

domus

計
設
內
室
興
術
藝
建
築

RENZO PIANO:
ABITAZIONI
A PARIGI

ZAHA HADID
IN GIAPPONE

FRANCO ALBINI
DESIGN E
ITINERARIO

HELMUT RICHTER
A VIENNA

1
1992

THE ITALIAN DESIGN

as evidence of quality
and of italian creativity

TAXI



TAXI



CRISTINA[®]
rubinetterie

gives shape to water

POLO



OPEN



SAG58/01



IPSO FACTO

Design: Mauro Amorese



zeta

ZETA spa
sistemi d'arredo per l'ufficio

sede e stabilimento:
20050 Verano Brianza (MI)
Via XXIV Maggio, 8
Tel. (0362) 990.649 r.a.
Telefax (0362) 903215

show room:
20122 Milano - P.zza Velasca, 2
Tel. (02) 805.7618
(02) 720.103.49-720.103.24
Telefax (02) 864.52374

TL238

多穆斯 (Domus), 1928 年由古爾·道希爾創辦的期刊。

出版者: 焦萬納·馬佐基·博爾索

Domus

Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Milano

電話: (02) 824721

傳真: (02) 313589 EDIDOM - 1

傳真: (Gr. 1 e 8 CCITTI), (02) 26863123

安 3498293

訂購部: 電話: (02) 57500995 傳真: (02) 18255033

Editoriale Domus 出版社編輯或與

社友: 焦萬納·馬佐基·博爾索

總經理: 朱塞佩·費拉爾·奧爾德里諾

市場經理: 奧利維亞·奧爾德里諾

廣告經理: 朱塞佩·博爾索里諾

發行所: 羅德里納·多穆斯尼·瓦納·芬尼

意大利讀者與下列地址聯繫:

傳真和電話: 意大利 (0564) 505175

Domus Academy (Edificio C) Milano Fiori

20090 Assago (MI), 電話: (02) 8244017/8/9

外國讀者與下列地址聯繫:

Domus Casella Postale 96, CH - 6512

Gubbio Tl. 傳真和電話: 意大利 (0564) 505175

©版權注冊 1928 年, Editoriale Domus 出版社, 米蘭

意大利文版

主 編: 馬里奧·貝利尼

副主 編: 尼古拉·迪巴蒂斯塔

美術編輯: 巴爾迪·盧皮

顧問: 維托里奧·馬尼亞克·奧爾德里諾

編 輯: 馬里奧·奧爾德里諾 (責任編輯)

委員: 馬里奧·安東尼奧·奧爾德里諾 (總

編)

馬里奧·比亞安蒂 (評論與新聞)

恩里科·奧爾德里諾 (工業設計)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

彼得·奧爾德里諾 (建築)

本 刊

合 作 者:

保拉·安東尼奧·毛羅·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

盧卡·奧爾德里諾·奧爾德里諾

Domus (中文版)

譯 譯: 李興建 李 東 范建平

譯 譯: 鄭守廉 徐國輝 袁國輝

譯 譯: 謝國正 李國輝 謝國輝

譯 譯: 謝 浩

審 校: 子正 林國輝

責任編輯: 謝國輝 謝國輝

美術編輯: 謝國輝 謝國輝

中國建築工業出版社出版

(北京西城百萬莊 郵政編碼: 100037)

各級新華書店經銷

北京新華書店印刷

開本: 787 × 1092 1/8

1992 年 7 月第一版, 1992 年 7 月第一

印刷

定價: 23 圓

重印: ISBN-7-112-01659-2/TU

1243 (6691)

domus

建築藝術與室內設計

1992



目

錄

作 者	題 目	地 點	設計人	攝影者
M. 貝利尼	2 設計者著名的傢俱	倫敦	R. 羅杰斯	M. 皮亞扎
L. 福爾瑟	5 理查德·羅杰斯股份公司的建築	聖迭戈	戴維斯/基里里	J. H. 范德舒伊特

設計者署名的傢具

在傢具的歷史上，現代篇章已由 20 世紀偉大的建築師們所囊括。是他們開創了“簽名”傢具的新紀元。在這一紀元中，桌子、椅子、沙發、燈具等等比以往更經常地由建築師來設計。有時由“設計者”來設計。總之，實際上是一些不參與生產，具有高度創造性的專業人員所設計的。這迫使仍然在自行完成一切事情的製造業（這是出於巨大的傳統力量，若非是熱衷於模仿工藝捷徑的話，也可能因為他們不求進取，滿足現狀），來迅速迫趕新潮。現在，很多這樣的製造商都在他們的產品上加上了煩人的字眼：“某某設計”。只要他們能表示和證明與時代保持同步即可，而事實上對家庭、工程師職員和無名專業人員的姓名毫無興趣。

更有代表性的是，其他生產廠家（包括對近幾十年的歷史作出過很大貢獻的廠家），當他們決定把“不存在”的設計者的樣品放進他們產品目錄的時候，他們覺得還是要用簽名的方法來證實他們產品的合格。諸如：用“設計：無名氏”。有時解釋他們是根據某某建築師的建議進行製作還不夠，從而必須借助他或她那具有聲望的名字來提高聲譽。

現在這種對“真實性”的渴望愈演愈烈的現象不足為奇。從而，我們親眼所見，我們這一時代的傢具只通過目錄、拍賣和過高的估價可即刻變成了古董，這種荒謬絕倫的事情也毫不意外了。這是因為我們正以沉痛的心情經歷一個不以使用為目的而生產傢具和物件的時代。在這一時代里所生產的實用的東西必須要轉化為供收藏的至寶。上千件弗拉里斯（Ferraris）F₁₀所發生的情況雖有區別，但不失為具有代表性的例證。弗拉里斯 F₁₀這類產品到目前已具有高度技術水平及美學價值。但當它尚未在投標之前就已經在紙上進行交易，完全可能由工廠不經落地而徑直地運往博物館和收藏家的手中。

這種氣氛也鼓舞着建築師們去盡力延續這“歷史”的陳迹。他們之中有許多人直至今日，在發表作品、進行展覽時，一心考慮的是博物館和歷史文物，卓有遠見地為身後收藏起他們所有的素描和筆記。值得注意的是這一真實性和親筆簽名的陳腐觀念在過去的幾年中肯定得到了傳播。看來很清楚，早已宣稱要重新組織細木工活工人在老式車間進行生產的諾言進行得步履艱難，發展極不平衡，至今只兌現了一半。從另一方面看，雖然細木工工廠一百多年前便因對手工藝的需求一直是不可逆轉的下降而處於危機，可至今也無什麼大工業取而代之。此外，這種種困惑得以產生可用兩種截然不同的方法加以解釋。一方面顯而其堅信生產技術的進步，表明這些觀念由於將工業設計神化到了造物主的程度而對新的設計方法誠惶誠恐地崇拜；另一方面的確是由於家庭文化對該工業的堅決抵制而使上述期望落空所致。我們完全可以將這些困惑看作是工匠後和工業化前範圍內所尋找到的退身之地。在此期間，藝術創作家已取代了手工藝工匠。簽名的邏輯常常會導致藝術創新的局面和方法扭曲變形，它促使設計人員專心於保持自己的名譽而不惜損害更為完善的發展。

