

1993

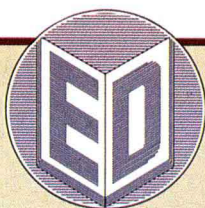
domus

2

建築藝術與室內設計

La magnifica..

Viva l'Italia!



Editoriale Domus

Since 1929 it is architecture and design, culture, transport and tourism



QUATTRO RUOTE

The motoring magazine most widely-circulated in Europe

RUOTE CLASSICHE

Monthly title for the vintage automobile enthusiast

tuttotrasporti

Monthly title on heavy road transport

QUATTRO RUOTE

Quarterly magazine on car modelling

VOLARE

Monthly magazine on aviation and aeronautics

domus

The prestigious review of architecture, interiors design and art with international renown

domus dossier

Monographic issues on specific themes of design culture, twice a year

TUTTOTURISMO

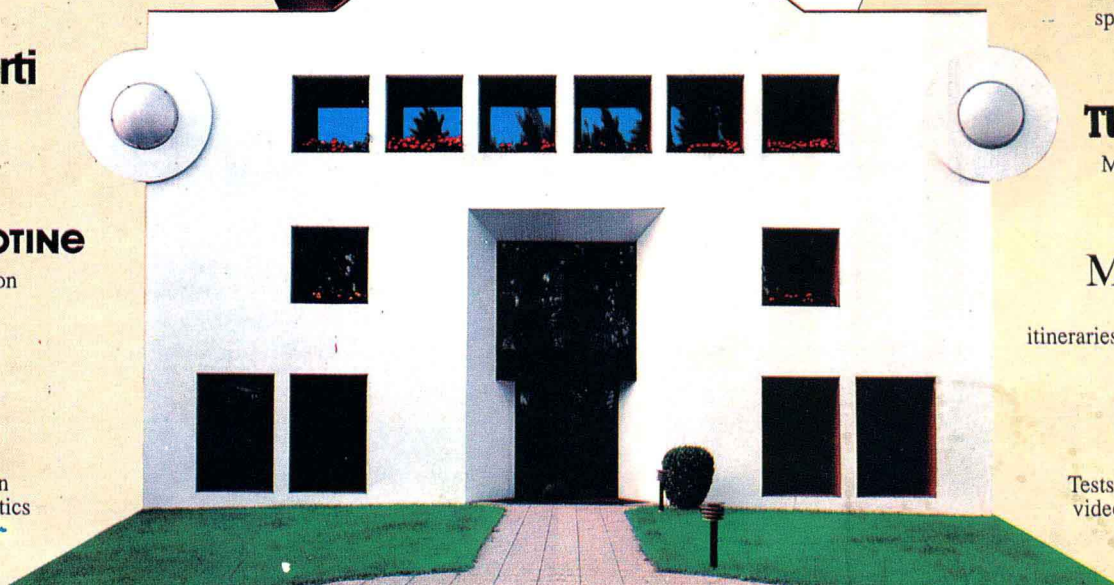
Monthly holiday, leisure and travel tips

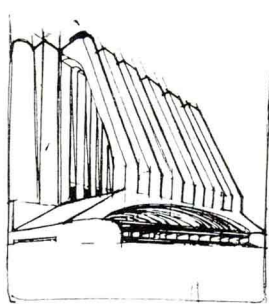
MERIDIANI

Monographic issues on itineraries and culture, bimonthly

VIDEO CAMERA

Tests, tips and latest news on videorecording, twice a year





PROGETTO E PASSIONE

Questo piano urbanistico, sento dire sempre più sovente, è davvero originale. Quell'architettura è decisamente divertente. Codesto arredo è spiritoso. Il tale oggetto d'uso è proprio ironico.

Lo sento dire, e mi irrita. Perché un progetto, ne sono convinto, non deve essere né originale, né divertente, né spiritoso, né ironico. Un progetto è qualcosa che nasce da un bisogno concreto, che si nutre di una tradizione secolare o addirittura millenaria e che deve durare nel tempo. Un progetto non è mai uno scherzo.

Che noioso, mi si obietterà. Nega al progetto la dimensione ludica tanto faticosamente conquistata dopo il puritanesimo del Movimento Moderno e dell'International Style. Lo priva della componente irrazionale e emotiva che finalmente lo aveva riavvicinato alla vita – alla vita che, come tutti sappiamo, non è certo fatta soltanto di freddo razio-cinio.

Ebbene: è proprio così. Non penso che il progetto sia il luogo ove si possano esprimere emozioni personali. Ciò non si addice alla sua specifica cultura disciplinare, e la durata e intensità della sua presenza, una volta materializzato, lo proibiscono. Un oggetto d'uso, un arredo, e ancora di più un edificio o una città sono destinati ad una fruizione collettiva che deve durare nel tempo: è inammissibile che attraverso di essi lo stato d'animo di un singolo sia reso duraturo e venga imposto per anni e talvolta secoli a una comunità che con questo stato d'animo non ha nulla a che fare. Un progetto è, innanzitutto, un servizio. Detto in altre parole, e più precisamente in quelle lapidarie di Karl Kraus: «Da una città in cui devo vivere pretendo: asfalto, pulizia delle strade, chiave del portone di casa, riscaldamento a aria, tubature per l'acqua calda. Accogliente sono io».

