

1992

domus

2

建築藝術與室內設計



多禮期(Domus), 1928年由吉奧·蓬蒂創辦的期刊。
出版者:焦萬納·馬佐基·博爾東
Domus
Via Achille Grandi, 5/7-20089 Rozzano-Milano
電話:(02)824721
電傳:313589 EDIDOM-1
傳真:(Gr. || e || CCITT),(02)26863123或57512292
訂購部電話:(02)57500995
傳真:(02)8255033
Editoriale Domus 出版社領導成員
社長:焦萬納·馬佐基·博爾東
總經理:朱塞佩·費拉爾·莫爾塔里諾
市場經理:朱塞佩·德馬蒂尼
廣告經理:朱塞佩·博蘭德里納
發行者:薩布里納·多爾多尼·瓦納·芬尼克
傳真和電話:意大利(0564)505175
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori, 20090 Assago (MI),電話:(02)8244017/8/9

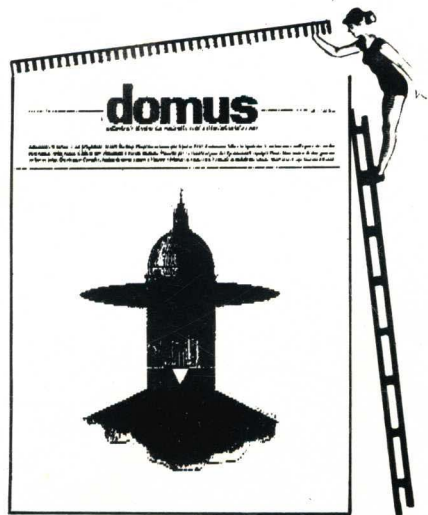
外國讀者與下列地址聯係:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI
傳真和電話:意大利(0564)505175
©版權註冊 1928年,Editoriale Domus 出版社,米蘭
意大利文版
主 編:維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼
副 主 編:尼古拉·迪巴蒂斯塔
編輯委員會:馬里安·洛倫茨(責任編輯),恩里科·莫爾泰奧,馬爾科·羅馬內利
新聞評論:馬里亞·C·托馬西尼(負責人)
馬里亞·比亞蒙蒂
權 案:詹馬里奧·安德烈亞尼(負責人)
保羅·卡魯索
總 編 助 理:保拉·坦博里尼

繪 圖:朱塞佩·巴西萊(負責人),費爾南達·薩爾門托,洛多維科·泰倫齊
秘 書 處:瑪麗亞·格拉齊亞·博拉,瓦萊里亞·博納費,馬里納·孔蒂,恩里卡·福卡奇
特 派 記 者:皮埃爾·雷斯坦尼
本刊合作者:米凱萊·貝庫,盧卡·福爾諾,弗朗切斯科·加羅法洛,里科·尼斯,阿圖爾·呂格,魯杰羅·特羅佩亞諾
攝 影:杰伊·阿倫德,克里斯·布羅德本特,卡爾托尼,彼得羅·卡列里,米歇爾·德納斯/阿基普雷斯,多納托·迪貝洛,克里斯托夫·埃克特,馬丁·加瑟,蓋拉爾多·蓋拉爾迪,迪特爾·萊斯特納,馬泰奧·皮亞扎,阿爾貝托·皮奧瓦諾,魯·范阿克爾,范德維魯特和克勞斯,瓦薩里,喬希·懷特,焦納塔·謝拉,阿洛·扎內塔

Domus(中文版)
翻 譯:李興建 宗國棟 郎守慶 徐國棟
張惠珍 董蘇華 賀起龍 翟慎秀
矯 卓
審 校:赫廣森 董務民
責任編輯:張惠珍 董蘇華
美術編輯:趙子寬 張 建
中國建築工業出版社出版
(北京西郊百萬莊 郵政編碼:100037)
各地新華書店經銷
北京新華彩印廠印刷
開本:787×1092 1/8
1992年12月第一版,1992年12月第一次印刷
定價:29 圓
書號:ISBN-7-112-01894-3/TU·1435(6919)

domus

建築藝術與室內設計
2/1992



亨利·沃爾夫為1992年第4期Domus設計的封面草圖

目 錄

wolf 錄

作者	題目	地點	設計人	攝影者
維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼	II 設計之技藝性			
尼古拉·迪巴蒂斯塔	1 克姆辛斯卡美術館	馬林堡夏令營	迪內爾&迪內爾	迪特爾·萊斯特納
盧卡·福爾諾	4 書店之典型		安德烈·韋羅肯	魯·范阿克爾
馬爾科·羅馬內利	5 兒童家具		B·洛曼/M·米尼	卡列里/布羅德本特
米凱萊·貝庫	8 毫無章法的城市建築	羅馬	達里奧·帕西	蓋拉爾多·蓋拉爾迪
恩里科·莫爾泰奧	10 照相機與收音機的設計方案		西奧·威廉斯	
馬爾科·羅馬內利	12 1992年巴塞羅那館的陳設			
恩里科·莫爾泰奧	16 開關		勞爾·巴爾別里	
盧卡·加扎尼加	18 “填海圍圩地”上的住宅	阿爾默勒	特恩·庫爾海斯	范德維魯特和克勞斯
安滕忠雄	21 論設計			
尼古拉·迪巴蒂斯塔	29 民居建築	巴黎	阿爾多·羅西	米歇爾·德納斯
里科·尼斯	40 修道院	法爾斯/奧爾蘭大	漢斯·范德萊安	阿爾貝托·皮奧瓦諾
盧卡·加扎尼加	50 建築師工作室	盧加諾	馬里奧·博塔	阿洛·扎內塔
恩里科·莫爾泰奧	56 德意志銀行新分理處		米凱萊·德盧基	馬泰奧·皮亞扎
A·魯埃加/R·特羅佩亞諾	64 1925~1950年瑞士傢俱			M·加瑟/C·埃克特
馬爾科·羅馬內利	86 槓木片編織椅		弗蘭克·O·格利	J·阿倫德/J·懷特
弗朗切斯科·加羅法洛	92 路易吉·莫雷蒂——建築空間			卡爾托尼/瓦薩里
	97 Domus 導遊:莫雷蒂與羅馬			
	103 產品介紹:法式門、窗和拉手			
封面	亨利·沃爾夫設計,紐約			

