

摘要: 本文回顾了1933~1955年之间拉美建筑在美国以及欧洲被介绍的历史, 还原了以纽约现代艺术博物馆为中心所进行的一系列与拉美建筑有关的展览和当时美国政府推行的睦邻友好政策之间的密切关系。

关键词: 拉美建筑、纽约现代艺术博物馆、睦邻友好政策

Abstract: This essay reviewed the history of the introduction of Art and Architecture in Latin American into U.S. and Europe between 1933 and 1955, focusing on the interrelation between the serial exhibition held in MoMA and the Good Neighbors policy of the US government.

Key words: Architecture of Latin America, MoMA, Good Neighbors Policy



睦邻友好: 纽约现代艺术博物馆 与拉美建筑, 1933~1955年

(美) 巴里·伯格多 文

(中) 王凯 译

Good Neighbors: The Museum of Modern Art and the Architecture of Latin American, 1933—1955

Written by Barry Bergdoll

Translated by Wang Kai

虽然今天关于现代建筑与美洲内部的文化政治之间相互纠缠的历史的书写还远远没有充分, 但是有一点是清楚的: 在“二战”之后以及冷战升温的那些年, 纽约现代艺术博物馆 (MoMA) 扮演了一个重要的角色^[1]。博物馆与拉丁美洲的密切联系开始于1933年, 那一年, 希特勒刚开始掌权, 那一年, 刚刚组建一年的年轻的博物馆建筑部越来越关注美洲。与此相反, 由阿尔弗雷德·巴尔 (Alfred Barr)、菲利普·约翰逊 (Philip Johnson) 和希区柯克 (Henry Russell Hitchcock's) 在前一年组织的、描绘欧洲的先锋派的标志性展览“现代建筑: 国际展览”^[2]中, 拉丁美洲令人惊讶地缺席, 虽然其实这一时期在巴西, 以圣保罗的“现代艺术周”为开端, 建筑展览活动是非常频繁的 (图1)。

尽管通过在1931年和1933年举办的迭戈·里维拉作品系列展览, MoMA得以迅速地聚焦于拉丁美洲艺术; 可是拉美建筑却始终在格兰德河 (Rio Grande, 墨西哥和美国边界的河流——译者注) 以北几乎不为人所知^[3]。不过, 里维拉确实种下了几颗影响深远的种子, 在其后的二十年中在 MoMA 生根发芽, 那就是所谓的“现代主义和

本土主义的关系”问题。同样在1933年, MoMA 还推出了纽约的“现代艺术的美国来源”大展以及米兰装饰艺术三年展中的“美国建筑”展台。因此, 在所谓的“国际式风格”出场的这一年里, 以向美国建筑师传播欧洲来的建筑标准而闻名的 MoMA, 其实还在致力于输出美国建筑的讯息。

1933年还是罗斯福总统上台的年份, 他从进入白宫的第一天起就推出了“睦邻政策”: “在国际外交方面, 我们国家奉行睦邻友好政策, 邻国之间相互尊重, 尊重对方的权利, 恪守本国职责, 尊重国与国之间神圣不可侵犯的协议。”这一美国宣言的原则被1938年在利马召开的“泛美会议”所接受, 大会呼吁基于1936年在布宜诺斯艾利斯签署的展览交流的国际公约, “加强知识交流”^[4]。MoMA 在促成这一文化政治的睦邻友好政策中起到了关键的作用, 这个政策从一开始就不仅是在逐渐形成阵营、核心的世界秩序中的政治结盟问题, 还涉及自然资源、石油和矿产的经济问题。

关于举办一个墨西哥的展览的可能性的讨论早在1937年就开始了, 当时建筑策展人约翰·麦克安德鲁 (John McAndrew) 正在为次年将在巴

黎国立网球场现代美术馆 (Jeu de Paume) 举办的野心勃勃的“三个世纪的美洲艺术”展览的建筑部分工作。但一直到 1939 年 MoMA 的创始人之一艾比·洛克菲勒 (Abby Rockefeller) 的儿子尼尔森·洛克菲勒 (Nelson Rockefeller) 成为 MoMA 的主席时,真正的推动才到来。1940 年,在掌管了洛克菲勒家族在委内瑞拉的克里奥尔 (Creole) 石油公司 5 年之后,他被任命为美洲内部事务的协调人,开始了在纽约和华盛顿、博物馆和国务院之间的频繁交往。因此毫不奇怪,这一时期博物馆的展览是政府利益以及洛克菲勒集团在拉丁美洲的商业利益的反映。

1939 年是标志性的一年,在这一年 5 月 10 日,由菲利普·古德温 (Philip Goodwin) 和爱德华·达雷尔·斯东 (Edward Durrell Stone) 设计的博物馆新大楼落成,此时距离在法拉盛公园的纽约世界博览会盛大开幕式还不到两周。在博物馆看来,这两件事无论在参与人数还是保守建筑品味的展示方面,都旗鼓相当。自从 1937 年,MoMA 的策展人们就匆匆集结在一起,抗议由罗伯特·莫塞 (Robert Moses) 和博览会组织者提出的面向未来的设想:“明日之城”。这