Non intendiamo con questo ripudiare l'emotività nella produzione del progetto. Se quest'ultimo è di qualità, certamente non nasce dall'assemblaggio meccanico di determinate risposte a determinate esigenze, bensì da un generoso slancio creativo supportato da profonde conoscenze e mirato a dar corpo a un'idea forte. Ma tale slancio sarà sempre disciplinato: mai in funzione dell'autorappresentazione dell'autore e sempre subordinato al tema specifico.

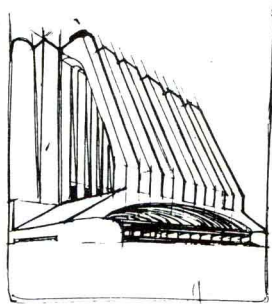
Nemmeno vogliamo negare l'emotività nella fruizione del progetto. Al contrario: se non susciterà emozioni, non sarà degno del suo nome. Una città, un'architettura, un arredo, un oggetto d'uso devono, oltre che funzionare, coinvolgere, commuovere, affascinare. Devono toccare il cuore di chi ne

fa uso. Devono essere amati o odiati.

Però non a causa del loro autore e dei suoi sentimenti: a causa del loro valore come progetto. Del modo in cui rispondono alle esigenze che li hanno generati, dell'elaborazione formale alla quale tali esigenze sono state sottoposte, delle idee che rappresentano. Soprattutto questo: delle idee (non delle emozioni) che rappresentano. Chi fruisce di un progetto (e sono molti i modi di fruirlo, dall'uso vero e proprio sino alla percezione disattenta) non vuole che gli venga imposta una reazione predeterminata. E non vuole riprodurre o scimmiettare passioni altrui. Ambisce tuttavia provarne: e di sue. A tale scopo non è sufficiente che il progetto si astenga dal manifestare stati d'animo propri: deve accogliere e addirittura provocare quelle dei suoi utenti. Deve, in altri termini, assumere un atteggiamento neutrale e stimolante al tempo stesso. Può sembrare paradossale, ma a ben vedere non è privo di logica che un tale atteggiamento possa prodursi esclusivamente in un progetto fortemente ispirato. Soltanto la passione sublimata è in grado di generarne altre. Lo sapeva Kraus, che nella sua accorata difesa del dramma *Lulu* di Frank Wedekind spiegava che è nella vera opera d'arte, nella quale un poeta abbia dato forma al proprio mondo, che tutti possono aggiungere di tutto. E lo sapeva Benedetto Croce quando affermava: «...ogni schietta rappresentazione artistica è se stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale e quella forma individuale come l'universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale che diviene e cresce in perpetuo su se stesso, soffrendo e gioendo».

In tal modo la cultura del progetto può, eludendo le sciocche frivolezze alla moda, risolvere la contraddizione nella quale si dibatte dagli albori del Moderno. Il dilemma sembra insolubile: da un lato il progetto ha, da sempre, il dovere sociale di parlare un linguaggio generalmente comprensibile, di porre segni chiari, univoci ed efficaci. Dall'altro esso si rivolge oggi a una società articolata in maniera estremamente pluralistica e strutturalmente carente di convenzioni vincolanti. Può superare tale contraddizione soltanto aprendosi: operando con segni astratti (che si riferiscono alle poche convenzioni superstiti) e consentendo così interpretazioni diverse. Nel suo «vuoto» ognuno deve poter gridare i problemi, le speranze e le paure che lo agitano per poi ascoltare l'eco delle proprie risposte.

Vittorio Magnago Lampugnani



設計與激情

我常常聽人談論：這項城市規劃是絕對地獨出心裁，那座建築是令人感興趣的；這件傢具是妙趣橫生的，那件用品是令人啼笑皆非的。

這種說法使我激怒。因為我深信，一項設計既不應是獨出心裁或是令人感興趣的，也不應是妙趣橫生或是令人啼笑皆非的。一件設計萌生於具體的需求；它是在千百年之久的傳統長河之中孕育而成，並且還將綿延不絕於未來歲月。設計可不是輕鬆的兒戲。

多么令人心煩呀，人們可能會反駁。你竟然否定具有較為奇特一面的設計，這種設計是在現代主義運動和國際風格的清教徒主義之後，人們好不容易才贏得的；你竟然剝奪了使設計更為接近生活的非理性的和表現感情的方面——而人人皆知生活絕不僅僅是一個冷冰冰的一般常識的問題。

是的，我正是這樣做的。我認為設計不是表達與特定文化格格不入的個人感情的場所。無論如何，一旦設計實施而成為建築物，它的長期而頑強的存在應使它避免變成表達個人感情的場所。一個物品，一件傢具，一座建築物，以至一座城市本是注定長期地為集體所享用。將某個具體個人的情懷通過建築物而長期流傳並將其長年累月地，有時甚至幾個世紀地強加於毫無此種想法的社區人民，這種事是令人無法接受的。一項設計首先是對人類造福之事，或者用卡爾·克勞斯的銘文所說的：“我期望於我所生活着的城市乃是潔淨的柏油馬路，一把打開正門的鑰匙，暖氣和熱水管道。我歡迎它們。”