多禮期(Domus), 1928年由吉奧·蓬蒂創辦的期刊。
出版者:焦萬納·馬佐基·博爾東
Domus
Via Achille Grandi, 5/7-20089 Rozzano-Milano
電話:(02)824721
電傳:313589 EDIDOM-1
傳真:(Gr. || e || CCITT),(02)26863123或57512292
訂購部電話:(02)57500995
傳真:(02)8255033
Editoriale Domus 出版社領導成員
社長:焦萬納·馬佐基·博爾東
總經理:朱塞佩·費拉爾·莫爾塔里諾
市場經理:朱塞佩·德馬蒂尼
廣告經理:朱塞佩·博蘭德里納
發行者:薩布里納·多爾多尼·瓦納·芬尼克
傳真和電話:意大利(0564)505175
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori, 20090 Assago (MI),電話:(02)8244017/8/9

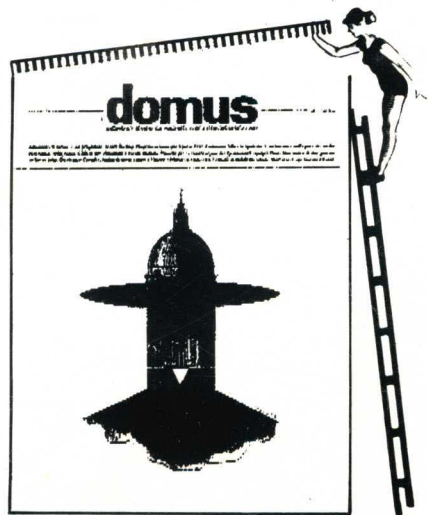
外國讀者與下列地址聯係:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI
傳真和電話:意大利(0564)505175
©版權註冊 1928年,Editoriale Domus 出版社,米蘭
意大利文版
主 編:維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼
副 主 編:尼古拉·迪巴蒂斯塔
編輯委員會:馬里安·洛倫茨(責任編輯),恩里科·莫爾泰奧,馬爾科·羅馬內利
新聞評論:馬里亞·C·托馬西尼(負責人)
馬里亞·比亞蒙蒂
權 案:詹馬里奧·安德烈亞尼(負責人)
保羅·卡魯索
總 編 助 理:保拉·坦博里尼

繪 圖:朱塞佩·巴西萊(負責人),費爾南達·薩爾門托,洛多維科·泰倫齊
秘 書 處:瑪麗亞·格拉齊亞·博拉,瓦萊里亞·博納費,馬里納·孔蒂,恩里卡·福卡奇
特 派 記 者:皮埃爾·雷斯坦尼
本刊合作者:米凱萊·貝庫,盧卡·福爾諾,弗朗切斯科·加羅法洛,里科·尼斯,阿圖爾·呂格,魯杰羅·特羅佩亞諾
攝 影:杰伊·阿倫德,克里斯·布羅德本特,卡爾托尼,彼得羅·卡列里,米歇爾·德納斯/阿基普雷斯,多納托·迪貝洛,克里斯托夫·埃克特,馬丁·加瑟,蓋拉爾多·蓋拉爾迪,迪特爾·萊斯特納,馬泰奧·皮亞扎,阿爾貝托·皮奧瓦諾,魯·范阿克爾,范德維魯特和克勞斯,瓦薩里,喬希·懷特,焦納塔·謝拉,阿洛·扎內塔

Domus(中文版)
翻 譯:李興建 宗國棟 郎守康 徐國棟
張惠珍 董蘇華 賀起龍 翟慎秀
矯 卓
審 校:赫廣森 董務民
責任編輯:張惠珍 董蘇華
美術編輯:趙子寬 張 建
中國建築工業出版社出版
(北京西郊百萬莊 郵政編碼:100037)
各地新華書店經銷
北京新華彩印廠印刷
開本:787×1092 1/8
1992年12月第一版,1992年12月第一次印刷
定價:29 圓
書號:ISBN-7-112-01894-3/TU·1435(6919)

domus

建築藝術與室內設計
2/1992

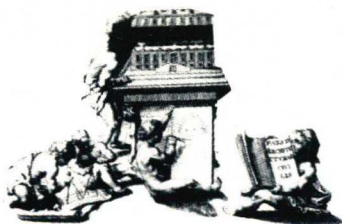


亨利·沃爾夫為1992年第4期Domus設計的封面草圖

目 錄

錄

作者	題目	地點	設計人	攝影者
維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼	II 設計之技藝性			
尼古拉·迪巴蒂斯塔	1 克姆辛斯卡美術館	馬林堡夏令營	迪內爾&迪內爾	迪特爾·萊斯特納
盧卡·福爾諾	4 書店之典型		安德烈·韋羅肯	魯·范阿克爾
馬爾科·羅馬內利	5 兒童家具		B·洛曼/M·米尼	卡列里/布羅德本特
米凱萊·貝庫	8 毫無章法的城市建築	羅馬	達里奧·帕西	蓋拉爾多·蓋拉爾迪
恩里科·莫爾泰奧	10 照相機與收音機的設計方案		西奧·威廉斯	
馬爾科·羅馬內利	12 1992年巴塞羅那館的陳設			
恩里科·莫爾泰奧	16 開關		勞爾·巴爾別里	
盧卡·加扎尼加	18 “填海圍圩地”上的住宅	阿爾默勒	特恩·庫爾海斯	范德維魯特和克勞斯
安滕忠雄	21 論設計			
尼古拉·迪巴蒂斯塔	29 民居建築	巴黎	阿爾多·羅西	米歇爾·德納斯
里科·尼斯	40 修道院	法爾斯/奧爾蘭大	漢斯·范德萊安	阿爾貝托·皮奧瓦諾
盧卡·加扎尼加	50 建築師工作室	盧加諾	馬里奧·博塔	阿洛·扎內塔
恩里科·莫爾泰奧	56 德意志銀行新分理處		米凱萊·德盧基	馬泰奧·皮亞扎
A·魯埃加/R·特羅佩亞諾	64 1925~1950年瑞士傢俱			M·加瑟/C·埃克特
馬爾科·羅馬內利	86 槓木片編織椅		弗蘭克·O·格利	J·阿倫德/J·懷特
弗朗切斯科·加羅法洛	92 路易吉·莫雷蒂——建築空間			卡爾托尼/瓦薩里
	97 Domus 導遊:莫雷蒂與羅馬			
	103 產品介紹:法式門、窗和拉手			
封面	亨利·沃爾夫設計,紐約			