在第二届博览会中举办的“墨西哥艺术两千年”展 (图 2, 图 3)。1937 年加入博物馆的来自哈佛的建筑师约翰·麦克安德鲁 (同时也是希区柯克和约翰逊的朋友)^[6],在 1930 年代早期访问了包豪斯之后就经常访问墨西哥。墨西哥城成了他货真价实的第二个家,在那儿他结识了艺术和艺术史界的一些主要人物,包括迪戈·里韦拉 (Diego Rivera)、胡安·奥格尔曼 (Juan O'Gorman)、路易·巴拉干,还有德国的前爱国主义现代主义建筑师马克思·西托 (Max Cetto),以及历史学家罗伯特·蒙特戈罗 (Robert Montenegro)、画家米格尔·考瓦路比亚 (Miguel Covarrubias)、艺术史家曼纽尔·图森特 (Manuel Toussaint),他们所有人都参与了 MoMA 的展览工作。在被建筑部任命为策展人的几个星期之内,麦克安德鲁在为阿尔弗雷德·巴尔草拟的一份备忘录中写道:“七月份的时候迪戈·里韦拉告诉我,他正在收集德扎·鲁瓦女士的资料。”^[7]这里指的是国立网球场现代美术馆的法国国家外国作品展的策展人安德烈娅·德扎鲁瓦 (André Dezarois)。这意味着麦克安德鲁正在为巴黎所作的美国艺术展之后就会有一个墨西哥艺术展。这个想法就来自于对纽约展览的模仿,先来一个美国展,然后是墨西哥的。巴黎的展览计划包括三个部分:占领前的艺术、波普艺术 (主要来自里韦拉广泛的私人收藏) 以及现代艺术。其中缺少了殖民地艺术,麦克安德鲁准备发展出一套针对这个主题的

个设想试图取代当时人们通常的对于博览会建筑的观点,尤其是那些用于展示的足尺建造的传统建筑风格的房子。为了吸引眼球,赖特被邀请来在博物馆的花园中设计一座美国风 (Usonian) 建筑,同时展出的还有这位建筑大师为 1940 年的第二届博览会而作的规划。为了让所有地方都采用现代主义的设计,博物馆还展出了华盛顿国立博物馆的美国艺术画廊竞赛的结果——其中包括埃罗·沙里宁的现代主义方案——为了鼓励美国政府学习现代主义,纽约博物馆可谓不遗余力。在这次博览会中,在办公和商业类场馆中美国的品位都奔向了传统风格,尤其值得一提的是,宾州馆直接复制了美国独立大厅。但是拉丁美洲则向美国公众展示了进步的形象,无论是由年轻的 SOM 事务所设计的委内瑞拉馆,还是获得巨大成功的由科斯塔 (Lucio Costa) 和尼迈耶 (Oscar Niemeyer) 设计的巴西馆。罗斯福总统为 1939 年夏天在曼哈顿的河滨博物馆举办的“拉丁美洲艺术和应用艺术展”的展览目录所作的署名序言中指出,“未来的世界将会看到美洲国家之间在相互理解方面的巨大进步。”^[5]

MoMA 的第一个伟大贡献,是 1940 年夏天

论述,并以此和美国和法国两次展览相区别。这与他当时正在为拉美国家所构想的关于对欧洲艺术本土化混合和美国艺术中的乡土艺术之间的关系论述平行。多年以后,麦克安德鲁在他权威著作《16 世纪墨西哥的露天教堂》(1965 年)的开篇评论说:“这本书的主题,是关于或许是美国建筑在摩天大楼之前最戏剧性的革新:墨西哥印第安人的室外教堂。”^[8]他接下去引用赖特 (他曾经在 1940 年在 MoMA 为其策划过一次展览) 的话:“建筑应该从环境中生长出来,就像植物从土壤中生长出来一样。”^[9]

洛克菲勒还要等一年才会把关注的焦点从世界博览会的拉丁美洲转到 53 号大街 (MoMA 所在地),因此在他 1939 年 10 月准备去墨西哥联系展览事宜的时候,他就宣布和博览会的巴西总监达成协议,发起为期一周的巴西音乐节,同时举办现代陶瓷艺术家和画家 Candido Portinari 的作品展。一周之后,洛克菲勒从墨西哥城向他的员工报告,达成了一份协议,这份协议价值三节客车车厢,信是用南太平洋运输公司的总裁沃特·道格拉斯 (Walter Douglas) 信头的纸寄来的。这是在墨西哥政府关闭了一系列外国石油公司、美国奉行睦邻友好不干涉他国的政策之后,不到一年的时间里达成的一项文化上的条约。墨西哥政府将承担除了在纽约的布展费用之外的所有费用,展览目录也会在墨西哥城合作完成制作和印刷^[10]。协议采用了 1937 年法国—墨西哥