在這一邏輯作用下，無盡無休地進行展覽，層出不窮地推出“新奇”產品。同時，使宣傳媒介所引發的相對的熱烈追求優惠息鼓，而信息交流及銷售策略都受到進一步的刺激。一件傢具的“作者”通常不可能在初步研究上耗費過多的時間，而一旦生產開始，不再會讓他或她對一些始料未及的問題進行改進或替換而延誤銷售商和消費者的時間。出於或根據這些考慮，我認為我們再次提及“無名氏”傢具這種不正常現象是清新而有為的。這是一種協作進化的“非凡結果”。幾乎總是以默默無聲的，通過數代人傾注心血和不屈不撓的努力才產生了示範性的結果。又經過數年和數代人的努力，這些結果才以其不可征服的新鮮感和完好的工藝捕捉了市場。不管它們是由古代工藝條件的幸存所致，還是由現代人那烏托邦式的空想所致，或是由於工業化生產的競爭而引起，“匿名傑作”對我們可以說是完整、恰當、平衡的例證，我們大家在相對短暫的“寂寞”中正無奈地踏在個人義務與責任這條艱難曲折却令人想往的路上。

M·貝利尼



《椅子》，作者 M·貝利尼

FIRMATO: «ANONIMO»

Nella Storia del mobile il capitolo del Moderno è stato tracciato dai grandi architetti del Ventesimo secolo. Essi hanno aperto l'epoca del mobile «firmato», quella in cui oggi ormai sedie, tavoli, divani, lampade ecc. sono sempre più frequentemente disegnati dagli architetti, e talvolta da «designer», da progettisti insomma che possiedono un alto grado di creatività ma sono sostanzialmente esterni al processo della produzione. Ciò ha costretto quei produttori che usavano ancora risolvere tutto in casa (perché forti di una grande tradizione, o perché inclini a una tranquillizzante mediocrità quando non alla furbesca scorciatoia delle semi-imitazioni) ad aggiornarsi rapidamente. Ora molti di essi affiancano alle credenziali dei loro prodotti l'orribile dicitura «Design: Tal dei Tali», esponendo alla pubblica indifferenza nomi di famiglia, di collaboratori dell'Ufficio Tecnico o di volenterosi sconosciuti, pur di mostrarsi al passo con i tempi.

Ancora più emblematicamente altri produttori (e proprio alcuni tra quelli che hanno più contribuito alla Storia di questi decenni), quando ritengono opportuno inserire o reinserire nel loro catalogo modelli di cui «non esiste» l'autore, si sentono costretti ad accreditarli comunque di una firma come: «design: Anonimo» e, quasi non bastasse, talvolta essi arrivano a precisare che l'operazione è stata suggerita dal Tale Architetto e in definitiva avallata dal suo prestigioso nome. Non è sorprendente che questa sete di «autenticità» si acutizzi proprio oggi quando possiamo facilmente vivere la paradossale esperienza di veder trasformati in antiquariato istantaneo gli stessi arredi del nostro tempo con cataloghi, aste e rivalutazioni da capogiro; quando possiamo vivere con eccitante malessere l'azzeramento del tempo d'uso di mobili e oggetti, predestinati a sublimare dallo stato solido della produzione direttamente a quello eterico del collezionismo.

Diverso ma similmente emblematico è il caso delle mille Ferrari F40, estrema testimonianza dell'altissimo livello tecnico-estetico raggiunto oggi in questo campo, che — vendute e rivendute sulla carta ancor prima di andare in produzione — passeranno forse tutte dalla fabbrica alle pedane dei musei e dei collezionisti senza toccare l'asfalto. Questo stesso clima ha spinto anche gli architetti ad alimentare la «Storia» in diretta. Molti di essi ormai raccolgono previdentemente a fine di giornata tutti i propri schizzi e annotazioni pensando a pubblicazioni e mostre, ma anche a musei e archivi storici.

È significativo che questa ossessione per l'autenticità e per l'autografia dilaghi proprio in questi anni, quando ormai appare chiaro che la preannunciata riorganizzazione produttiva delle vecchie botteghe degli ebanisti s'è compiuta solo a metà, in modo imperfetto e fortemente diseguale, mentre nessuna vera grande industria è sorta a rimpiazzarle dopo che esse sono entrate in crisi più di cento anni fa con il progressivo e irreversibile declino della manualità. Quelle ossessioni peraltro si prestano ancora a due contrastanti interpretazioni. Da una parte esse potrebbero esprimere il persistere di una ingenua fede nel progresso tecnologico-produttivo e in un «nuovo» metodo di progetto inscindibilmente legato alla figura carismatica e demiurgica dell'industrial designer. Dall'altra, proprio per l'impercorribilità di quest'ultima prospettiva dovuta al sostanziale rigetto del mondo industriale da parte della cultura dello spazio domestico, potremmo interpretare quelle ossessioni come il regressivo rifugiarsi in una dimensione post-artigianale e pre-industriale in cui l'autore-artista s'è sostituito al creatore-artigiano.

Molto spesso la logica della firma porta a forzare e stravolgere i tempi e i modi della creatività; stimola nei progettisti la gestione della propria riconoscibilità anche a scapito di un maggiore approfondimento; alimenta il circuito dei Saloni e delle presentazioni di «novità» a getto continuo, anche per soddisfare la simmetrica sete dei mezzi di informazione e incentivare le tattiche di comunicazione e vendita. Molto raramente all'«Autore» di un mobile è consentito il lusso di andare troppo per le lunghe con lo studio preliminare, né gli sarà facilmente concesso di disorientare venditori e consumatori con inopinati perfezionamenti e modifiche successivi alla entrata in produzione. Alla luce di queste considerazioni ritengo rinfrescante e salutare prestare ancora attenzione all'ormai atipico fenomeno degli arredi «anonimi». Essi sono lo straordinario frutto di sinergiche evoluzioni, che hanno prodotto — quasi sempre dall'«interno» — risultati spesso esemplari, attraverso anni o generazioni di lavoro ispirato e di perseveranti sviluppi; risultati che da anni o generazioni tengono il mercato con intramontabile freschezza e validità. Indifferentemente generati dalla felice sopravvivenza di antiche condizioni artigianali, dalle intransigenti utopie del Moderno, o da rare isole di industrializzazione produttiva, questi «classici anonimi» possono essere un esempio di completezza, appropriatezza ed equilibrio per tutti noi fatalmente costretti a percorrere in dialettica e breve «solitudine» il pericoloso, imperfetto e affascinante cammino dell'impegno e della responsabilità personale.

MARIO BELLINI



Heinz Berg, «Lampenfieber», inchiesta di china.

體內，威維斯和克里斯坦·基里里1987年在加利福尼亞的聖迭戈開創了一個事務所。戴維斯出生於智利和墨西哥邊境，畢業於智利大學建築系。英國建築提供的獎學金使他有機會赴倫敦繼續他的學業，從而獲得英國皇家建築學院進修設計學位。1978—1986年，在皇家建築學院和建築協會任教，同時在聖迭戈新建築學校兼課并舉辦講座。基里里出生於紐約的基斯卡(Kisco)，畢業於佛羅的建築學院。承英國皇家建築師學會(RIBA)和美國建築師學會(AIA)會員。目前事務所的工作範圍限於在南加利福尼亞進行設計和建築。

35-45

[illegible]

1942年生於東京，在東京大學經濟學院和航空空間學系畢業。獲得博士學位。美國密西根州安阿伯分校教授。曾任日本建設省、建設院、(AID)及東京日本設計委員會委員、曾主持綜合科技術設計學院工務部部長職務。現在是東京國際 Domus 研究院院長。他受到過的獎勵有“金鑲章”勳章、高橋實郎獎章等，第15屆亞洲藝術博覽會，1986年波多利亞獎章等。他在多次國內外的學術會議上工作報告。他還分別於1987年在墨西哥聖地牙哥、1988年和1990年在東京舉辦個人展覽，并多次參加意大利國內的各種展覽。另外，他是第一屆日本建築師協會會長，日本的伊藤設計公司董事長。