IL MESTIERE DEL PROGETTARE

È una scienza o un'arte, il progetto dell'architettura, della città, dell'oggetto d'uso? La *querelle* è tanto annosa quanto sciocca. Si basa sull'equivoco che scienza e arte siano categorie profondamente diverse e addirittura contrapposte: come se lo scienziato non facesse altro che pensare e l'artista non ne avesse affatto bisogno. In realtà, ambedue necessitano, seppure in modi differenti, di logica e intuizione per le loro differenti visioni del mondo.

Lo stesso vale, ovviamente, per l'architetto, l'urbanista, il disegnatore di oggetti d'uso. Il progettista (d'ora in poi, per semplificare, lo chiameremo così) è da sempre, e comunque, un po' scienziato e un po' artista. La distinzione, già di per sé accademica, diventa assurda una volta applicata al progetto vero e proprio, e la relativa disquisizione ricorda quella sul sesso degli angeli.

Evadiamola; e guardiamo al progetto come mestiere. Guardiamo al progetto come attività artigianale, fondata su un certo numero di conoscenze principalmente tecniche e funzionali e orientata verso un prodotto ben fatto, dignitoso e adeguato al suo scopo. Guardiamo al progetto come lavoro paziente, coscienzioso, preciso e competente il cui risultato sarà, speriamo, sempre utile, giusto e bello e in qualche rarissimo caso un'opera d'arte.

Il punto di vista non è popolare in un mondo e in un momento che inseguono senza sosta la novità strabiliante, la stranezza inaspettata, la trasgressione spettacolare. Eppure riporta l'architettura, l'urbanistica, il disegno artigianale e industriale a quella dimensione collettiva che ne ha fatto, sin dall'inizio del nostro secolo, discipline i cui prodotti erano capiti (se non necessariamente condivisi) da tutti. Un mestiere è un sistema di regole soprattutto pratiche che si sono sviluppate, consolidate e affinate nel corso di decine, centinaia, talvolta migliaia di anni; regole che non appartengono al singolo artigiano, bensì a tutti gli artigiani che il lavoro unisce. I prodotti che tali regole generano sono, di conseguenza, prodotti familiari. Prodotti nei quali ci si orienta, ci si sente a casa. Che si usano facilmente. Che si capiscono. Che ci sono vicini.

Tutto questo, crediamo, deve essere vero per le nostre città, le nostre case, i nostri oggetti d'uso. Le città si debbono poter leggere con chiarezza: nei loro confini, nel loro disegno di strade, piazze, gallerie e parchi, nella loro gerarchia di edifici importanti o minori. Le case debbono avere fisionomie familiari, che raccontino della loro tradizione costruttiva e tipologica. Gli oggetti d'uso debbono denunciare subito a che cosa servono e come si possono maneggiare, contemporaneamente

te rimandando al proprio misterioso universo di ricordi e abitudini.

Perché proprio in un mondo preso da mutamenti esponenziali e capovolgimenti rovinosi, il progetto deve porsi come istanza di ineffabile, ostinata resistenza. Proprio in una società pluralista e multiforme deve riproporre, ribadire, addirittura ricreare convenzioni. Proprio in un'epoca atrocemente turbata dal dubbio deve offrire, a costo di millantarle, delle certezze.

Certo non saranno più le certezze dell'alto medioevo o del Rinascimento, quando una fede o una filosofia inattaccabili sostenevano le altrettanto inquestionabili forme del progetto. Saranno certezze più fragili, costruite sull'insicurezza e tenute insieme, come quelle del Grande Inquisitore di Dostoevskij, soprattutto dalla coscienza della propria necessità sociale. Saranno il frutto di uno sforzo, appassionato e disincantato al tempo stesso, di ristudiare un mestiere che ha perso la propria innocenza ma non il proprio ruolo pubblico.

È per questo che abbiamo ancora (o forse dovremmo dire: nuovamente) voglia di parlare di urbanistica, di architettura, di disegno industriale e artigianale: perché opiniamo che sia possibile e necessario. Credere alla funzione sociale del progetto significa toglierlo dalla sfera del velleitario e rendergli una dimensione non soltanto estetica, ma anche etica. Credere al progetto come mestiere, come insieme di regole chiare e razionali, significa credere alla possibilità di discuterlo in maniera utile. E di insegnarlo: di trasmettere, cioè, tali regole, di modo che altri possano apprendere e esercitare a loro volta la professione che esse compongono.

Che sono poi le due cose che abbiamo fare con la rivista: discutere e insegnare. Perlomeno di quella parte del mestiere del progettare di cui discutere si può, che insegnare si può. Perché ovviamente anche il progetto, come tutti i mestieri, è fatto in parte di regole razionali e in parte di invenzione. Le invenzioni non si possono trasmettere e sono al di là di ogni discussione teorica. Delle regole, invece, si può e si deve parlare. Scriveva l'architetto tedesco Heinrich Tessenow: «...per poter essere dei bravi artigiani noi dobbiamo da un lato aspirare a elementi certi e definitivi e dall'altro non rinunciare mai al dubbio, almeno tanto quanto non vogliamo rinunciare alla certezza». Cerchiamo dunque, anche su queste pagine, le certezze del mestiere del progettare. E non dimentichiamo, in tale ricerca, di coltivare il dubbio quale correttivo delle nostre certezze e nutrimento delle nostre invenzioni.