我這樣說並無意於否定在進行設計時的激情的勃發。如果一項設計具有上乘的品質，它當然不是出於將一些解決生活必需的方案機械地拼湊在一起的結果。相反，它產生於深刻的知識及力求實現某種強烈的想法的創造性努力的基礎之上。但是這種努力應該永遠受到制約：即永遠從屬於它的特定主題而不是基於該創作者個人的自我表述。

我們也不想否認，在欣賞一項設計時也同樣需要有激情。反之，如果一項設計不能激發起人們的感情，它也够不上一項好的設計。一座城市、一座建築物、一件傢具，或一件日用品，除去其功能外，還必須能吸引、打動其使用者，使其目迷神搖；要能觸動

使用者的心弦，使他們或愛之或恨之。

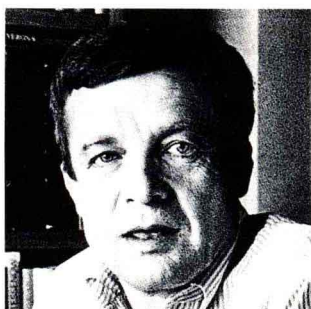
雖然不是為了做設計的人，也不是為了這個人的感情，而是為了它們作為設計的價值，為了滿足使它們得以產生的客觀需求的方式，為了這些需求所經受的形式上的發展以及它們所代表的思想。其中最主要的是為了它們所代表的思想而不是激情。人們接受一項設計可能有各種不同的方式，有的要好好地使用它，有的只是心不在焉地走馬觀花。但是他們都不願要強加於他們某些反應，他們也不願重溫或模仿他人的激情。

應用這些設計的人當然也想要感受激情：他們自己的激情。為保證他們能做到這一點，一項設計僅僅戒除它自己的感情還遠遠不夠；它必須歡迎並激發其使用人的情懷而自己則保持一種中間色彩。

這聽起來似乎有悖常理，但你若深入思考，在充滿靈感與激情的設計當中抱這種態度却也非常不合邏輯。祇有最高境界的激情才能激發起他人的激情。克勞斯在他為弗蘭克·韋德金德的歌劇《Lulu》所作的熱誠的答辯中解釋了這一點。當時他解釋道：一件藝術作品，祇有當一個詩人已在其中形成了他自己的世界，而別人又能增加某些東西時才是一件真實的藝術作品。貝內代托·克羅切也是這樣做的。他斷言：“……任何真正的藝術表現就是它自身及整個天地萬物，即體現於個別形式中的天地萬物及作為天地萬物的個別形式。在詩人的每個音節裏，在他所構思的人物中就包蘊着全人類的命運、希望、幻想、悲哀和歡樂、他們的輝煌業績和沮喪失望、現實的全部戲劇性事件以及他們所受的苦難和歡欣舒暢。”

祇有這樣，通過避免低能而輕浮的風格，設計文化才能解決從現代主義出現以來困擾着它的矛盾。下面的兩難處境好像是難以解決的。一方面，設計的社會義務是使用公眾易懂的語言，提出清楚、明確而有效的符號；而另一方面，它今日又置身於缺乏嚴格習俗的複雜而多元的社會之中。它祇能依靠擴大其界限，使用與少量現存的習俗有關的抽象符號，從而允許各種不同的解釋，才能解決這個矛盾。在它們的“空虛”之中人人必須能宣述使他們激動的問題、希望和恐懼，然後再傾聽對這些問題的答案的回聲。

V. M. L.



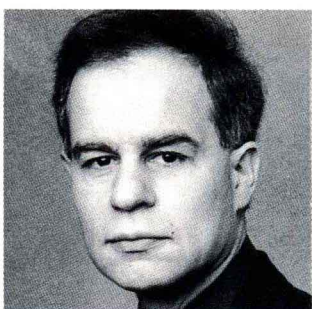
喬治·格拉西

1935年生於意大利北方工業重鎮米蘭市。1960年大學畢業。自1961年至1964年為E·N·羅杰斯主持的《美麗的家庭》雜誌編輯部成員。自1965年起，先後任教於米蘭和佩斯卡拉，目前為米蘭建築結構教授。1967年發表《建築邏輯結構》，1979年發表《建築技巧與其他作品》，1988年發表《陳舊過時的建築語言》。另外，他還主持主編了《1926—31年改建的法國克福》選集。他著名的設計方案有：米蘭阿比亞泰格拉索區維斯孔特奧威堡的修復和擴建（1970年），法尼亞諾·奧洛納的修復（1980年），意大利基耶蒂市學生之家（1976年），意大利的里維斯特區政府辦公大樓競賽方案（1974年），德國呂措廣場（1981年），柏林阿爾布雷克特王子宮（1984年），意大利錫耶納市馬泰奧廣場（1988年），威尼斯藝術節意大利展館（1988年），意大利泰奧拉市重建方案（1982年），西班牙阿爾穆迪方案（1983年），沙蒂瓦的貝爾索雷特方案（1984年），西班牙薩拉托市古羅馬劇場的重建（1985年），南非馬堡的屠宰場街區建築方案（1986年），意大利貝加莫市瓦爾馬里納修道院方案（1986年），荷蘭格羅寧根市庫爾賓丁斯卡納爾人工島（1987年），西班牙加瓦市政廳（1989年），米蘭加里巴爾迪公共場所競賽方案（1991年），利普西亞的德意志銀行擴建競賽方案，以及墨西哥聖地亞哥的孔波斯特拉學院方案（1992年）。