(Mitsuba)公司、龜田(Kagome)公司、東芝電器公司、索尼達汽車公司、東井玻璃公司、龐大力的乳務電器公司、樂樂治公司、德切阿公司、岡崎弗萊克斯公司、P·P·內摩摩公司、三井物產株式會社、住友化學公司、卡爾特利瓦尼公司、富士特汽車工業公司、馬尼公司。

蘇任格 1965 年畢業於慕尼黑農林技術大學。1965—1969 年與 F. C. 馮塞爾德公司合作，1969—1973 年在慕尼黑農林技術大學任教。1971 年開始在托卡工人合作社，用特殊的方法從事實驗住宅和建築輔助系統方面的工作。1971—1972 年，在羅馬他得到維拉·馬西奧獎學金，獲得羅馬大學“空氣動力學師”學位。1973—1987 年在慕尼黑西德克塞爾大學任教。1987 年起在慕尼黑西德克塞爾技術大學任教。他在建造住宅——單座家庭住宅或家庭公寓組合的住宅，及開發工業化住宅組件的企業中應聘，并獲得各種榮譽，他擔任企業顧問、維拉·馬西奧獎學金等。在過期間，他一直在慕尼黑居住和工作。

46-51

A black and white portrait of a middle-aged man with dark, wavy hair and thick-rimmed glasses. He is wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He is looking slightly downwards and to the right with a serious expression. The background is dark and out of focus.

1927年生于波兰耶蘭蘭市建築師家庭。1950年和其兄、妹耶蘭蘭一起在波蘭卡托斯布魯格建築大學畢業。1963—1968年在柏林技術大學任正式教授，積極參與建築。1969—1975年在紐約伊德士村科特蘭大學建築系主任；1986年起任耶蘭蘭建築基金會多美美術學院教授。他曾建造過很多住宅，其中有些已在自己的別墅住宅（1959年）和柏林的一些建築群（建於1964—1966年）。但此後，他的建築創作突然停頓。在70年代末，他開始從事於建築的新穎性，這是有別於他以前所創的一些建築。法蘭克建築師事務所（1979—84年），法蘭克建築師事務所（1980—83年），博覽會國家大樓（1983—84年），卡爾斯魯厄的巴登列（Badische）國立圖書館（1979—84年）和不萊梅國立（1986年）。

理查德·勞勃戴爾·帕克斯頓於1956年畢業於金州建築技術學院，而迪·克萊生於1957年，畢業於倫敦建築藝術學院。85年，他們共同開設了一個建築事務所，除了一系列住宅用房設計外，還通過倫敦市西大街一條工業建築的修護（1988—90年）和芬蘭伯里一幢庫的再利用（1987—89年），由於這兩項工作非常出色，他們獲得了1990年的“杰弗里·格林布爾獎牌”。另外，他們還翻修了倫敦的五層市庫用房屋，改建成辦公室、實驗室和住房。他們目前正在進行的設計項目是，一個荷蘭與倫敦和倫敦及其郊區的住宅樓。

96-102

A black and white portrait of a man with a full beard and mustache, looking directly at the camera. He is wearing a dark jacket over a light-colored shirt. The background is dark and out of focus.

1939年出生于那不勒斯。1979年迁居那不勒斯美术学院教摄影。他的作品和教学代表著当代意大利摄影艺术的一个分支。在二十多年的摄影学习和研究中，他以难以逾越的自觉和建筑及其原理特别留心。他的作品收藏在许多公立机构，其中有：法国国立博物馆、巴黎的版畫室、德國漢堡的通訊檔案研究社、美國的洛杉磯現代藝術研究院、阿爾卑斯山（新西羅）的現代藝術博物館、舊金山的現代藝術博物館、柏萊文的耶魯大學藝術中心、馬西里亞（Marsiglia）的坎卑尼博物館和阿爾的雷堂（Reattu）博物館。

1905 年出生在一個新熱那亞背景的家中，這是一個從事建築師工作的家庭。在父親的鼓勵下，他於 1923 年開始了他的職業生涯。1931 年他進入了蘇格蘭大學士大工程學士學位後，便開始進行獨立工作。1949 年他又獲得了威爾斯建築學院建築師執業學士學位。1931 年他前往德國，與法蘭克福建築師協會獲得了聯繫。1939 年開始柏林一起訪問了芬蘭、瑞士和挪威，參加了現代建築師協會。那些年他訪問一些德國公司，如柏林和慕尼黑的卡薩爾公司（C&M）。曾去法蘭克福現代建築師協會（CIAM）及 IUN 下達的曼斯拜特建築師學會（MBA）會期。1955 年他受聘和利華斯全職建築師。1956 年 12 月，他開始了在全國的工作。到 1975 年為止，他已與 10 多個建築師結伴。在他的職業生涯中，曾與許多名人合作過，其中包括奧斯加·尼奧，1959—1973 年駐美國。C·費列里在芬蘭與德國的旅行。

Album



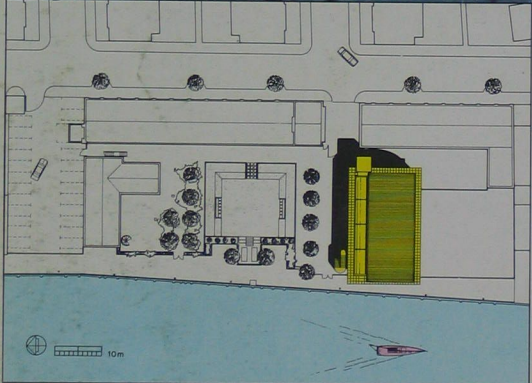
理查德·罗杰斯 股份公司的擴建

Ogni nuovo progetto di Richard Rogers offre l'opportunità di constatare come «le rappresentazioni umane ed estetiche riceveranno nuovi impulsi attraverso l'impiego senza compromessi della scienza e delle possibilità contemporanee» (K. Wachsmann, 1957). Negli ultimi progetti l'esaltazione della più sofisticata tecnologia applicata alla pratica del costruire, caratteristica che ha costantemente guidato l'analisi dell'opera di Rogers, ha subito una flessione, per trovare, nel rapporto progetto-contesto urbano, una programmatica linea guida. Tale rapporto era nella «recensione high-tech» usualmente risolto nei termini di

voluta e ricercata contrapposizione, di rifiuto, di egemonia assoluta del primo elemento sul secondo. La cultura più attenta tuttavia non associava a tale posizione una preconstituita lettura negativa quanto piuttosto la inevitabile coerenza tra architettura realizzata ed assunto teorico che poneva i propri fondamenti ispiratori nelle provocatorie ed utopistiche ipotesi delle avanguardie dei primi anni '60 (Archigram, CEAM, Friedman). Il nuovo recente tipo di approccio con la realtà costruita è, per Richard Rogers, già evidente nel progetto per Hammersmith in cui i prospetti dei blocchi residenziali del Thames Reach Housing adottano differenti linguaggi in relazione al tipo di affaccio: una spinta connotazione tecnologica lungo il fiume, un carattere più domestico sul