Vittorio Magnago Lampugnani



設計之技藝性

建築、城市及某些物件的設計是屬於科學的範疇還是藝術的範疇？這一曠日持久的爭議實屬無聊。爭議主要源於下述誤解，即科學和藝術間所存在着的巨大差異，其屬性甚至截然不同：似乎科學家只會思索不顧其他而藝術家則根本無需思索。但事實上，儘管方式不同，兩者都需要邏輯和直覺來表達他們對世界的不同看法。

建築師、規劃師以及商品造型設計師都應用同一思維過程。設計師（為簡便起見，以下姑且稱為他或她）在任何情況下都始終承擔着科學家和藝術家的雙重職責。

就學術而言，當科學和藝術應用於設計本身時，它們之間的區別就顯得極為荒謬，可見關於區別的討論完全是假想的問題。因此，讓我們避開它，把設計看作一種技藝，看作一種匠人的活動，它建立在一系列主要為技術和功能技巧之上，它的目標是符合用途的精美產品。那麼，讓我們把設計看成是一種極具耐心的、思攷周密的、精確無誤的且富有競爭性的工作，我們通常希望其結果是實用、精美，只在極少的情況下我們期待它成為一件藝術品。

這種觀點在不遺餘力地追求新奇、怪誕和驚世駭俗的今日世界不受歡迎。它將建築學、城市規劃、技藝以及工業設計帶回到自本世紀初所形成的共同點上，當時這些行業成了學科，其作品為所有的人理解（並不一定為所有的人享有）。技藝是一套主要為實踐性法則組成的體系，千百年來一直在發展、鞏固和完善，這些法則並不屬於單個匠人，而是屬於通過作品而被維係於一體的所有匠人。通過這些法則所創造的作品勢必為人們所熟諳。這些作品既方便而又輕巧，為人所理解，與生活靠近。

我們認為所有這些都應該適用於我們的城市、住宅和商品。城市必須清晰易識：不管是城市邊緣，或者是大街小巷、廣場、拱廊和公園，或是各種主要或次要的建築物。住宅必須具有熟識的特徵，顯示其建築傳統和類型。商品必須一望便知其用處和應當如何使用，同時又勾起人們對商品和習慣的奇妙回憶。

恰恰是因為世界陷入了瞬息萬變、毀滅性的動蕩之境地，所以設計必須使自身成為無法表達的頑強抗爭的手段。恰恰是因為處

在一個五花八門的多樣化社會之中，設計則必需宣揚、重申並實實在在地再創傳統。恰恰是因為處於到處瀰漫着沉悶困惑的年代，設計則必須給人以確切性，即使這意味着蓄張。

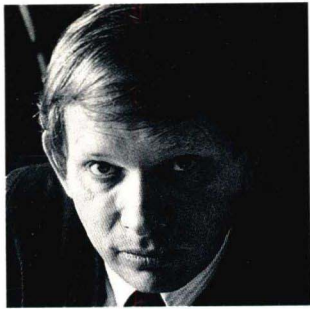
當然，那些屬於中世紀前期或文藝復興時期的那種確切性將不復存在，當時無可指摘的信念或哲學維護着同樣的設計形式。將要出現的是較為脆弱的確切性，這些確切性是建立在並不牢固和相互依附的基礎之上。像陀思妥也夫斯基筆下的宗教法庭庭長那樣，歸根結底是建立於其所處的社會需要的意識的基礎之上。這種確切性將是熱情卻又冷靜地重新研究一種技藝的努力結果，這種技藝雖失去了其單純，却並未喪失其社會作用。為了這緣故，我們再來（或許我們應該說：再一次）議論一下規則、建築、工業和技藝設計。因為我們覺得這樣做既有可能也有必要。堅信設計的社會功能意味着引導它脫離單純的願望並且使之不僅回歸於美學而且回歸於倫理的範疇。堅信設計是一種技藝，是一種清晰和具有理性法則的複合物，也意味着堅信對它的討論是有所裨益。通過教育這些法規得以傳播，其他人掌握了這些法則，並在實踐中加以應用。

事實上，我們渴求通過這本雜誌做到兩件事：討論和傳授。對於設計的技藝性的那部份無論如何是可以進行討論和傳授的。因為像所有的技藝（還可加上，所有的藝術和科學）一樣，設計顯然部份地來自於理性的法則，部份地來自發明。發明不能被傳授，它不屬於理論探討之列。而另一方面，法則却可以且有必要予以探討。

德國建築師海因里希·特塞諾寫道：“……若要成為一名優秀的建築師，我們必須一方面追求確切明瞭的因素，而另一方面却要永不放棄懷疑在這方面的努力應不亞於我們對確切性的追求。”

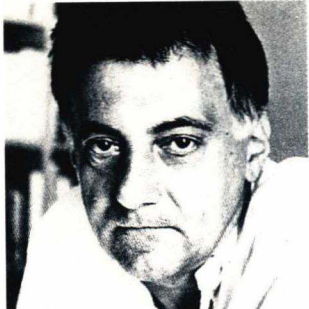
因此，讓我們也在這幾張書頁中探尋設計這個行業的確切性，而在這個努力中，我們又不要忘記培養懷疑，懷疑是對確切性的矯正，又是發明的營養品。

V. M. L.



特恩·庫爾海斯

1940年生於新加坡，在印度尼西亞度過了童年，曾就讀於香港的英國學校，畢業於荷蘭德爾夫特技術大學土木工程系，並於1968年獲哈佛大學城市建築學碩士。1969～1972年任建築設計事務所顧問，先後參加了荷蘭阿麥斯福特 NV 環境設計、德國漢諾威城市中心設計和荷蘭烏得勒支大學牙科學院的設計工作。1972～1986年，參與了與填海開墾地開發工程有關的荷蘭阿爾默勒城市新佈局規劃設計。1979年承擔伊賽爾湖開發工程的设计，並參加了伊賽爾湖地區(荷蘭新建第12省)城鎮規劃的製定工作。1981年受僱於墨西哥維拉克魯斯城市和港口規劃建築設計事務所。1984年與弗里克·里姆和休伯特·德博爾共同創建特恩·庫爾海斯聯合公司。