馬克西姆·凱托夫
和瑪麗·珀蒂

他們分別出生於1954年和1955年：一個畢業於1981年，一個畢業於1980年。1980年他們以《建築設計創新集》一書雙雙獲獎。自1981年起雙雙移居意大利羅馬，邊在羅馬法蘭西研究院工作，邊傾力編寫《建築藝術入門》一書（由Kappa出版社出版）。1982年二人開始從事建築職業生涯，主持建造了法國埃夫里的一座學校；1986年參與建造德芳斯教堂前廣場，廣場中以圓柱廊把R·E·R與大型拱門和諧地結合在一起；1991年完成了全國現代藝術基金會大樓設計建造；1992年參加了由他們主持建造的德芳斯廣場地鐵新車站的落成儀式；另外，他們還共同贏得了突尼斯法蘭西文化中心設計競賽一等獎（現該中心正在建設之中）。在法國巴黎，他們攜手合作完成了兩座辦公大樓和多處民居及由法國信託局贊助的藝術委員會畫廊後，現正着手完成法蘭西喜劇院休息廳重建工作。1986年，馬克西姆·凱托夫任教於這橋工程學校，1987—88年，任教於法國蒙彼利埃大學建築系。



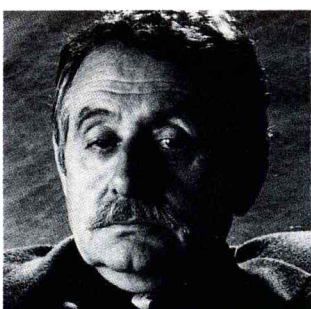
雅克·赫佐格和
皮埃爾·德穆龍

1950年他們二人同生於瑞士巴塞爾，畢業於蘇黎世瑞士聯邦理工學院建築工程系，1978年在巴西利亞開辦建築職業事務所。1980年二人同受邀為美國伊薩卡州康奈爾大學客座教授；1989年在美國坎布里奇任哈佛大學客座教授；1991年任美國新奧爾良圖蘭大學客座教授。1987年雙雙獲得了柏林文學藝術協會藝術獎（建築藝術）。他們的作品曾多次參加個人和集體展，參展的地點有：1989年倫敦9H畫廊；1990年法國波爾多“迷人的彩虹”藝廊；1991年蘇尼黑藝術協會；1991年意大利威尼斯藝術節上展館；1992年荷蘭奧特洛的克羅勒·米勒國家博物館；1992年比利時安特衛普的商店。在他的專題著作中，有最近由W·Wang編輯、蘇黎世Artemis Verlag出版社1992年出版的頗具影響的一部作品。



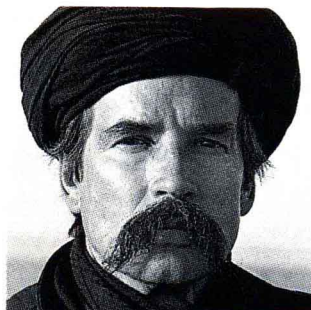
素一水谷

1955年生於日本福井，就學於京都青年藝術學院，自1979年起在日本造型藝術研究協會工作。1986年開始從事設計工作。他的作品主要集中在日本酒吧和飯店的內裝修方面：青山市佐倉飯店（1984年）；節月庵餐館和志文室酒吧（1985年）；神戶市一家酒吧（1987年）；京都市鮮花酒吧（1988年）；大阪市D/A飯店和酒吧（1990年）；為關西地區的山本設計的展室（1985—88年）以及為Katharine Hamnett設計的展室（1988—90年）。為Renaud Pelegrino設計的東京的六木木、香港、巴黎皮革製品分店（1990—91年），以及日本青山的巴黎珠寶店（1992年）。