协议的模板，但是洛克菲勒坚持在 MoMA 的展览“应该和那一次稍有不同，因为我们既不会有宣传部分，也不会给迪戈·里韦拉一个专门的画廊或者委任”^[11]。也许他还在为 5 年前里韦拉在洛克菲勒中心的壁画中画了列宁这一事件耿耿于怀。甚至还在为每一部分协商选择墨西哥策展人——国家人类学和历史研究所的阿方索·卡索 (Alfonso Caso) 博士负责哥伦比亚部分、蒙特戈罗 (Montenegro) 负责波普艺术部分、图森特负责殖民艺术部分，而考瓦路比亚负责现代艺术——的时候，甚至在一张确认单还没有做好的时候，关于公布这一展览的计划就已经在制定之中了。毫无疑问，展览是一种新型的文化政治，MoMA 试图提前一年制定从展览向公关舞台延伸的作战计划。第一项声明选择在发行广泛的《星期六邮报》发布，是“由尼尔森·洛克菲勒发表一份声明，宣布了展览和为了这个展览的斡旋工作，并描述了将要涉及的基本内容；还有一份卡索 (Caso) 博士的声明，指出墨西哥丰富的艺术宝藏，并提出了一些特别突出之处；外加一份由国务卿赫尔 (Hull) 关于在展览对美墨睦邻友好政策的重要意义……”^[12] 这是从来没有过的，

即使是盛大的新楼揭幕周年展览时，也没有过这种在展览内容确定之前就策划开幕式的。洛克菲勒继续计划公关：“开幕式要有国际化的广播，包括罗斯福总统、卡德尼亚斯 (Cardenas) 总统、卡索博士、尼尔森·洛克菲勒……”每一个都要搭配一个他们正准备收集的墨西哥音乐节目^[13]。洛克菲勒自己提出在展览开始之前举办大型时装秀、墨西哥时尚动画片、遍布全国的与女性商品捆绑搭售的企业联合组织宣传页，以及商场的橱窗。博览会占据了大部分报纸的头条，展览的开幕也为 MoMA 和墨西哥—美国睦邻友好关系吸引了眼球。“一艘美国或者墨西哥的战舰将要整个展览一起运到纽约，战舰离岗或者到达纽约的时间应该特意被安排在华盛顿总统的生日这一天，差不多材料也该上路了。”^[14] 展览的开幕将由美国国务卿来宣布。不过 1939—1940 年之间，这种必胜的信念蒙上了一层阴影，因为博物馆感觉到美国商业界的某种敌意。到 1940 年 2 月，媒体发布会已经需要做大量的工作来引导人们对展览的看法：“这场发布会需要适当地强化一下这一点，整个展览本质上完全是文化事件，和两国之间的政治或者经济关系没有任何关系。我们

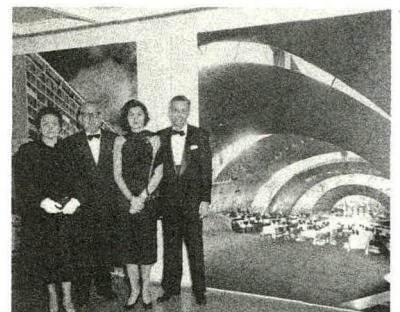
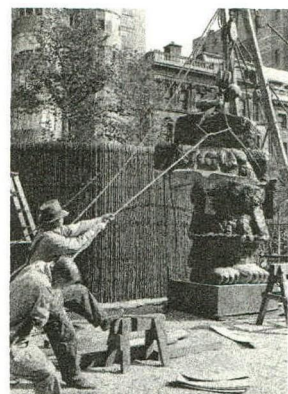
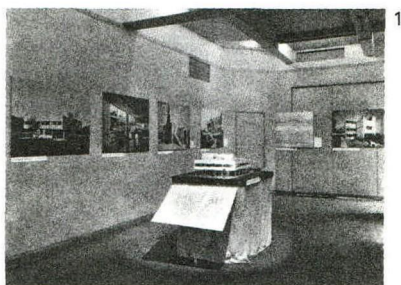
图 1：“现代建筑：国际展览”展场，1932 年 2 月 9 日—3 月 23 日，现代艺术博物馆，纽约

图 2：“墨西哥艺术两千年”展场，1940 年 5 月 15 日—9 月 30 日，现代艺术博物馆，纽约

图 3：“墨西哥艺术两千年”布展中，1940 年 5 月 15 日—9 月 30 日，现代艺术博物馆，纽约

图 4，图 5：“巴西建造”展场，1943 年 1 月 13 日—2 月 28 日，现代艺术博物馆，纽约

图 6，图 7：“1945 年以来的拉美建筑”展场，1955 年 11 月 23 日—1956 年 2 月 19 日，现代艺术博物馆，纽约



要确保我国的公众不会认为我们在站队，因为目前两国国内对这种事情都很敏感……我不希望公众或者商业伙伴得到这样的印象，我们是被墨西哥政府利用作为政治宣传的工具，或者我们是美国政府睦邻友好政策的工具——在很多商务人士看来，墨西哥的事情已经成了闹剧。”^[15]虽然如此，他们还是推出了第一次的海报竞赛，在1942年全国巡展之前在MoMA举行的“联合半球海报竞赛”展览（与美洲事务办公室联合举办）的时候达到了顶峰。

最终，建筑所扮演的角色比麦克安德鲁所希望的要少。前哥伦布时代的主要纪念性建筑的模型被从当地的美国自然历史博物馆和布鲁克林博物馆借来。另外，在纽约制作的不同时代建筑的巨大照片壁画——一种在1937年国立网球场现代美术馆展览就已经使用过的技术——区分了展览的不同部分，尽管没有保留下来的现场布展照片可以证明是依照麦克安德鲁最初的计划实现的。麦克安德鲁经过努力特别保住了殖民时期的部分，因为这个部分和他正在成形中的理论——与近年来希区柯克和吉迪翁等学者的观点一道——相互呼应，这个理论是关于美洲的英国