阿爾多·羅西

1931年生於米蘭，1959年畢業於該市綜合工業大學。1955～1964年任《Casabella—Continuità》編輯。1966年發表專著《城市建築》。1972～1974年任教於蘇黎世瑞士聯邦理工學院(ETH)。1973年主持米蘭三年一度的藝術展覽會國際部份的建築設計工作。並於同年攝製一部名為《表演與犯罪》的電影。1975年任威尼斯大學建築結構系客座教授。1979年榮升為羅馬聖盧卡學會會員。1990年獲Pritzker獎。在他一系列的建築作品中，特別值得一提的是：參加設計競賽的車內奧學府紀念碑(1962年)；重建帕爾馬的帕加尼尼劇院(1964年)；米蘭的加拉薩特塞居民區(1969～1973年)；1979年兩年一度的藝術展覽會的《世界劇場》；柏林民居大廈(1984年IBA設計案)；帕爾馬中心塔(1985年)；柏林德意志歷史博物館(1988年獲一等獎)；佩魯賈的福特維吉市中心區(1989年)；米蘭的比高卡設計案(1986年)；都靈的GFT大廈(1987年)。



漢斯·范德萊安

荷蘭人，生於1904年。早期從師於馬里納斯·簡·格蘭波賽·莫里埃，20年代初期為德爾夫特理性主義運動首領。由於缺乏從事建築教育基礎理論，23歲時先後隱居到奧斯特豪特和法爾斯馬會修道院，專心致力於鑽研學業。他以不變法則為基礎，對建築原則研究的成果全部傾注在以下三部著作中。《Le nombre plastique》(1960年)，《Architectonische ruimte》(1977年)和《Het vormspel der liturgie》(1989年)。他與弟尼科(1908～86年)和侄子漢斯及里科密切合作，把自己的理論巧妙運用到一些大型建築物中，如：奧斯特豪特的外國人公寓(1939年)，法爾斯馬修道院教堂(1956～67年)，比利時的瓦斯明斯特的方洛各修道院(1976～82年)，以及於1989年榮獲林堡建築獎的法爾斯馬修道院內帶環形走廊的庭院(1986年)，瑞典的另兩座修道院正在施工中。圍繞着他的教學生涯形成了人們共知的“博斯學派”(Bossche School)。1991年8月逝世。



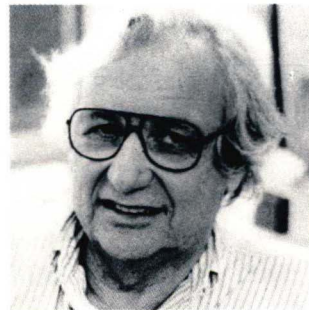
馬里奧·博達

1943年生於瑞士。1958～61年在盧加諾的卡爾略尼和卡邁尼什建築設計事務所見習設計製圖。後修學於米蘭藝術專科學校，與卡洛·斯卡爾帕和朱塞佩·馬扎羅爾同期畢業於國際建築師聯合會(IUA)的威尼斯建築學院。1965年先就職於勒·科爾布謝建築事務所，與他人合作設計一家新醫院，後轉到威尼斯的尤利安·德·拉菲恩特和約瑟·奧布連里埃建築事務所工作。1969年有幸與路易斯·卡恩相會於威尼斯，接着配合其設計裝修議會大廈設計展覽廳，並於同年任盧加諾開設一處建築設計事務所。1976年任洛桑聯邦綜合工科學院教授，1987年任康涅狄格州紐黑文市耶魯大學建築系教授。在他衆多的建築作品中，值得特別一提的有坎頓·提契諾的獨家獨戶的別墅建築，盧加諾的天主教主教卡普奇尼修道院圖書館，弗里堡銀行，法國尚貝里文化之家，盧加諾的戈塔爾多銀行及東京藝術畫廊。目前正全力投身於名目繁多的建築設計，其中包括美國舊金山現代藝術博物館，法國埃夫里大教堂，瑞士銀行大廈以及柏林IBA民居建築。



米凱萊·德盧基

1951年生於意大利弗拉塔，畢業於佛羅倫薩大學建築系，後在該市與阿道夫·納塔利尼協手合作。現住米蘭。他的設計活動內容廣泛(查曼特牌眼鏡，佩利肯牌書寫筆，阿爾泰米德牌燈具，卡泰爾牌辦公用品，等等)。自1979年起，任意大利奧利華蒂公司技術顧問(從事辦公家具系列，大型計算機，銀行用機器設計)。在大學深造期間便組建了卡瓦特集團公司(《基本建築》)。在米蘭不斷和安德烈亞·布爾齊、亞歷山德羅·門迪尼以及埃托雷·索特薩斯相聚於阿爾奇米亞設計事務所。1981年成為梅姆菲斯公司創始人之一。那些年的設計內容有：吉爾米牌家用電器，埃尼凱姆公司房屋預製構件(1979和1983年度藝術展覽會)。近期他又組建了名為“固體”的裝潢設計公司，其成員均是來自世界各地有志於發展、創新設計觀念的青年設計者。他先後任教於米蘭Domus學院、巴勒摩大學建築系及底特律的克蘭布羅克大學。



弗蘭克·O·格利

1929年生於加拿大多倫多。先後就學於洛杉磯南加利福尼亞大學和馬薩諸塞州坎布里奇哈佛大學。在1962年開設自己的設計事務所前，先在洛杉磯與維克托·格倫和佩雷拉及勒克曼合作，後在法國巴黎與安德烈·雷蒙德共事。1970～79年間，設計了衆多獨家獨戶自成一體的別墅式民居，位於馬利浦的戴維斯居民區，威尼斯的斯波爾公寓，以及聖女莫尼卡之家。1973年集中精力於設計創花板可自由拆卸組合傢具；1979～81年設計了聖女莫尼卡大廈商業中心；1980～81年設計了洛杉磯市卡布里羅海洋博物館和洛杉磯法學院(後者完成於1984年)；1982～84年洛杉磯市加利福尼亞航空航天博物館。近期的作品有：洛杉磯市迪斯尼音樂廳、巴黎市美國中心，以及洛杉磯市卡埃特·戴·莫喬辦事處大廈。由於其傑出的設計能力，先後獲得了不勝枚舉的獎勵，其中包括1989年度Pritzker建築獎。他曾參加過在世界各地舉行的藝術展覽會，如1980、85、91年威尼斯兩年一度的藝術展覽會，1985年巴黎藝術展覽會，1986年都靈市里沃里城個人建築設計展覽，同年美國明尼阿波利斯市沃克藝術中心為其專門舉辦了個人作品回顧展。除此之外，他還曾任教於休斯敦市賴斯大學，以及耶魯大學和哈佛大學。