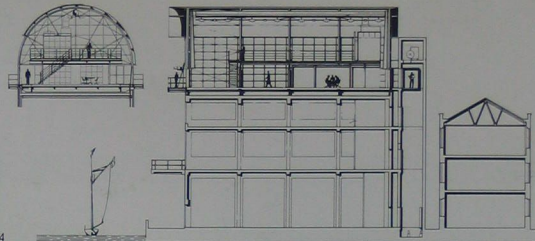
fronte cittadino. Giustamente Paolo Giordano sottolineava (vedi *Domus* n. 706) una certa perplessità circa il risultato finale che presentava inusuali aspetti «tradizionali». Non credo tuttavia che il più vero ed intimo ideale di architettura di Rogers ricerchi ulteriori consensi attraverso una «estetica del compromesso e della giustapposizione». Non a caso l'ampliamento per la sede della Richard Rogers Partnership, realizzato a pochi metri dagli edifici del Thames Reach, si pone in totale antitesi con essi. In questa occasione la tecnologia non è sufficiente per costituire l'ossatura dell'analisi critica; l'intervento possiede infatti una caratteristica peculiare che fa passare in secondo piano tutto il resto: essere stato pensato e realizzato da Rogers per se stesso e co-

stituire quindi un piccolo ma paradigmatico manifesto del proprio modo di intendere l'architettura, ancora più significativo inoltre proprio perché realizzato in un contesto che ha evidenziato possibili mutamenti progettuali. Questo bellissimo «insetto» poggiato sulla copertura dell'edificio esistente (ma avrebbe potuto posarsi ovunque) è del tutto indifferente all'ambiente dell'uomo. I tamponamenti vetrati, sia verso il fiume che verso la città, sono identici. L'effetto, sui due fronti, è dirompente. L'oggetto si adatta ma allo stesso tempo reagisce a ciò che non può mutare, la natura, facendo scivolare quasi fino a terra la copertura, una impermeabile corazza, a sud per schermare l'interno dalla luce, lasciandola invece più alta a nord ove questa esigenza non sussiste.



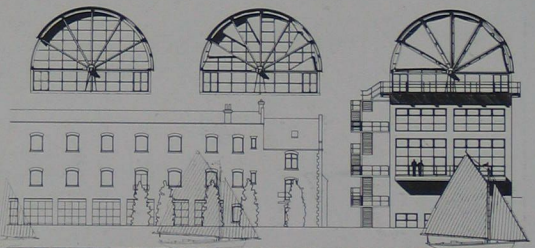
1. Il contesto, a Hammersmith, sulla banchina nord del Tamigi. La nuova sopraelevazione corona un edificio post-bellico con struttura in acciaio di m 12 x 25 su 4 piani. 2. Planimetria. 3. Vista dal centro edificato. 4. Sezione trasversale e sezione longitudinale. 5. Prospetto ovest, sul fiume, in varie condizioni di soleggiamento.

1. 泰晤士河北岸的哈默史密斯之景观。扩建部份是在战后兴建的四层钢骨架楼房的顶部，约为12x25米。2. 总平面图。3. 从那里看到的扩建工程。4. 横、纵剖面图。5. 面对河的西立面，圆形百叶窗闭合之状况。



Utilizza la tecnologia come mezzo per potersi realizzare ed affermare a tutte le scale, ma non cerca autocompiacimenti attraverso il gusto del dettaglio sofisticato. È capace di mutare la propria fisionomia ed il proprio skyline a seconda di come la luce colpisce la copertura riflettente. Ma soprattutto, grazie alla sua ulteriore ma a ben vedere unica pelle – le tende gialle che meccanicamente possono essere manovrate – è in grado di isolarsi da ciò che sta intorno, di chiudersi completamente in se stesso e, allo stesso tempo, di comunicare in modo perentorio alla città questa sua scelta estremistica. Scelta che non deve essere intesa solo dal punto di vista funzionale. A chi

«appartengono» quelle tende gialle? alla città o all'edificio? non si può rispondere con sicurezza. Forse appartengono unicamente alla più pura e quindi rara architettura, quella cioè cui non interessa il consenso ed il compromesso e che «non considera la stupidaggine né la debolezza. Non serve mai. Schiaccia coloro che non la sopportano» (W. Pichler, 1960). Alla provocatoria domanda di Richard Buckminster Fuller: «Quanto pesa un edificio?», credo che la risposta di Rogers sarà sempre «Pochissimo!». Forse ciò che pesa di più, non in senso materiale ma sulla coscienza della città sono, tutto sommato, quelle sottili ma pesantissime tende gialle. LUCA FORNO



R· 羅杰斯的每一項新的設計都為人們提供了探知人類美學將如何執著地運用科學與運用與現時的可能性去接受新的挑戰的機會 (K· 瓦赫斯曼, 1957 年語)。在最近的幾項設計中，對於建築實踐中最尖端技術（時常引發人們對羅杰斯作品進行分析的一大特徵）的辯論已經式微。現在被確定為綱領性指導方針的是工程與都市環境之間的關係。這種關係在“高技術評論”中，會時常依據與重的對比和否定，依據前者對後者的絕對支配來判定。然而最富吸引力的文化也不把這種見解與既定的否定結果聯繫起來，而是與其靈感來自於 60 年代初期先驅們（阿奇格萊姆、西德、弗德曼）富有刺激和空想性假設的現實建築和理論假設之間必然的一致性聯繫起來。羅杰斯最近為哈默史密斯所做的設計明確地提出了一種如何解決已建實體的新方法。這棟泰晤士河邊住房的各立面，根據不同的朝向採用了不同的格調：沿河一面具有強勁有力的工藝內涵，而面對市里一面則又具有殷實周圍環境的特徵。P· 喬達諾曾強

調說最後的結果表現出某些罕見的“傳統”風貌，讓人感到有些困惑，這也在情理之中。然而，我認為羅杰斯內心深處最真正的建築理想，并非要通過一種折衷和并置的美學觀來尋求深層的一致。值得注意的是，理查德股份公司的擴建工程與泰晤士河邊住宅區住房僅數碼之隔，整體上與之是完全對立的。在此情況下，要想組成臨界分析的骨架結構，單靠工藝技術是不夠的，實際上這一結構有一技數百方的奇特之處，即直覺獨創自構想實現的，因而成為他個人對建築獨到見解的一個小小的却又具有典型特色的宣言。此外，這是在已表明可能發生設計變化的環境中實現的，因此更具有意義。這隻美麗的“昆蟲”飛落在原有樓房的屋頂上（不過它也可能棲息於任何地方），對於人類的環境泰然處之。臨河一側和面對市內的一側均採用相同的玻璃幕牆。這兩個面的效果是富有感染力的，屋頂幾乎快滑到了地面，如同防水薄殼一樣，目的是擋住南面的陽光，而北面無損陽光的需要，可留得高一些。它把工藝當作自我實現和