目中的壁画设计。麦克安德鲁特别坚持把展览延伸到他在右德温（Goodwin）和斯东（Stone）的新博物馆后面设计的雕塑公园，以便让墨西哥的本土艺术整个夏天都占据花园，直到赖特的第一幢美国风住宅在那里建造。赖特声称，这个住宅是从美洲的传统和独特需要中发展出来的。最终，他们打算把展览从赖特住宅的一层一直延伸到室外，达到了纪念性的规模。由于展览过分强调了前现代艺术以及为格兰德河两岸（美国和墨西哥）的建筑师寻找他们的本土先驱的这一部分，因此对纽约的观众来说，麦克安德鲁将这种展示置于环境之中的设想反而被模糊了。而这才是他在写作中持续要回到主题，无论是现代建筑手册中的描述还是他关于露天教堂的书的前言^[16]。没有什么比博物馆的简报更能清楚地表明展览的哲学了，麦克安德鲁在简报中解释道：“当英国人和荷兰人到达大西洋沿岸开始建立殖民地的時候……他们遇到的是差不多还生活在石器时代的稀疏而分散的部落。但是西班牙人100年前占领墨西哥时，他们找到了令他们惊讶的文明，无论是复杂的社会组织和文化，还是难以置信的财富、精细的艺术和壮丽的建筑。我们也必须承认，我们的早期殖民者和西班牙殖民者比起来，虽然他们富有勇气并且精明而虔诚，但是当时在文化上还是相对贫瘠的……当我们带着一点嫉妒和谦虚地羡慕现代墨西哥艺术时，让我们聊以自慰的是，不要忘了他们的艺术遗产是曾经最伟大的欧

殖民地地区的乡土建筑和美国北方佬（Yankee）的严肃的现代建筑的。麦克安德鲁选择了从16世纪的哥特到19世纪的新古典主义各种主要风格的照片，包括特拉马拉可（Tlamanalco）的开放小教堂、墨西哥城和普埃布拉（Puebla）的主教堂、瓦哈卡的拉索莱达（La Soledad in Oaxaca）和位于瓜达拉哈拉圣·莫尼卡（Santa Monica in Guadalajara）的巴洛克教堂，以及新古典主义的塞拉亚的卡门（El Carmen at Celaya）和1813年墨西哥城的米内利亚卡（Mineria）宫[1879年由美国前总统尤利西斯·辛普森·格兰特（Ulysses S. Grant.）组织的美国工业代表团展览所在地]。

展览在一个展出三位伟大壁画画家奥罗斯科（Orozco），里韦拉和西凯拉（Siquerio）作品的房间达到了高潮，同时把参观者引导到他们作品的外展场：里韦拉的作品在新工人学校（the New Worker's School）、奥罗斯科的作品在格林威治村的社会研究新校（the New School for Social Research）。奥罗斯科本人被邀请在展览期间创作一个新作品，策展人们希望这个作品可以把影响扩散到（spill over effect）对罗斯福新政中的公共事业失业振兴署（WPA）中所启动的公共建筑项

洲帝国和最强大的美洲帝国相互冲突和融合的产物。”^[17]媒体发布会明白地指出，墨西哥的生活方式一直被用来和欧洲大陆的黑暗现实作对比：“在纽约见到的各种墨西哥艺术多是奇怪的、好笑的和风景如画的。但是对于热爱墨西哥的人来说她的造型艺术可不只是这些，而是这个世界所缺少的某种快乐、宁静和有尊严的生活方式的象征。”^[18]

在大量参观者被展览吸引到MoMA在53号大街的新址的时候，一组另外的计划也在筹备中，那就是让拉丁美洲参与由工业设计部的埃利奥特·诺伊斯（Eliot Noyes）组织的即将进行的“家庭装饰中的有机设计”的竞赛。这样做的目的是把MoMA的外交努力扩大到美洲事务协调办公室（the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs）所管辖的全部21个美洲共和国。这个办公室的目的有两个：一是培养商业和经济的合作关系，实际上这个办公室最初的名字是美洲国家商业与文化关系协调员办公室（Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics）；二是在拉美内部或向拉美传播新闻、电影、广告和广播以抵抗意大利和德国在墨西哥、加勒比海、中美洲和南美洲的宣传。到了1942年预算已经达到了3800万，需要支付工资的雇员人数已经达到1500人，其中一批与MoMA有关。在21个被邀请国中，17个提交了设计作品。程序被特意翻译成西班牙语

和葡萄牙语。获胜者是墨西哥城的沙维尔·圭列罗 (Xavier Guerrero) 和克拉拉·波赛特 (Clara Porset), 布宜诺斯艾利斯的克劳斯·瓦拉巴勃斯 (Klaus Vallalobos), 和来自圣保罗的维也纳出生的伯纳德·鲁道夫斯基 (Bernardo Rudofsky)。