路易吉·莫雷蒂

1907年生於意大利羅馬，1930年大學畢業。從他前期的作品中就不難看出，富有詩意的理性主義傾向賦予他精雕細刻般的人格化藝術語言，這主要表現在他對古典派傳統的刻意追求，特別是對於希臘派的追求。二次大戰後，他創辦了《空間》雜誌，置身於使建築文化和形象藝術文化二者重新相連的先鋒行列，並以此為發揮非正統流派藝術家的作用做出了積極的貢獻。他在50年代設計並完成於羅馬和米蘭的一些建築均與批判地學習繼承巴羅克畫面設計效果，古典線條以及建築表面的色彩價值有著密不可分的相連關係，充份顯示出了他對城市空間主題的廣泛追求。1957年他創建了國家城市規劃數學研究與應用研究所。該所在全世界範圍內當屬首例。1960年三年一度的米蘭藝術展覽會上專門為其開闢了一處“參數”建築新理論展。1957年榮獲國家建築設計獎，1968年又獲得了林杰學院獎。他近期的作品從聖瑪麗內拉的薩拉切納別墅到蒙特利爾的摩天大樓，華盛頓的水門大廈，羅馬EUR區的Esso大廈，均可看出他在現代建築主題上獨具一格的理論日臻成熟。因此，他在中間一代頗具影響的建築師中取得了不容置疑的重要地位。他於1973年逝世。



亨利·沃爾夫

1925年出生於奧地利維也納，1941年去美國。曾任《Esquire》(1952年)，《Harper's Bazar》(1958年)和《Show Magazine》(1961年)三家雜誌及《Jack Tinker & Partners》(1964年，同時擔任Alka Seltzer, Buick, Geigy, Gillette公司的廣告委托人)，《McCann-Erickson》廣告公司(1965年，同時擔任Aqueduct, Coca Cola, Philip Morris公司的廣告委托人)的藝術指導。1966年任特拉海伊·沃爾夫廣告公司(並兼任Charles of the Ritz, Blackgamma, Union Carbide公司的廣告委托人)的執行副董事長和創作室主任。1971年創辦亨利·沃爾夫生產有限公司，把自己的特殊興趣轉向攝影、電影攝影藝術和設計策劃方面。1954年任教於可視藝術的Cooper Union學院和Parsons設計學院。從1968年起，成為國際攝影協會的成員之一。1970～72年任美國刻印藝術協會主席和紐約建築聯合會副主席，1976年榮獲美國刻印藝術協會金質獎章。1980年被吸收入紐約藝術指導俱樂部。1989～91年，任紐約業餘戲劇社(ADC)主席。1990年在倫敦被授予英國皇家工業設計師榮譽稱號。他曾數次獲獎，並五次被任命為年度藝術指導。

多穆期(Domus),1928年由吉奧·蓋蒂創辦的期刊。
出版者:焦萬納·馬佐基·博爾東
Domus
Via Achille Grandi, 5/7-20089 Rozzano-Milano
電話:(02)824721
電傳:313589 EDIDOM-1
傳真:(Gr. || e || CCITT),(02)26863123 或 57512292
訂購部電話:(02)57500995
傳真:(02)8255033
Editoriale Domus 出版社領導成員
社長:焦萬納·馬佐基·博爾東
總經理:朱塞佩·費拉爾·莫爾塔里諾
市場經理:朱塞佩·德馬蒂尼
廣告經理:朱塞佩·博蘭德里納
發行者:薩布里納·多爾多尼,瓦納·芬尼克
傳真和電話:意大利(0564)505175
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori, 20090 Assago (MI),電話:(02)8244017/8/9

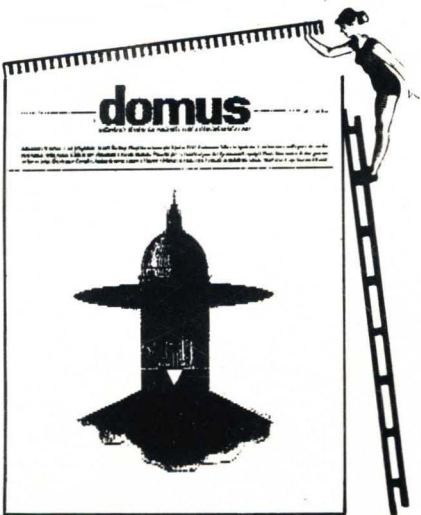
外國讀者與下列地址聯係:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI
傳真和電話:意大利(0564)505175
©版權註冊 1928年,Editoriale Domus 出版社,米蘭
意大利文版
主 編:維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼
副 主 編:尼古拉·迪巴蒂斯塔
編輯委員會:馬里安·洛倫茨(責任編輯),恩里科·莫爾泰奧,馬爾科·羅馬內利
新聞評論:馬里亞·C·托馬西尼(負責人)
馬里亞·比亞蒙蒂
權 案:詹馬里奧·安德烈亞尼(負責人)
保羅·卡魯索
總 編 助 理:保拉·坦博里尼