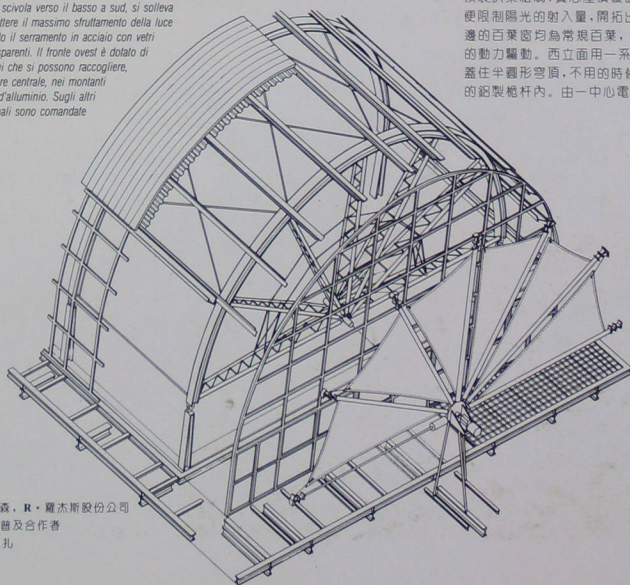




主張的工具，但它不尋求任何複雜細節情趣的自我滿足。它可隨着陽光照射到反光屋頂的強弱而改變自己的外觀和空中輪廓。但是，如果深入一步進行觀察，就會發現：它唯一的皮膚——機械控制的黃色窗簾——可使之與外部環境隔離開來，把自己完全封閉在自身的殼體里，同時斷然把這種極端主義的選擇傳遞給城市。單從功能的角度來看待這種選擇，是難以理解的。那黃色的窗簾應歸屬於誰呢？是屬於城市整體呢？還是屬於建築物本身呢？誰也說不準。或許它們只屬於那因純粹而罕見的建築物吧。換言之，純粹的建築本身不重視一致與折衷，不考慮是愚笨或柔弱。它絕不會令人滿意。它壓制那些不擁護它的人（W·皮里萊 1960 年語）。對於 R·B·雷勒提出的帶有挑釁性的問題：一座樓房的重量到底有多大？我想羅杰斯的回答可能永遠是：其實是非常輕的。倘若不以材料論，而以城市的道德良知為出發點，綜合各種因素，重量最大的或許當屬那些黃色的窗簾了，它們雖然很薄，却重若干斤。

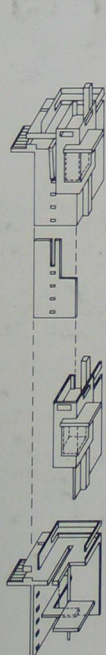
L·福爾諾

L'estensione è data da una copertura a botte, formata da 5 archi prefabbricati (h massima m 6). Il rivestimento esterno in acciaio scivola verso il basso a sud, si solleva a nord, per permettere il massimo sfruttamento della luce naturale, scoprendo il serramento in acciaio con vetri rigorosamente trasparenti. Il fronte ovest è dotato di particolari tendaggi che si possono raccogliere, mediante un motore centrale, nei montanti radiali in estruso d'alluminio. Sugli altri lati tende tradizionali sono comandate da celle solari.

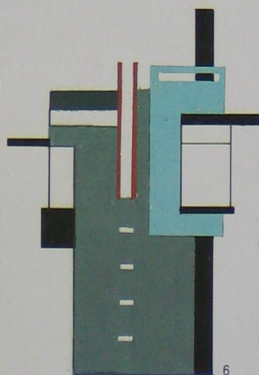


設計：L·戴維森，R·羅杰斯股份公司
結構：O·阿勒魯及合作者
攝影：M·皮里亞

該建屋份為筒形穹頂結構，由一系列型鋼預製拱架組成，實心屋頂裏面向南突出，以便限制陽光的射入量，開拓出北向景觀。兩邊的百葉窗均為常規百葉，靠太陽能電池的動力驅動。西立面用一系列扇形百葉覆蓋住半圓形穹頂，不用的時候，捲入可拉伸的鋁製桅杆內。由一中心電機控制。



2



戴維斯與 基洛里住宅，聖迭戈

Collocata in un contesto di bungalow artigianali creato nei primi anni del secolo, la Observatory House è un ibrido della *courtyard house*, tipologia tipicamente urbana e elemento fondamentale della città tradizionale, e della casa a torre in stile Queen Anne, un'eminente tipologia vittoriana presente nella zona in molti esempi.

L'immagine della Observatory House proviene da varie fonti, tra le quali la vitalità plastica



3

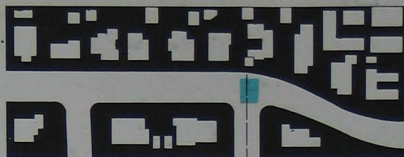


della zona commerciale, la California Tower di Balboa Park, la grande cupola dell'osservatorio del Monte Palomar, le torri di vedetta del servizio di soccorso in mare che punteggiano la spiaggia a intervalli regolari.

La tanto decantata influenza di Hollywood sulla produzione architettonica locale troppo spesso ha come risultato un tipo di copia letterale che ha un effetto debilitante sull'invenzione di forme derivanti da prototipi tradizionali. L'immagine dell'architettura domestica viene tramandata dalle agenzie immobiliari con il tramite degli imprenditori edili: grandi, inspidi mini-Marriott che scimmiettano gli



BURLINGAME



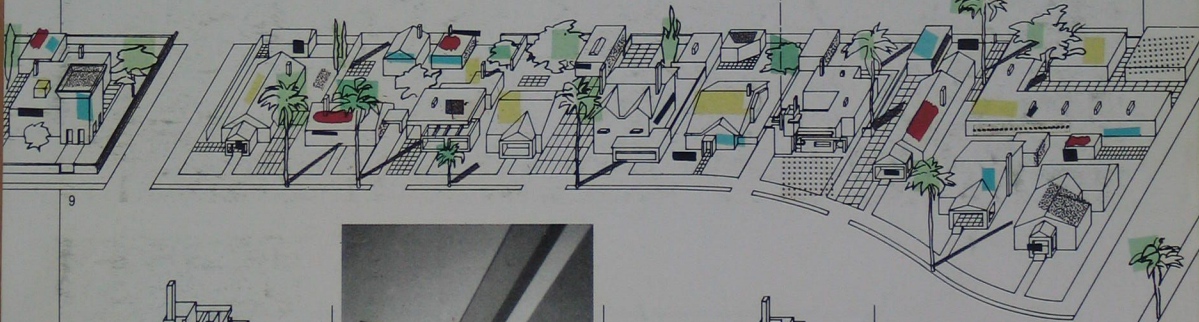
1. Veduta notturna della torre con gli annessi.
2-5. Schemi assonometrici: la composizione della torre.
6. Il fronte principale (nord) sulla strada. 7 e 8. Dettagli degli esterni (il terrazzo, il fianco). 9. L'edificio nel suo contesto urbano.

1. 塔之夜景 2~5. 房屋各節軸測圖 6. 主立面(北) 7~8. 屋頂平臺與塔之一側的細節 9. 城市文脈中的該建築

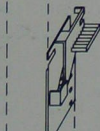
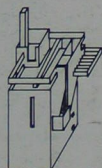
門廊

塔型房屋

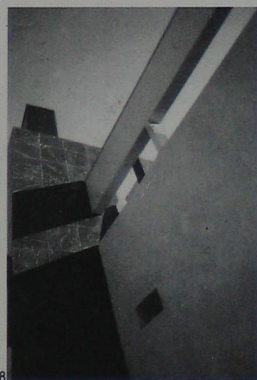
庭院式房屋



9



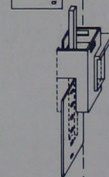
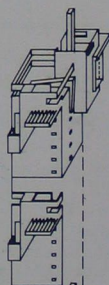
4



8

scenari della Carmen in zone residenziali che pretendono di essere isole chiuse anche quando sono separate solo da uno spazio di pochi metri. Non abbiamo nostalgia del falso senso di coerenza noto come «stile coloniale spagnolo», o di una perduta età d'oro del Modernismo, ma guardiamo al presente per creare un linguaggio formale contemporaneo che fornisca un linguaggio collettivo a una società individualistica.