纽约世界博览会上的巴西馆获得的巨大成功, 激起了关于博物馆如何用一次拉美现代建筑展览来回应的讨论。由于担心只做巴西建筑的展览可能没有足够多的一流的东西, 博物馆求助于麦克安德鲁曾经供职的瓦瑟学院 (Vassar College) 的艺术史家阿格尼丝·克拉芬 (Agnes Clafin) 教授。她当时正向学院请了假, 在艺术部的美洲事务协调办公室为巡展提供咨询 (她其后在 1944 年成为 MoMA 顾问委员会成员)。她提议, 在智利 (尤其在康塞普西翁 1939 年地震后重建中) 和哥伦比亚可以找到国际风格的建筑的例子。同时, 曾参加有机装饰竞赛的乌拉圭建筑师罗曼·弗雷斯内多 (Roman Fresnado) 正在本国努力推动一个展览, 其大体的形式上模仿了墨西哥的展览。不过, 依据保罗·维纳 (Paul Lester Wiener) (他曾经参与建造巴西馆) 的建议, 最终决定资助青年建筑师和摄影师史密斯 (G.E. Kidder Smith) 到

巴西拍摄照片, 为展览和一本书作准备, 以便继续关于赤道两侧不同气候区中的美洲历史上的地方性建筑和新的现代主义地方性建筑关系的研究。成果当然包括一次展览, 以及古德温所著的名为《巴西建造: 新建筑和旧建筑, 1652—1942》(*Brazil Builds: Architecture new and Old, 1652—1942*)。后来, 古德温在他自己设计的房子里接替了在墨西哥展览结束没多久离开的麦克安德鲁, 成为博物馆建筑部负责人。这个展览的政治目的与墨西哥展览一样明确: “MoMA 和美国建筑师学会 (此处漏掉了展览的第三赞助方美洲事务协调委员会)……渴望与巴西——这个将会成为我们未来盟友的国家——建立密切关系。”^[19] 实际上正如建筑史学家近年来反复指出的那样, 这个展览是最终成功地让巴西导向盟军的行动中的一部分^[20]。1942 年 1 月, 巴西与轴心国决裂。纽约展览开始的时间正好是巴西军队进入欧洲战场一年后, 当时美国正在南美大陆这个最大的国家积极地发展军事设施 (图 4, 图 5)。

“在对现代建筑的重视和积极投入上面, 巴西政府引领了西半球的所有其他国家”, 新闻稿开头就是这两句^[21]。就在 Smithsonian 竞赛的展

览激励了美国政府的三年之后, 巴西被作为一个例子: 古德温称赞了现代建筑运动, 用瓦尔加什 (Vargashas) 的话来说, 它“就像森林火灾一样蔓延开来”。他说, “世界上的其他首都城市, 在建筑设计上远远落后于里约热内卢。当华盛顿的联邦古典, 伦敦的皇家学院考古, 慕尼黑的纳粹古典以及莫斯科的新帝国风格还在盛行的时候, 巴西已经勇于离开安全并且容易实现的保守主义做法。它无畏地摒弃了奴隶制传统, 这为政府思想上陈旧的惯例带来了深远的变化, 并且给予创造性思想以自由。‘二战’后世界各地需要重建的首都没有找到比巴西首都的现代建筑更好的模式。”^[22] 简而言之, 这个展览, 就像它对与里约热内卢的影响一样, 很大程度上想要影响华盛顿的政策。

这个展览, 包括标题, 都是依照 1941 年“斯德哥尔摩建造”展览的模式。那次展览是关于史密斯所拍摄的另一国家现代传统的第一次展示, 并被 MoMA 广泛巡展。紧接着的是展览“美国的早期建造: 1932—1943 年”, 它是 1944 年 MoMA15 周年展览“进程中的艺术”的一个部分。在某种程度上, 巴西是欧洲 1920 年代、1930 年代现代主义和“二战”后即将出现的美国的现代主义之间的支点。毫无疑问, 与 1932 年的国际风格展相比, 这些展览已经完全不同了。展厅一进来就会看到彩色幻灯片旋转投影取代了 1932 年以来的建筑展上的黑白照片。这

是这种技术第一次使用, 并迅速成为接下去 20 年间 MoMA 建筑展上经常使用的设备。在参观者见到本土木材镶嵌的巴西地图之前, 他们首先见到的是沿着边界墙绘制的巴西海岸线, 以及热带植物——一直以来作为这一时期 MoMA 所做的拉美地区展览的标志符号。色彩第一次出现, 戏剧性地, 以 48 色幻灯片的形式与它旁边的 300 张黑白照片同时展示。这也是博物馆第一次放弃白色、灰色和米黄色修士服一般的布料作为绘画展览背景, 墙面适应灰色、金黄色、玫瑰红、绿色、葡萄牙瓷砖画的蓝色、浅褐色、深红以及浅苔藓绿。颜色、气候和地域性取代了国际主义。

古德温的工作反映出希区柯克 1930 年代为之奋斗的历史使命, 但在他那里经常地让位于更重要的争论效果。他追溯了巴西巴洛克和殖民地传统的主要线索, 而且像在墨西哥展览中那样, 他将 19 世纪晚期和 20 世纪早期学院派传统的贫乏批评为毫无价值。1930 年代许多里约热内卢的政府建筑中的保守主义——就像华盛顿的联邦古典主义那样沉闷——的事实被忽略了, 因为教育部大楼在展览中被称为“雷管”, 因为“它为政府思想上陈旧的惯例带来了深远的变化。”^[23] 在这三个建筑——教育与医疗部、鲁道夫斯基在圣保罗的胡安·阿内斯坦 (João Arnstein) 住宅以及纽约世界博览会的巴西馆——的模型之外, 展览还包括了三种特别制作的巴西式百叶窗的模