埃托雷·索特薩斯

1917年出生於奧地利因斯布魯克，1939年畢業於意大利米蘭綜合理工大學，1947年在米蘭開辦自己的事務所。自1958年任意大利奧利華蒂公司設計顧問。他設計的“瓦倫蒂娜”牌打字機曾在美國紐約現代藝術博物館展出過。1976年，柏林IDZ公司為他專門組織了一次他近二十年的作品展，後來該展覽先後又在威尼斯藝術節、巴黎現代裝飾藝術博物館、巴塞羅那、耶路撒冷和美國西德尼舉辦。1981年，他開始與聞名世界的設計師們合作設計美國孟菲斯工程。1984年與斯托漢斯公司一起參加米蘭菲亞特公司林戈托工廠的諮詢和由意大利倫巴第大區組織的諮詢工作。他的風格各異的作品世界各地可見。他與巴巴拉·雷迪斯、克里斯托夫·拉德及安娜·瓦格納共同創辦了《陽臺》建築設計雜誌。他近年的個人作品展有：1990年在荷蘭阿姆斯特丹市斯特德里克博物館舉辦的《力的展示》；1991年在意大利佛羅倫薩市斯特羅齊宮舉辦的《風格新穎和諧的居室》；1991年在日本東京舉辦的《意大利住宅》；以及1992年在意大利米蘭建築設計藝術節舉辦的《廢墟》展。除此之外，正在西班牙巴塞羅那聖·莫尼卡藝術中心舉辦的他的個人作品展將於秋季移往德國漢堡的戴克托展覽館展出。



漢斯耶爾格·福特

1940年出生於德國巴特哈爾茨堡。經過一段時間木工學徒生涯後，又到不來梅國立藝術學院繼續求學。1969年定居在蘇尼黑。1973年榮獲拜恩國家繪畫藝術獎；1977年榮獲菲利普·莫里斯世界繪畫藝術一等獎；1978年獲挪威世界藝術節獎；1980年獲德國卡塞爾的阿諾德·博德獎；1981年獲加布里埃萊·明特爾和約翰內斯·艾希納基金會獎；並分別於1982年和1986年兩次獲得國家獎學金。在他眾多不同凡響的作品中給人印象最深的是：軍隊標幟（1975年，英厄爾斯貝格/蘇尼黑）；海上旅遊（1978年，德國路德維希港/萊茵河/北海）；石舫（1981年，荷蘭伊瑟爾梅爾）；仙人洞（1985年，柏林聯邦園林藝術展館）；天梯（1986年，摩洛哥）；以及螺旋梯（1993年，德國弗賴辛/魏斯黑德法）。另外，他還多次參加和舉辦集體和個人作品展，特別是在德國，不過在美國、澳大利亞和日本等國也舉辦過。

他作品的特徵多為無頂建築和懸空建築。

攝影：英格里德·福特—阿姆斯特林格



梅卡諾小組

該小組成立於1983年荷蘭鹿特丹市“Kruisplein”設計競賽展時。參加該小組的成員有：弗朗辛·霍本、克里斯·德韋杰、亨克·多爾和埃里克·范埃格特。他們四人均畢業於荷蘭代爾夫特綜合理工大學。弗朗辛·霍本就職於文化部建築藝術展覽委員會；亨克·多爾自1988年起任教於阿姆斯特丹建築科學院，埃里克·范埃格特為建築委員會成員。他們先後榮獲了多種獎勵，其中包括1984年聯合國教科文組織頒發的《托莫斯住宅》建築荷蘭賽區一等獎；1985年格羅寧根《霍夫斯泰德·德赫羅特卡特》設計競賽獎；1989年希萊科普住宅建築設計獎（此建築已建成）；1991年漂亮的別墅式克拉塞瑟·布拉斯蘭事務所；1991年布爾斯咖啡館—飯店；1992年花園式旅館。上述幾座建築均地處鹿特丹市。另外，他們的獲獎作品還有：1992年荷蘭瓦赫寧恩大學的農業與植物試驗室和圖書館。正在實施建造的工程是：德國斯圖加特的國際園林建築展覽（26個模型）；荷蘭阿爾默公共圖書館；匈牙利布達佩斯市ING和NNH銀行大樓。



弗朗切斯科·迪喬治·馬丁尼

1439年誕生於意大利錫耶納一個祖輩務農的殷實之家。1459年到1464年間，跟隨洛倫佐·迪彼德羅（又名奉基耶塔）數次出遊羅馬和佛羅倫薩。在此期間曾先後參與錫耶納和大奧利華托山的引水道建設。1473—1474年，開始和烏爾比諾公國皇家接洽共事。大約在1478年左右設計建造了薩索科爾瓦羅城堡，1477年參與古比奧大公爵的建造工作。其間還為費代里科·達蒙特費爾特羅效力。1480年有幸成為錫耶納的眾議會議員。1484年設計了科爾托納地區卡爾奇納教堂。1485年被命為錫耶納官方建築師。1488年錫耶納最高當局批准了他在五年時間內建造多處建築的請求。後應邀繼續位於瓦爾迪奇亞納的盧奇尼亞諾城堡的建造工程，1490年在米蘭從事設計米蘭大教堂圓頂的修建工程，同年在帕維亞與萊奧納多一起任米蘭大教堂的建造工程顧問。不久又應邀去佛羅倫薩，參加當地大教堂的修建工作，並親自設計了花城（佛羅倫薩的別稱）聖瑪麗亞教堂立面。自1491年起（據檔案記載），他曾多次出現在卡拉布里亞大公爵，參與建造位於加爾加諾聖安杰洛山上的城堡工程。1497年重返錫耶納，接着被命為該地大教堂工程的主持人。