座落在本世紀初所建的藝術家別墅群落邊的這座住宅，是一種精美的城市形式與傳統城市的基本單元所形

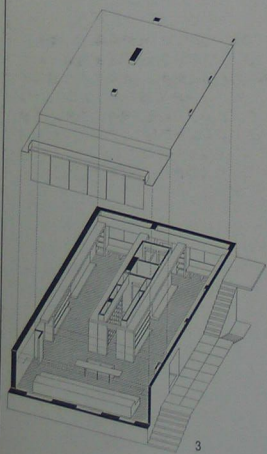
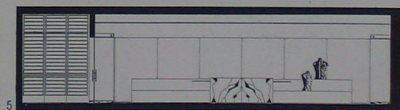
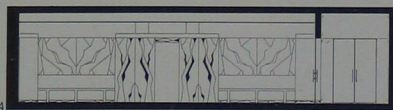
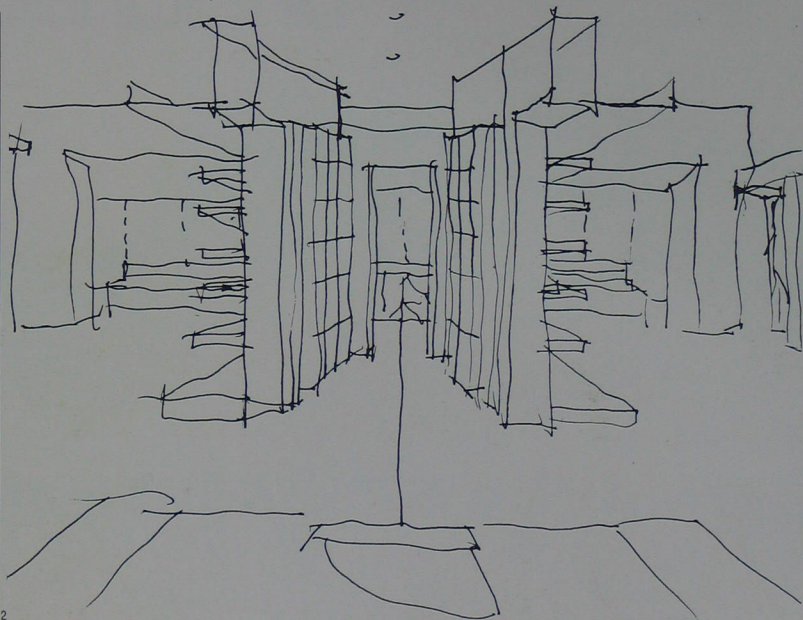
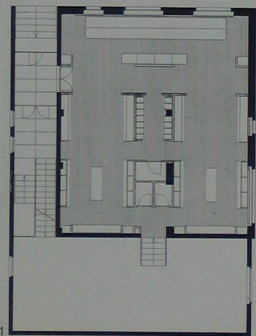


5

成的混合體，即由庭院住宅和塔式住宅（維多利亞女王時代很著名的一種建築類型，當地實例頗多）組成，這座住宅的類型採各地建築之長，其中既有商業街生動的懸簷，又有巴爾博亞公園中的加利福尼亞塔；既有帕洛馬山天文臺的大圓頂，又有依序而立的海濱救生塔。

好萊塢對當地的建築影響極大，往往是原封不動的照搬，削弱了在傳統形式基礎上的創新。居住建築的模式是租賃機構藉助於開發公司保持下來的。例如，建在住宅區的形式呆板但十分著名的小碼頭型建築，都有演出卡門用的舞臺佈景兩倍大，雖相隔數碼，却可看作一些孤島。我們不是在回顧錯誤的西班牙殖民地住宅的整體感，也不是留戀於逝去的現代派黃金時代，而是要着眼於現時，以便創造出我們所處時代的規範的語言，在個人主義的社會中提供一種集體性質的表達方法。

委托：埃特雷、亞歷山大里亞
竣工：1991年
攝影：F·庫科拉托



保羅·焦爾達諾商店， 亞歷山大里亞

Uno spazio rettangolare suddiviso in tre camere servite da uno stretto corridoio centrale che disimpegnava uno spazio unico nel quale si trovava un setto portante alquanto sovradimensionato: tale era, grossomodo, lo stato di fatto preesistente all'intervento progettuale. Una volta demoliti i vecchi muri si è proceduto a reimpostare lo spazio risultante secondo una stretta e chiara concatenazione progettuale basata sulle esplicite sollecitazioni della committenza che, nello specifico, richiedeva: due spazi separati ma eguali per forma e dimensione da destinare all'esposizione di capi d'abbigliamento per uomo e per donna; un nucleo servizi strettamente correlato ai suddetti ambiti espositivi; uno spazio comune ove esibire accessori d'abbigliamento per entrambi i sessi.

Tali richieste, assunte come questioni primarie da cui partire per la nuova sistemazione, sono confluite in una ipotesi progettuale basa-

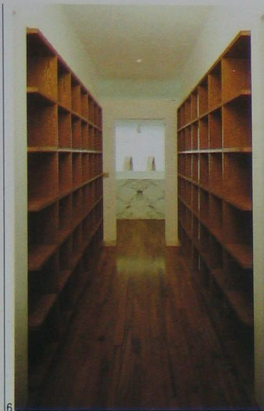
ta sulla definizione di un sistema architettonico centrale all'interno del quale assorbire sia le strutture portanti preesistenti sia le nuove strutture di servizio ovvero gli spogliatoi ed un piccolo corridoio/guardaroba con scaffalature ortogonali a giorno. Tale spina centrale, che all'esterno si dichiara come una sorta di portale rivestito in marmo «fantastico» di colore bianco e grigio, divide e, al contempo, mette in relazione gli spazi espositivi laterali. Sul fondo di quest'ultimi, al di sopra di semplici panche in legno, si ritrovano le lastre in marmo di rivestimento che dichiarano, con la loro lucida e materica presenza, il limite ultimo dell'intervento progettuale. Di fronte a tale sistema architettonico è ubicata una lunga doppia pedana capace di accogliere sia i diversi accessori per l'abbigliamento sia gli ospiti della défilé d'inizio stagione. In tal modo la doppia pedana diventa una sorta di micro-platea che si apre sullo spazio scenico dell'intera boutique. Le pareti tinte di bianco, il profilato a T utilizzato sia per l'appendice che per le strutture portanti dei tavoli, il cemento liscio a vi-

sta dei marciapiedi, il marmo ed il legno teak utilizzato sia a pavimento che per gli oggetti d'arredo, propongono, nel loro insieme, un'atmosfera di fredda «neutralità», vivacemente contraddetta dalla calda policromia della merce esposta.

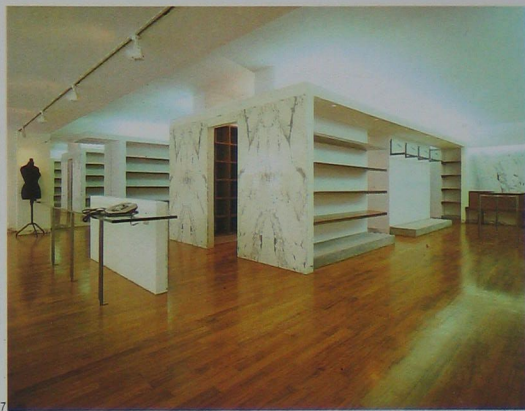
P.G.