型,分别来自教育与医疗部、罗伯托(Roberto)兄弟的巴西出版协会以及尼迈耶在潘普洛纳的游艇俱乐部三个建筑。中央展厅的所有展品表现的都是“巴西对与现代建筑最伟大的贡献:通过遮阳而不是内部昂贵的人工空调或者无效的威尼斯式的百叶窗来控制热和光”^[24]。模型制作人是泽西市的西奥多·康拉德(Theodore Conrad),他后来又为博物馆的藏品制作了很多模型。古德温在《巴西建造》中写道,“北美洲漠然忽视了整个问题。面对夏季强烈的西晒,通常的美国办公楼都像一个温室,它们的双吊钩窗半关闭并且没有任何防护。办公室悲惨的工作人员要么被烤焦,要么躲在不透风的遮阳篷后,要么依赖于威尼斯式百叶窗的无力的保护,说它无力是因为它完全并没有阻止太阳晒在玻璃上。我们很想看看,巴西人是如何处理这个让我们挠头的重要问题的。”^[25]出版受到极大欢迎。“它是一种宣传”,亨利·麦克布赖德(Henry McBride)在《纽约的太阳》(New York Sun)中写道,“但却没法抵抗,除非你愿意冒险被说服巴西建筑比我们的现代得多,否则就不要参观展览。面对事实,纽约人除了脸红和看起来土气以外没有什么能做。”^[26]然

11月,为巴西准备的特别版本第一次在里约医疗与教育新部的落成典礼上展出,还有一个应巴西使馆的要求为伦敦展出的版本。”^[30]

在1940年代的后面几年里,巴西现代主义与美国现代主义的交流仍然是MoMA的首要任务。1947年的“双城:北美和南美的规划”遵从了维纳在1940年代早期的建议:关于巴西的展示必须强调里约热内卢和圣保罗作为现代主义城市建筑的新型综合模式。展览展示了Town Planning Associates维纳和路易·塞特(José Luis Sert)在巴西的作品,尤其是Cidade dos Motores,被拿来与格罗皮乌斯为芝加哥Michael Reese医院及其周边街区所作的规划比较。1948年的主要事件是题为“现代建筑的现状”的研讨会。一年以后,希区柯克作为顾问的一个小型展览回应了这个研讨会,这个展览主题再一次回到巴西,或者更确切地说是把巴西再次搬到53街:展览400“从勒·柯布西耶到尼迈耶:1929—1949”。MoMA的20周年纪念日成为又一次评估国际风格的命运以及表扬巴西人为新的有机自然美学——一个与风景结合的美学——做出贡献的时刻。巴西教育部大楼所开创的建筑被视为新范式,尤其是影响了联合国大厦。对于这幢建筑MoMA和尼迈耶本人一样焦虑。1946年,约翰逊以一个小型展览“我们是否必须重复日内瓦的惨败?”亮相,试图影响国际委员会对联合国大厦的规划。他把巴西现代主义作为例证,认为政府建

而,对于遮阳篷他倒是持怀疑态度。“我是古德温先生最听话的学生,但是在这儿我却不得不和他站得远远的。对我来说,这儿有点肤浅。遮阳篷就像舞台幕布那样把真实场景在你眼前关闭起来。如果坚持这一想法,会导致所有建筑前面都悬挂预制遮阳篷,建筑师会忘记如何做立面,建筑将成为室内装饰。”^[27]

古德温的报告说“巴西建造”被很多人认为“或许是MoMA同类建筑展中最好的一个”。^[28]这个展览持续很久,就像在博物馆关于第一个十年“巡展”公告的特辑里面报告的那样:“我们的‘睦邻友好’政策作为同拉美的友谊纽带,获得了许多展览的支持……其中最受欢迎持续最久的就是‘巴西建造’……与美洲事务协调办公室的合作。”^[29]卡罗·圣塞茜里亚(Carlos Obregon Santacilia)请求在墨西哥城的美术宫(Palaco de Bellas Artes)举办伟大的布扎风格展览,展览在1943年夏天举办。1943年秋的巡展——直到1960年代,MoMA建筑展览的收益主要来自于照片——在美国到达了波士顿、瓦瑟学院、匹兹堡、费城和俄亥俄州的托莱多。小型的缩减版在学院和大学展览。还准备了葡萄牙和西班牙的版本:“1943年

筑,即使是国际风格的建筑,也可以实现一种现代的标准。如果说尼迈耶在联合国大厦中的地位受挫的话,那么他的第二个项目让他在MoMA获得了补偿。这个项目是与罗伯托·布勒·马克思(Roberto Burle Marx)合作,为加利福尼亚圣巴巴拉做的特雷马住宅。这个建筑为现代主义开辟了新的篇章,就像20年前勒·柯布西耶的萨伏伊别墅一样重要。尽管委托在1949年4月初展览结束前已经取消,但是这个展览仍然是巴西人为建筑艺术所做的重要宣言。展览把柯布西耶1929年的萨伏伊别墅与他同时代的胡安·米洛(Joan Miró)和汉斯·阿鲁普(Hans Arp)进行对比,然后把1949年尼迈耶和布勒·马克思为特雷马所做的项目放在一起。新闻报道中说,特雷马住宅“代表了20世纪两个重要的风格流派:柯布西耶的形式主义几何以及Arp的拟人的自由形式最终在建筑上的结合。”^[31]拉丁美洲因此站在一个作为现代主义世界的榜样的位置。