弗朗切斯科不幸於1501年告別人世。

多穆斯(Domus),1928 年由吉奧·達蒂創辦的期刊。
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-I
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:切薩雷·博納東納
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
©版權註冊 1928 年,Editoriale Domus S.p.A.,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:馬里安內·洛倫茨(責任編輯),里塔·卡佩祖托,盧卡·加扎尼加,馬爾科·羅馬內利
新聞評論:馬里亞·克里斯蒂納·托馬西尼(負責人),馬里亞·比亞蒙蒂
資 料:詹馬里奧·安德烈亞尼(負責人)
總 編 助 理:恩里卡·福卡奇,保拉·坦博里尼
設 計:朱塞佩·巴西萊(負責人)費爾南達·薩爾門托,安東尼奧·塔拉里科,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
檔 案:安娜·德洛爾托

特 派 記 者:皮埃爾·雷斯坦尼
本刊合作者:詹皮耶羅·博索尼,戴維·奇珀菲爾德,让·路易·科昂,毛里齊奧·加爾加諾,弗里茨·戈特沙爾克,盧卡·福爾諾,赫爾曼·柯克迪克,羅貝塔·盧恰尼,羅貝托·馬謝羅,恩里科·莫爾泰奧,卡洛·帕拉佐洛,費爾南達·皮瓦諾,路易吉·斯皮內利,受弗雷多·塔富里,馬爾科·羅馬內利
攝 影:阿利納里檔案館,Domus 檔案館,埃爾韋·阿巴迪,加布里埃萊·巴西利科,C·克里斯蒂林和 F·考達納,莫德爾納,伊里·哈夫蘭,米莫·約迪切,弗朗辛·霍本,杰拉爾·德·詹金斯,馬格里塔·克里斯查尼茨,倫西尼,史蒂文·奧克森伯里,阿爾貝托·皮奧瓦諾,克勞迪奧·斯卡奇尼,達里亞·斯卡摩拉/斯泰因,布拉克,新建築社,百鳥古雄,皮特·范德米爾,英格里德·福特-阿姆斯林格,弗朗茲·溫默,金·茲瓦爾茨

Domus(中文版)
翻 譯:李興建 馬貞勇 郎守廉
徐國棟 張惠珍 董蘇華
賀起龍 鄭建民 翟慎秀
薄貴培
審 校:馬貞勇 赫廣森
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
北京百花彩印有限公司印刷
開本:787×1092 1/8
1993 年 12 月第一版,1993 年 12 月第一次印刷
定價:29 圓
書 號: ISBN-7-112-02117-0/TU · 1621 (7137)