改建前，原空間呈矩形，分為三室，由一狹長走廊連接。走廊的另一側是一單獨房間，內有大型承重牆。拆除舊牆後的空間按委託人的明確要求設計，即構成兩個形式、大小完全一樣的獨立房間，分別歸為男、女服裝陳列室。此外，還需有與兩展室相配套的服務房間及陳列男女服裝附屬品的共用空間。

上述這些要求即是設計的基本要素，據此，構思出中央建築結構的方案。這一方案既可利用原有的承重牆，又可照顧到新的設施要求（即試衣室和裝有敞開貨架的庫存空間的小走廊）。這種中央突起結構是以外部裝飾灰白色大理石的門洞形式體現出來

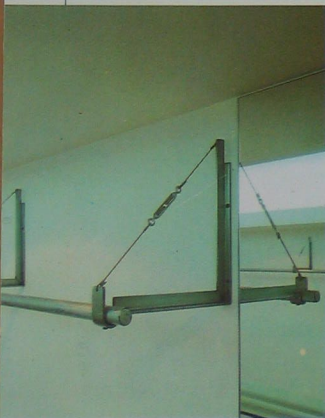


6



7

1. Pianta. 2. Schizzo prospettico di studio sulla sezione trasversale. 3. Esploso assometrico. 4. Sezione trasversale verso gli spazi espositivi. 5. Sezione trasversale verso la vetrina. 6. Veduta del corridoio/guardaroba centrale. 7. Veduta d'insieme sull'esterno della spina centrale. 8. Dettaglio del sistema di appendere in ferro spazzolato e suo riflesso nello specchio a parete. Il tirante è in tensione nel periodo invernale quando il peso dei capi d'abbigliamento è mediamente triplo rispetto al periodo estivo. 9. Uno dei due spazi espositivi simmetrici rispetto alla spina centrale. 10. Veduta verso la vetrina: in primo piano il piano d'appoggio; sullo sfondo la doppia pedana.



8



9

的。這樣既使兩側的陳列室明確區分，又渾然一體。在陳列室後部簡易木長凳的上方，裝有大理石鑲板，以其光澤的存在標示出設計的邊界。

與此相對的是一長的雙層平臺，有着兩種不同的用途：擺放衣服的附屬品和為顧客展出下一季節的時裝。因此，這一平臺成了面向整個商店的小廳堂，起到了舞臺的作用。

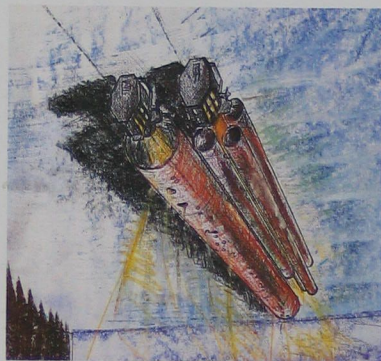
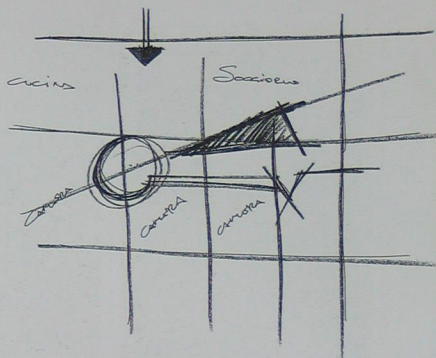
白色的牆、T形截面的衣架和桌架、無裝飾的光滑混凝土走道、大理石、柚木地板和傢具等，形成一種涼爽的中性基調，在所展出的物品的暖色襯托下給人以明快之感。

P. G.



10

1. 樓層平面圖 2. 透視草圖 3. 軸測分解圖 4. 面對商品陳列區的斷面圖 5. 面對商店櫥窗的斷面圖 6. 附有存貨區的中央走道 7. 中央突起結構的全景 8. 做在飲料上的衣架裝置及鏡中的映像，冬季服裝較夏季服裝重得多，所以是拉伸開的 9. 中央突起結構兩側陳列區之一 10. 面對商店櫥窗的景致；前景，銷售櫃檯；背景，雙層臺



阿爾凱阿工作室， 佛羅倫薩

Il disegno del mobile è stato in quest'ultimo scorcio di secolo oggetto di attenzione continua da parte di giovani architetti o studenti di architettura che trovavano e trovano in esso non solo un esercizio di «pratica» di progetto e di architettura (per una volta il progetto, e il modello soprattutto in forma di prototipo, diventano realizzabili al costo di un modello d'architettura), una maniera di verificare in scala uno a uno il «funzionamento» del proprio pensiero tradotto in termini, in lingua d'architettura, ma anche l'equilibrio tra tecnica e linguaggio, tra intuizione e ragione, tra pensiero e immagine. Nel corso di questi anni l'attività sperimentale ha visto designer, artisti e architetti, fin dai tempi mitici della Vienna a ca-

vallo del secolo, praticare il disegno del mobile e dell'oggetto d'arredamento spinti dalle più diverse motivazioni: artisti e pittori che incontrano il campo in occasione, che so, dell'arredamento di casa propria o del disegno del letto-soggiorno per l'abitazione della propria amante; architetti che considerano l'interno, e di esso il mobile e il soprammobile, la naturale estensione di scala del proprio operare progettuale.

Artisti e designer oggi operano comunque con motivazioni diverse, almeno a partire dagli anni Sessanta. Disegnare un mobile significava in quegli anni, per tanti studenti e giovani architetti, non solo «praticare» un'attività progettuale astratta, e ridotta di scala, ma anche introdurre in questo processo tante, tutte le intenzioni, le voglie e le rabbie delle puntate precedenti. Un po' come l'opera prima del film-maker che riassume le proprie memorie,

intere, fino al momento del primo ciak. Si assiste così all'introduzione di critiche ironiche, dell'ironia usata come metodo critico e d'indagine, al disegno del mobile che critica e rinnova funzioni e materiali, che mette in discussione stereotipi concettuali e abitudini funzionali ormai consolidate e usi così consueti da essere praticati ormai automaticamente, a costruzioni infine di tale ricchezza e intensità emozionale e linguistica da attirare e alla fine coinvolgere, per la prima volta dopo decenni, intere generazioni anche di giovani artisti, del tutto sedotti dall'energia e dalla tensione espressa dagli operatori del campo.

Oggi colore, materia, decoro, incanto poetico ed emozionale, sono gli elementi che emergono da queste esperienze. Le critiche concettuali, ideologiche e funzionali degli anni Sessanta sono scomparse. Ma ciò che si produce

in chiave sperimentale ha valenze più precise, mirate quasi a introdurre elementi inquietanti, presenze ambigue e inafferrabili, luoghi del mistero e dell'inconscio. Un po' come nel disegno del giardino rinascimentale in cui si contrapponeva al rigore geometrico e razionale del giardino all'italiana il bosco selvaggio abitato da elfi. Così, anche questo piccolo progetto di Archea rivela come ogni occasione professionale possa essere letta quale occasione d'architettura, per la stesura di un manifesto delle proprie intenzioni, della propria poetica. In un semplice appartamento di notevole banalità distributiva, con l'intelligente introduzione di un elemento di disturbo che introduce dinamicità e vitalità all'intero complesso, la concentrazione e l'emozione nell'usare e lavorare materie come bronzo, encausto o rame, sono sviluppate con equilibrio e at-

設計：阿爾凱司（L·安德烈尼，M·卡
賓斯基，G·莫拉西）
攝影：M·薩皮



Nel disegno della pagina accanto in basso e qui nella foto grande, struttura luminosa costituita da 5 tubi in rame ottenuti arrotolando la lamiera o da normali pluviali attraversati da fasci luminosi che scaturiscono da 2 proiettori da 500 W. Nella foto piccola qui sopra, il grande ambiente unico che lungo da ingresso e soggiorno. Nella pagina a sinistra, schema planimetrico, la zona notte è delimitata da una quinta in pietra arenaria.