然而在冷战期间,美国越来越畏惧南美国家对马克思主义的支持,睦邻友好政策开始受到影响,MoMA对于拉美建筑的追踪也受到影响。最后的绝唱是1955年的重要回顾“1945年以来的拉美建筑”,之后又在美国国内、加拿大和拉丁美洲做了为期几年的巡展(图6,图7)。MoMA的新国际委员会是作为外交部门而建立的,相当于博物馆的国务院,目的是帮助巡回展览部作国际宣传。希区柯克被委员会派去南美十国和波多

黎各，回来的时候挑选了46个建筑。展览从一开始就被认为是希区柯克和德雷克斯勒(Drexler)1944年“1932年以来的美国建筑”的从属品以及1953年“在美国建造：战后建筑”的改进版。北美的展览由国务院发起，拉美的附属展览则由MoMA的国际委员会发起。这次与希区柯克合作的摄影师是以肖像摄影著名的罗莎莉·索思·麦肯娜(Rosalie Thorne McKenna)，选择他是因为当时坎德·史密斯(Kidder Smith)正为他的巴西作品进行一项新任务。希区柯克写道，“现代建筑在拉美已经成熟，这对于世界其他地方贡献良多……由于当前拉美建筑的质量已经超出了我们自己建筑的质量，主要的‘现代’城市的外观给我们机会观察我们自己只能预想的效果。”^[32]“在美国建造”是对密斯学派和晚期赖特学派的庆祝，也是个体开业者的胜利。但是希区柯克在拉美城市里找到大量证据，证明他对于合作建筑、规范化的国际风格的理想，以及被他称为褒义的作为背景的僵化建筑。“即使像赖特、格罗庇乌斯和密斯这样的大师，其影响也很少引人注意，那么尼迈耶就更加令人震惊了，因为除了他以外没有任何一位拉美建筑师能建立起如此

个人化的风格，同时能对同时代的人产生值得注意的影响。在某种意义上说，在今天的拉美——至少在巴西和墨西哥之外，有些东西正在接近格罗庇乌斯的非个人的匿名建筑的思想。即使是国家特征也已经更多地被解释为基于不同材料和建造方法的不同风气，而不是深层的文化潮流。”^[33]这次展览的跨民族展示第一次让拉美远离前哥伦比亚或殖民地时期的历史叙述，在北美建筑中寻找1930年代和1940年代的根源的做法已不再继续，但是拉美建筑之所以重要，却也是来自于北美的视角。进入展厅前会经过一个明亮的吊顶，令人想起密斯在附近的西格拉姆大厦中所设计的天花。穿过它，人们会看到一系列彩色幻灯投影，其中包括加拉加斯Villanueva的大学城。巴西、委内瑞拉、古巴、墨西哥、哥伦比亚、巴拿马、智利、乌拉圭、阿根廷和波多黎各的50多位建筑师的作品在这里被展示。

希区柯克因为正在伦敦努力完成他的著作《鹈鹕建筑与艺术史：19世纪与20世纪》(*Pelican History of Art, Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*)因而没能参加开幕式——该书于1958年首次出版，是英文世界中首次在讨论现代主义

的时候，将拉美的素材作为现代主义发展过程的一个环节的著作——这是一次名副其实的拉美建筑师盛会，包括比亚努埃瓦(Villanueva)，马克斯·博尔格斯(Max Borges)，弗朗西斯科阿蒂加斯(Francisco Artigas)，马赛厄斯·格尔茨(Mathias Goertiz)，马丁·维加斯(Martin Vegas)以及波多黎各的Henry Klumb都出席了。作为答谢，Drexler于1955年12月29日写信给希区柯克，“在圣诞节假期这一周，这里挤满了参观者。建筑师们最通常的反应几乎是一种宽慰，因为他们发现拉美的建筑作品并没有迫使他们放弃他们正在做的，并承认他们是正在进行另外一场革命的追随者。然而，通常的公众似乎把这个展览视为证明了拉美的生活更加丰富和美好：他们活得更舒服。”^[34]显然睦邻友好政策至少在某种程度上发生了作用，MoMA自从1932年的国际风格

展以来，也已经走了很远。多年的巡回展就像一位大使，但是它也终结了一段从15年前的墨西哥展开的时代，睦邻友好时期由于1960年代和1970年代的军事独裁以及北美从拉美撤出而瓦解。MoMA的建筑与设计部重返拉美要等到20年以后，1976年埃米利奥·安巴萨(Emilio Ambasz)策展第一次为拉美建筑师举行的向路易·巴拉甘(Luis Barragan)致敬的个展。不过，那一次展览的背景与影响，无论是在南北美的政治还是现代主义的发展史上，都已经处在完全不同的危机以及需要重新评价历史的时刻。

[作者：(美)巴里·伯格多，哥伦比亚大学建筑学院教授，艺术博士；译者：(中)王凯，同济大学建筑与城市规划学院讲师，建筑历史与理论博士]

注释

[1] 本文曾经发表于 Louise Noelle 和 Iván San Martín 编著的 *Modernidad Urbana/ Urban Modernity*, México, D.F.: Docomomo, 2012, pp. 51-75.