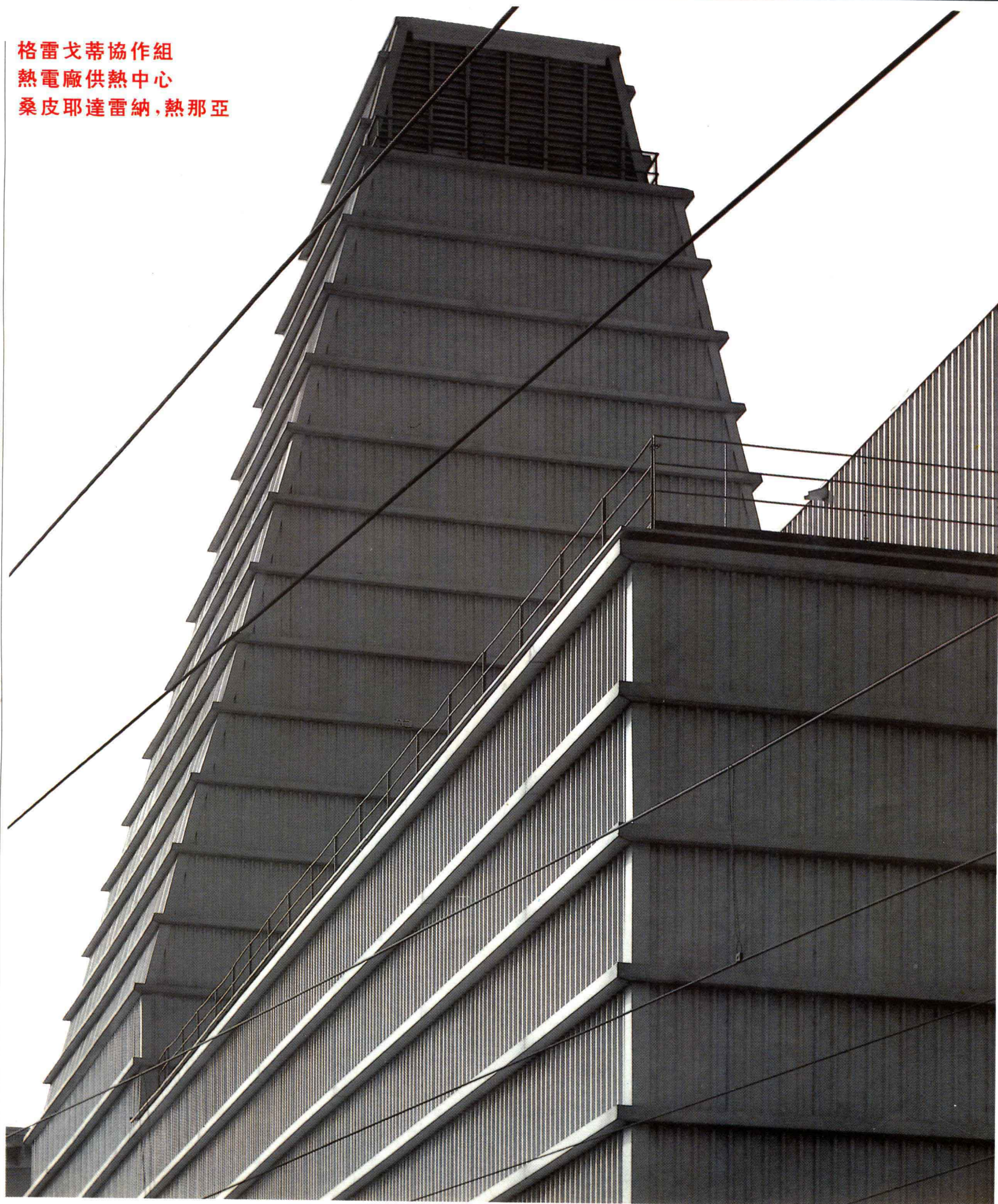


弗里茨·戈特沙爾克為 1993 年 6 月的《Domus》設計的封面草圖

目錄				
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 設計與激情			
恩里科·莫爾泰奧	1 熱電廠供熱中心	桑皮耶達雷納/熱那亞	格雷戈蒂協作組	加布里埃萊·巴西利科
盧卡·福爾諾	4 廢物填充隔聲牆	鹿特丹	克里金·吉曾	皮特·范德米爾
羅貝塔·盧恰尼	6 日本航空公司辦事處	紐約	伊東豐雄	新建築社
R.C.	8 凳子		克努特·耶爾特內斯	伊里·哈夫蘭
恩里科·莫爾泰奧	10 諾夫·比利姆地毯	土耳其	羅密歐·吉利	
恩里科·莫爾泰奧	12 彈簧把手		埃米利·佩德羅斯	
恩里科·莫爾泰奧	13 澤利格高爾夫球袋		I·米廖雷/G·皮欽諾	克勞迪奧·斯卡奇尼
恩里科·莫爾泰奧/阿爾瓦拉·西薩	14 學校	梅迪奧納/加泰羅尼亞	R·米拉/R·塞伊克斯	阿爾貝托·皮奧瓦諾
	17 設計猶如經驗			米莫·約迪切
赫爾曼·柯克迪克	29 藝術品收藏博物館	慕尼黑	赫佐格與德穆龍	M·克里斯查尼茨
盧卡·加扎尼加	36 公共圖書館	格羅寧根	喬治·格拉西	金·茲瓦爾茨
戴維·奇珀菲爾德	46 普林森蘭居民區	鹿特丹	梅卡諾小組	斯卡摩拉/布拉克
让·路易·科昂	56 四種室內空間設計	日本	素一水谷	百鳥古雄
馬爾科·羅馬內利	64 當代美術館	巴黎	M·凱托夫/M·珀蒂	埃爾韋·阿巴迪
費爾南達·皮瓦諾	68 1988~1993 年的設計		丹尼·文萊特	史蒂文·奧克森伯里
詹皮耶羅·博索尼	76 1955~1970 年的陶瓷器		埃托雷·索特薩斯	
羅貝托·馬謝羅	82 自行車歷史			
M·加爾加諾/M·塔富里	90 1992 年美因河-多瑙河運河上的山峰式堤壩		漢斯耶爾格·福特	英格里德·福特-阿姆斯林格
卡洛·帕拉佐洛	94 弗朗切斯科·迪喬治·馬丁尼偉大的展示			
	99 91 年回顧:弗朗切斯科·迪喬治·馬丁尼在錫耶納的建築設計			
	105 建築業:材料、體系與技術			
封面	弗里茨·戈特沙爾克設計			