對面頁下圖和本頁右側的照片：由銅板捲成的五根管子，或五根標準排水管，被兩個500瓦投影器發出的光束所“交叉”。本頁小照片：巨大的房間既是起居區又是入口。對面頁，總平面佈置：幽暗被一沙石牆所遮蔽。



tenzione. L'introduzione di questo elemento è ectoplasma, dirigibile, balena, falena che vola a mezz'aria e rivela una vitalità e un'origine da altro mondo. GIANNI PETTENA

本世紀末以來，年輕的建築師或建築的學子們往往把注意力集中在傢俱設計上。這種做法過去是，現在仍然是一種很好的“實習”設計和建築學的練習。而且，無論如何只是一次模型（尤其是實驗性的）可以用與建築模型同等的費用來製造。此外，這等同於實物尺度的模型可使人們檢查自己的構思在轉變為建築語言後的效果如何。人們還可以對工藝和語言、直覺與理智、思維與形象之間的協調情況作出評價。

設計者、藝術家和建築師自本世

紀初的維也納納斯時時代起，就能製作出實驗傢俱設計或家用物品。他們的動機却存在着很大的差異：藝術家和畫家們所以對此產生興趣，是他們需為自家安排傢俱，或為情人的臥室佈置做設計，而建築師則考慮的是室內裝飾、室內傢俱及擺設為他們的設計錦上添花。然而，今天藝術家和設計人員設計傢俱的出發點已不同於過去。至少本世紀60年代以來是如此。60年代的十年中，設計一件傢俱對於許多學生和年輕的建築師來說，具有某種特殊的意義。這已不僅僅是在實踐一種抽象的、小型設計的嘗試——他們同時把以前所培養起來的意向、願望，甚至憤怒的情緒全部融於設計之中。這同電影製片人有些相似。製片

人的第一部影片往往囊括了他以前的全部記憶。因此，這些設計包含着諷刺，諷刺可當做一種批評研究的方法。在傢俱設計中，其功能和材料是可以批評和修改的。這就向實際已成為自然概念的陳規、根深蒂固的功能習慣和用法提出了質疑。製造出的成品具有如此豐富的感情和語言力度，乃至數十年來第一次，整整幾代年輕的藝術家被它們所贏得，全然被那些設計者的生動和緊張的表達所誘惑。從那經驗中所出現的是顏色、材料和裝飾，以及語與感情的魅力。60年代的觀念、思想意識和功能方面的批評已經消失。但是實踐性的設計有了更精確的目標，他們似乎力圖引進某些莫名其妙成份、模稜兩可、令人焦慮的現

象，潛意識佔據的神秘之地。這與文藝復興時期的花園有幾分相似之處。在文藝復興的花園里，野樹叢中栖息着小精靈，與佈置井然、嚴格精確的花園造型形成對比。所以，即使這小小的機會也可以解釋為一種建築實踐或草擬某人之意向和審美的機會。在一種佈局極平庸、呆板的簡單公寓里，明智地引入干擾成份，使整個房屋富有活力。集中并突出地使用青銅、石蠟以及鋼等材料來表現建築性格，應以均衡的方法審慎地發展這一處理手法。這種元素的引用能激起人心靈的反應，一架飛機、一條鯨魚、一隻從屋中飛過的鯢子，可以展現出驚人的生機。



现代葡萄牙家具

Gli anni '30 vedono in Portogallo l'affermazione del regime reazionario di Salazar determinato alla creazione del cosiddetto «Stato Nuovo». Alla base della teoria di Salazar c'è un conservatorismo terriero integrale e oltranzista che blocca il processo di autodeterminazione sociale, culturale e tecnologico (oltreché politico, ovviamente) del Paese. Il Portogallo si chiude all'esterno, i contatti con gli altri Paesi sono limitati ed occasionali. In architettura, come nelle arti applicate, si viene obbligati ad elaborare uno stile nazionale. In questo drammatico contesto si inserisce lo sforzo di un gruppo di produttori di mobili: continuare a viaggiare per le fiere e le mostre nel resto dell'Europa (soprattutto la Germania, l'Italia,

la Francia) che espongono il frutto delle nascenti ricerche sul design industriale. Non si tratta dunque di atti di pirateria industriale (alcuni pezzi del «moderno portoghese» sono al limite della copia), quanto piuttosto della volontà di non perdere del tutto i contatti con il resto dell'Europa e con i progressi della tecnologia e del gusto. Sono di conseguenza evidenti i riflessi del Bauhaus (soprattutto nella tecnica del tubolare metallico continuo curvato e cromato), in altri pezzi invece il riferimento viene filtrato dall'esigenza di non perdere di vista (forse per opportunità commerciale) l'uso tradizionale del mobile e la consuetudine produttiva locale. A volte il metallo costituisce nelle sedie, la sola

struttura portante, lasciandone il sedile e lo schienale imbottiti o in legno, e nelle forme popolari, secondo un rapporto tra oggetto e corpo umano volto alla conservazione dell'usuale comfort (un fenomeno in certa misura simile a quanto contemporaneamente accade in Italia si vedano ad esempio alcune cose di Terragni).

Questi limitati stimoli al rinnovamento si innestano su una produzione già sviluppata e radicata di «mobiliario» metallico da giardino o da ambulatorio. Dai pezzi risalenti a questa matrice affiorano un linguaggio ed un uso dei materiali riconoscibili in una sorta di *koinè* europea oggi dismessa e quasi dimenticata. Anche in questo caso si nota una sorta di con-

taminazione tra il legno e il metallo: la lamiera infatti viene sovente piegata e curvata fino a riprodurre nell'aspetto, le modanature e le cornici dei vecchi mobili in legno.

Il ritardo tecnologico, che l'isolamento politico durato fino al 1974 ha finito col produrre, è diventato, strano a dirsi, garanzia di conservazione per tecniche artigianali e semiartigianali che hanno permesso di tenere in vita questo patrimonio di cultura ed esperienza. È probabilmente la più spiccata peculiarità di questo settore dell'industria portoghese, che potrebbe garantire al Paese il rientro, con un proprio posto specifico, nel panorama internazionale del progetto e della produzione di mobili.

ANTONIO ESPOSITO



1, Poltrona «298», struttura in tubo metallico cromato, sedile e braccioli imbottiti e rivestiti in pelle. Importazione come per tutti gli arredi qui presentati, Targa Italia, Milano. 2, 7, 8 e 9, Disegni di arredi da un catalogo portoghese degli anni '30. 3, Tavolino «262 A», struttura in tubolare metallico verniciato grigio alluminio, base in fusione di ghisa verniciata nera, piano in laminato plastico nero o faggio naturale. 4, Poltroncina «224 B», struttura in tubo metallico cromato, sedile, schienale e braccioli imbottiti e rivestiti in pelle. 5, Veltrina «211», struttura in lamiera verniciata grigio alluminio, tamponamenti laterali, cinta e ripiani in vetro. 6, Sedia «509», struttura in tubolare metallico verniciato grigio alluminio, seduta in legno di faggio naturale, nata per sale pubbliche e caffè. 10, La sedia «509» adottata nel recente progetto di ristrutturazione di un bar a Milano (architetti Elena Bruschi e Antonio Esposito). Il rivestimento delle pareti è in massonerie verniciata intaiata da profili in acciaio spazzolato, il bancone è foderato di laminiero di rame trattato. Le lampade, su disegno, sono in lamiera di acciaio nichelato opaco.