繪 圖:朱塞佩·巴西萊(負責人),費爾南達·薩爾門托,洛多維科·泰倫齊
秘 書 處:瑪麗亞·格拉齊亞·博拉,瓦萊里亞·博納費,馬里納·孔蒂,恩里卡·福卡奇
特派記者:皮埃爾·雷斯坦尼
本刊合作者:米凱萊·貝庫,盧卡·福爾諾,弗朗切斯科·加羅法洛,里科·尼斯,阿圖爾·呂格,魯杰羅·特羅佩亞諾
攝 影:杰伊·阿倫德,克里斯·布羅德本特,卡爾托尼,彼得羅·卡列里,米歇爾·德納斯/阿基普雷斯,多納托·迪貝洛,克里斯托夫·埃克特,馬丁·加瑟,蓋拉爾多·蓋拉爾迪,迪特爾·萊斯特納,馬泰奧·皮亞扎,阿爾貝托·皮奧瓦諾,魯·范阿克爾,范德維魯特和克勞斯,瓦薩里,喬希·懷特,焦納塔·謝拉,阿洛·扎內塔

Domus(中文版)
翻 譯:李興建 宗國棟 郎守產 徐國棟
張惠珍 董蘇華 賀起龍 翟慎秀
矯 卓
審 校:赫廣森 董務民
責任編輯:張惠珍 董蘇華
美術編輯:趙子寬 張 建
中國建築工業出版社出版
(北京西郊百萬莊 郵政編碼:100037)
各地新華書店經銷
北京新華彩印廠印刷
開本:787×1092 1/8
1992年12月第一版,1992年12月第一次印刷
定價:29圓
書號:ISBN-7-112-01894-3/TU·1435(6919)

domus

建築藝術與室內設計
2/1992



亨利·沃爾夫為1992年第4期Domus設計的封面草圖

目 錄

錄

作者	題目	地點	設計人	攝影者
維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼	II 設計之技藝性			
尼古拉·迪巴蒂斯塔	1 克姆辛斯卡美術館	馬林堡夏令營	迪內爾&迪內爾	迪特爾·萊斯特納
盧卡·福爾諾	4 書店之典型		安德烈·韋羅肯	魯·范阿克爾
馬爾科·羅馬內利	5 兒童家具		B·洛曼/M·米尼	卡列里/布羅德本特
米凱萊·貝庫	8 毫無章法的城市建築	羅馬	達里奧·帕西	蓋拉爾多·蓋拉爾迪
恩里科·莫爾泰奧	10 照相機與收音機的設計方案		西奧·威廉斯	
馬爾科·羅馬內利	12 1992年巴塞羅那館的陳設			
恩里科·莫爾泰奧	16 開關		勞爾·巴爾別里	
盧卡·加扎尼加	18 “填海圍圩地”上的住宅	阿爾默勒	特恩·庫爾海斯	范德維魯特和克勞斯
安藤忠雄	21 論設計			
尼古拉·迪巴蒂斯塔	29 民居建築	巴黎	阿爾多·羅西	米歇爾·德納斯
里科·尼斯	40 修道院	法爾斯/奧爾蘭大	漢斯·范德萊安	阿爾貝托·皮奧瓦諾
盧卡·加扎尼加	50 建築師工作室	盧加諾	馬里奧·博塔	阿洛·扎內塔
恩里科·莫爾泰奧	56 德意志銀行新分理處		米凱萊·德盧基	馬泰奧·皮亞扎
A·魯埃加/R·特羅佩亞諾	64 1925~1950年瑞士傢具			M·加瑟/C·埃克特
馬爾科·羅馬內利	86 槭木片編織椅		弗蘭克·O·格利	J·阿倫德/J·懷特
弗朗切斯科·加羅法洛	92 路易吉·莫雷蒂——建築空間			卡爾托尼/瓦薩里
	97 Domus 導遊:莫雷蒂與羅馬			
	103 產品介紹:法式門、窗和拉手			
封面	亨利·沃爾夫設計,紐約			

Album

迪内爾和迪内爾 克姆辛斯卡美術館 馬林堡夏令營

La nuova Galleria Gmurzynska a Colonia-Marienburg si differenzia chiaramente dalle ville alto borghesi tipiche di questo quartiere a ovest del centro cittadino: un cubo di assi levigate e dipinte di rosso, affacciato su strada dal lato del frontone. Al piano terreno, un primo spazio espositivo introduce alla corte delle sculture. Al piano superiore altri spazi per esposizione: una grande sala e una infilata di ambienti più piccoli. I laboratori, la biblioteca e il deposito della galleria si trovano al piano terreno e nel sotterraneo.

La struttura del nuovo edificio crea due differenti livelli spaziali che attraversano tutti i pia-

ni. Al salone del piano superiore corrisponde al piano inferiore il deposito e alla sequenza dei piccoli ambienti espositivi, l'infilata dei laboratori. Il rigoroso ordine degli spazi è interrotto soltanto dalle aperture tra di essi, dalle finestre e dai lucernari.

Gli spazi sono percepiti sia come elementi individuali di una costruzione semplice e regolare, sia come luoghi espositivi tipici di un museo – gallerie più ampie, sale più piccole. Anche le aperture di collegamento, gli accessi e le finestre lasciano intuire questa duplicità: bensì parte integrante degli ambienti, vengono percepiti come «casuali». Ma questo è il loro ruolo tipologico. Ciò nonostante sono progettati in maniera tale da conferire a ogni spazio una impronta particolare.

Caratteristica degli spazi è la loro complessità.

Sono pensati per opere d'arte presentate come in un museo che però sono anche in vendita. Il visitatore percepisce l'opera e lo spazio che la ospita come qualcosa di speciale e unico soltanto in un secondo tempo. È come guardare un quadro a una mostra: all'inizio il visitatore lo vede come uno di una serie e solo in seguito si concentra su di esso. Ma si rende sempre conto di tutto l'insieme. Mentalmente la sequenza delle opere rimane un tutt'uno. Ed è così anche per questi spazi. Pur essendo diverso l'uno dall'altro, i vari ambienti fanno parte di una unica struttura e una tipologia unitaria. Anche senza confluire l'uno nell'altro, si percepiscono come un continuum.

Gli ambienti sono dei volumi netti. Le aperture per la luce sono lapidarie. Non si è tentato di smorzare i contrasti per ridurre gli spazi a

semplice fondale per le opere esposte. La luce irrompe intensa. Nella grande sala, con le finestre poste in alto, penetra in parte addirittura da sud. La luce deve rischiarare gli spazi, non illuminarli. Il suo variare permette al visitatore di rendersi conto del tempo e di vivere le opere d'arte in un contesto reale.

