它们不会伤害到人吗？



01. Lucy and Bart项目作品之一“Exploded Viw Pt. 2” 02. Bart Hess为Lady Gaga的专辑《Born This Way》创造的“黏液裙”，Hess混合了从超市、商店、玩具店找来的各种材料，最终制作出这件重达15公斤的混合了紫色和橙色泥的服装，暗指“外星生物”和“出生”

其实并不会。我们在模特的身体上放置了磁铁，因此模特移动的时候，金属就会跟着向同一个方向移动；而如果拿掉磁铁，所有金属就会相应地掉落。这阐述的是未来服装的一种假想，通过影片的方式在身体上呈现出来。我很高兴结果出来还不错。总的来说，在我作品中的模特只会在疼痛的边缘而不会真的经历疼痛，所以我觉得整个过程能让观者非常入迷。

那你又是怎样设计《数字伪影》（Digital Artifacts）的？

一开始我做了很多次调试，保证最后融化掉的蜡温度不会过高，避免灼伤皮肤。展览时，我们首先将模特缓缓浸入为表演预设的水池中，然后再将融掉的蜡水一同倒入，如果你站得够近的话就会看到模特进入水里后蜡成型的过程。接着我们将她升起来离开水，在空中逗留一段时间，整个过程中模特一直保持湿哒哒的状态。最后我们将模特跟这层蜡衣分离，展示出一种未来的感觉。

很多荷兰设计师例如Lucy McRae、Iris Van Herpen都在他们的作品中探讨了高科技和人体关系的议题，你觉得这是出于有共同的兴趣，还是有些什么别的原因？

我觉得我们的共同兴趣是其中一个原因，但同时我们也年龄相仿，成长于同一个年代，科学技术越来越成为生活中重要的一部分，虽然现在科学技术跟身体的关系还不那么直接，但可以想象几年之后技术将会与身体有更多的融合。未来很重要的一点肯定是让数码的、虚拟的东西实体化。单单是想象一下这种可能性就非常让人神往。

你怎样对自己进行身份定位，时尚设计师还是观念艺术家？

在我刚入行时，我将自己定位为设计师，毋庸置疑。但渐渐地我会觉得自己更像是一名艺术家，作品也不再那么讲究实用性，而是有更多抽象的元素，并且很多都跟表演牵涉在一起。另外很重要的一点是，我总是抱着一种开放的态度来开展新的项目，这些项目是跟身体有关的，但是同时也是来自不同领域的，没有局限之说。很多时候，反而是这些材料推动着我进行新的设计，可以说它们本身就是一部影片、一场表演。

最近在忙什么？

我现在在为一部舞台剧设计戏服，是商业合作，但我也非常期待，它今年会在德国上演，希望你们到时会喜欢。