[2] 参见 Nina Stritzler-Levine,

Exhibition Ideas: Henry-Russell Hitchcock and Architectural Exhibition Practice at the MoMA, 1932-1957 收录于 Summerson and Hitchcock Centenary Essays on Architectural Historiography (New Haven, CT: Yale University Press, 2006),

esp. 37-50.; 以及 Barry Bergdoll, *Layers of Polemic: MoMA's founding international exhibition between influence and reality*, in Barry Bergdoll and Delfim Sardo, *Modern Architects, Uma Introdução*. Lisbon: Babel, 2011, pp. 23-30.

- [3] 参见 Leah Dickerman and Anna Indyk-López, Diego Rivera, Murals for the Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2011.
- [4] 美国国务院, 'Declaration of Lima' by the Eighth International Conference of American States, December 24, 1938 in Peace and War: United States Foreign Policy 1931-1941 (Washington, DC: Government Printing Office, 1943), 441.
- [5] Franklin D. Roosevelt. Latin American Exhibition of Fine and Applied Art 序言 (New York, NY: New York World's Fair Commission for the Riverside Museum, 1939), 7.
- [6] Keith Eggner 曾经写过很多关于 McAndrews 的游历经历以及他将起源于欧洲的国际式建筑与美国的语言和思潮相适应的努力。参见 Keith Eggner, *John McAndrew, The Museum of Modern Art, and the 'Naturalization' of Modern Architecture in America, ca 1940* in Architecture and Identity. eds. Pierre Herrle and Erik Wegerhoff (Berlin: Lit Verlag, 2008), 235-242.
- [7] John McAndrew 致 Alfred Barr, 备忘录, September 1937. MoMA Archives.
- [8] John McAndrew, The Open-Air Churches of Sixteenth-Century Mexico: Altrios, Posas, Open-Air Chapels, and Other Studies (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965), vii.
- [9] 同上
- [10] Eduardo Hay 致 John Abbott, *Bases for collaboration between the Mexican Government and the Museum of Modern Art of New York, USA, to hold an Exposition of Mexican Art in the Museum*. memorandum, 23 December 1937. MoMA Archives.
- [11] Nelson Rockefeller 致 John Abbott, Mexico, D.F., 13 October 1939. MoMA Archives.
- [12] Nelson A. Rockefeller 致 MoMA 公关部, *Tentative Publicity Program for Mexican Exhibition*, memorandum, 1940, 1. MoMA Archives.
- [13] 同上, 4 页.
- [14] Rockefeller 致 MoMA 公关部, New York, n.d., 5-6. MoMA Archives.
- [15] Nelson A. Rockefeller 致 John Abbott, New York, 14 February 1940. MoMA Archives.
- [16] John McAndrew 编辑, Guide to Modern Architecture, Northeast States. (New York: The Museum of Modern Art, 1940).
- [17] John McAndrew, 新闻稿草稿 (无日期), MoMA Archives, Exhibitoin 106. 文字后来在 *Twenty Centuries of Mexican Art* 的前言中重印 (New York: The Museum of Modern Art, 1940), 11.
- [18] *Twenty Centuries of Mexican Art*, op. cit., 12.
- [19] Philip Goodwin, *Brazil Builds: Architecture new and Old, 1652-1942*, (New York, NY: The Museum of Modern Art, 1943), 7.
- [20] 参见 ZilahQuezadoDeckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, London: Spon Press, 2001.
- [21] The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 10, No. 3, 1947, (New York: The Museum of Modern Art), 23.
- [22] *Brazilian Government Leads Hemisphere in encouraging modern architecture...* Press Release, 12 December 1943, Museum of Modern Art archives.
- [23] 新闻稿, 同上.
- [24] 同上, 84 页.
- [25] 新闻稿, op. cit., p. 3.
- [26] Henry Mc Bride. *Brazilian Architecture Our Progressive Neighbor to the South Shows Us How*, New York Sun, 15 January 1943.
- [27] 同上.
- [28] Philip Goodwin 致 Alice Carson, New York, 26 February 1943, Moma Archives: Exhibition 213.
- [29] *Circulating Exhibitions 1931-1945* in Vol. 21, Nos. 3/4, May 1954, 12.
- [30] 同上.
- [31] *Museum Exhibits Architectural Models and Plans 'From Le Corbusier to Niemeyer*, The Museum of Modern Art press release (New York, NY, 11 February 1949). http://www.moma.org/docs/press_archives/599/releases/MOMA_1940_0030_1940-04-11_40411-25.pdf 2010. Accessed: 11 July 2011. See Barry Bergdoll, *The Synthesis of the Arts and MoMA*, in *Docomomo Journal* 42 (Summer 2010): 110-13.
- [32] 见 Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture Since 1945* (New York, NY: The Museum of Modern Art, 62. 亦见于 Patricio del Real, *Un Gusto por la Cerveza: El Descubrimiento de Henry-Russell Hitchcock de la Arquitectura Lationamericana*, Trace (Santiago, Chile) 7 (2013): 60-69. Bilingual text.
- [33] 同上
- [34] Arthur Drexler 致 Henry Russell Hitchcock, New York, 29 December 1955. MoMA Archives.