Il cubo rosso fa da contrappunto alle ville in stile inglese o francese. Ma a differenza dalle grandiose case di Mies van der Rohe a Krefeld, anch'esse ora utilizzate per mostre, «gli spazi qui non si aprono all'ambiente circostante. Sono chiusi su se stessi. Dall'esterno l'organizzazione spaziale viene appena intuita. Avvicinandosi all'edificio, lo si vede prima di traverso, simile a quello di una delle litografie di Johannes Itten. È isolato, distaccato, autosufficiente.

從北面看到的建築物外景

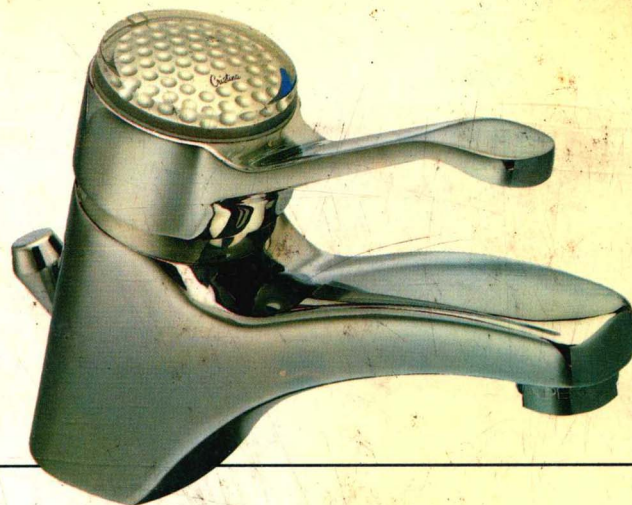
設計：迪内爾和迪内爾建築事務所（羅杰·迪内爾·延斯·厄爾布·洛倫茨·格特·迪特爾·里蓋蒂）
攝影：迪特爾·萊斯特納



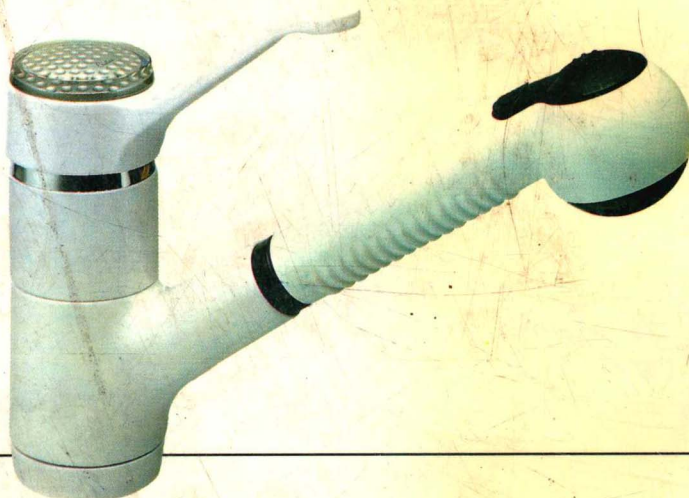
THE ITALIAN DESIGN

as evidence of quality
and of italian creativity

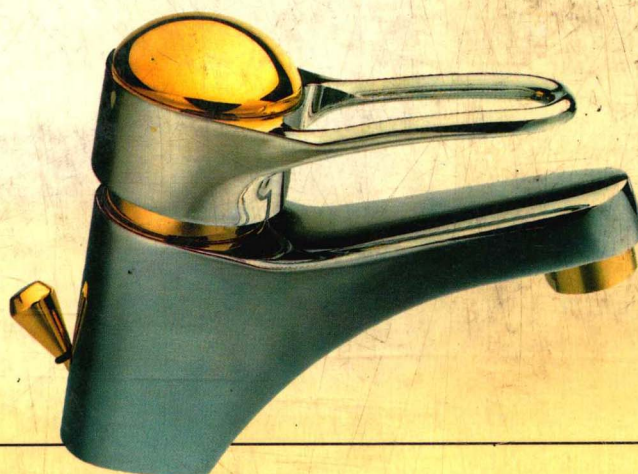
TAXI



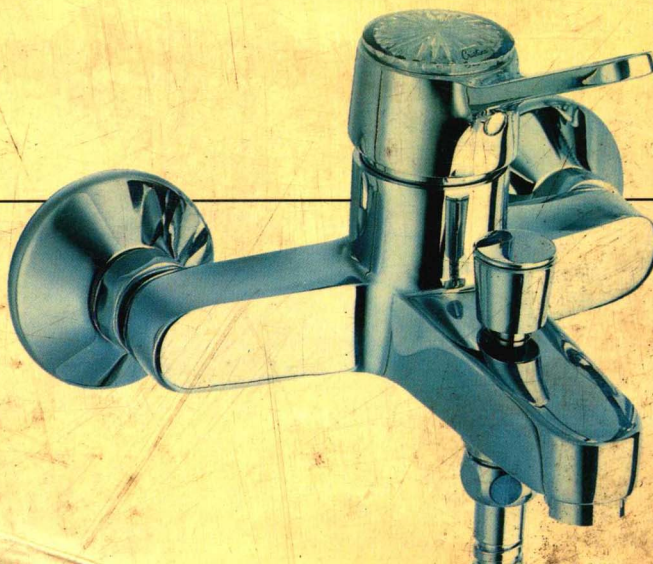
TAXI



POLO



OPEN



CRISTINA®
rubinetterie

gives shape to water

SOLE DISTRIBUTOR
FOR HONG KONG AND CHINA



快達供應行有限公司
FEDERAL SUPPLIER LTD.

香港銅鑼灣道122號地下

G/F., 122 Tung Lo Wan Road,
Causeway Bay, H.K.
Tel: 887-7237
Telex: 62815 FEDEC HX
Fax: 887-8419

RUBINETTERIE CRISTINA SPA • 28024 GOZZANO/NO • ITALY
TEL. 0322/956340 r.a. • TELEFAX 0322/956556