Album

格雷戈蒂協作組
熱電廠供熱中心
桑皮耶達雷納, 熱那亞

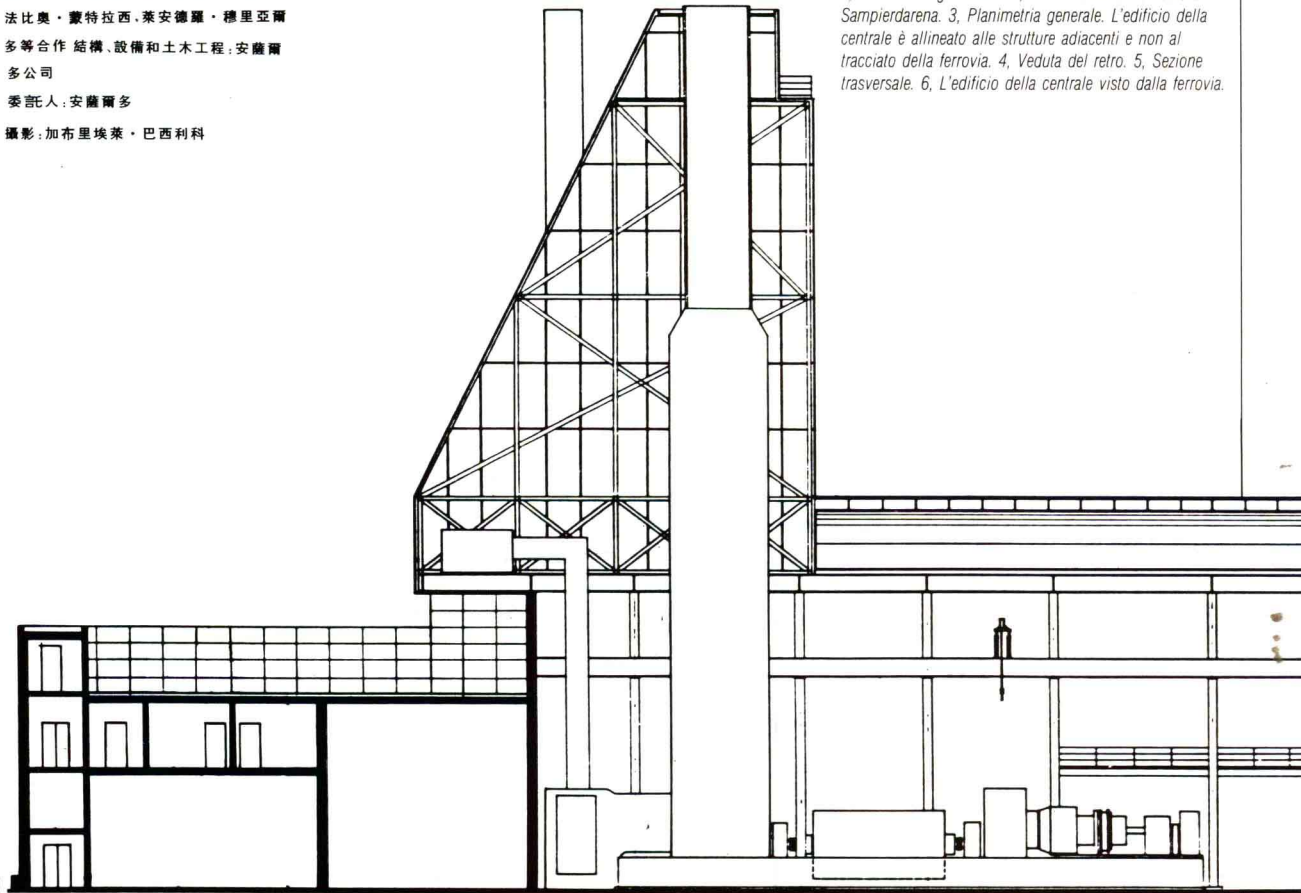


Il disegno architettonico delle grandi infrastrutture di servizio comincia anche in Italia a divenire questione centrale del progetto tecnico, soprattutto in quanto problema di dialettica contestuale urbana o territoriale. Il caso che abbiamo affrontato, una centrale sperimentale di cogenerazione e teleriscaldamento, prodotta dall'Ansaldo e realizzata nell'area industriale di Sampierdarena, propone una doppia questione: da un lato la presenza di un oggetto architettonico di grande dimensione capace di fronteggiare un paesaggio industriale circostante duro e complesso, dall'altro la possibilità che una centrale come questa, flessibile e a piccola scala (60 MW), diventi modello applicabile, con specifici adattamenti, a differenti condizioni contestuali di analoga densità urbana. In risposta a queste condizioni, il progetto mira ad un'immagine connotata, dotata di compattezza ed identità, ma non fondata su una mimesi dei contenuti tecnici, pur senza rinunciare alle possibilità di forma che questi contenuti suggeriscono. Perseguendo il massimo compattamento compatibile delle macchine di produzione e di controllo, la centrale si presenta come una enigmatica costruzione nettamente distinta nelle sue due parti: un basamento in calcestruzzo verniciato che ricomprende gli elementi di servizio (centrali di compressione, trasformatori, ecc.), che sottolinea il tema dell'attacco al suolo, anche come sistema flessibile a future soluzioni diverse, e la carrozzeria metallica della macchina principale, sagomata a seguire gli ingombri, denotata dal grande volume piramidale che riveste caldaia e camino principale.

La superficie della carrozzeria metallica sporge rispetto al basamento a sottolineare il proprio carattere di rivestimento, mentre tutto il sistema di misure reciproche fra le parti (assieme alla dimensione stessa della costruzione che raggiunge i quaranta metri di altezza) è volutamente rivolto a ottenere un effetto di spaesamento scalare. Eliminando, inoltre, le recinzioni abitualmente previste, si permette una normale percezione ravvicinata del manufatto ed un suo più agevole inserimento nel tessuto urbano. Planimetricamente l'interno è diviso in tre parti principali: la zona per i trasformatori elettrici, la sala per le pompe idrauliche e quella per le principali macchine. A un livello superiore trovano posto gli uffici di controllo e di servizio per l'intera centrale. Particolare attenzione è stata posta al problema dell'inquinamento acustico, normalmente prodotto da questo tipo di impianti.

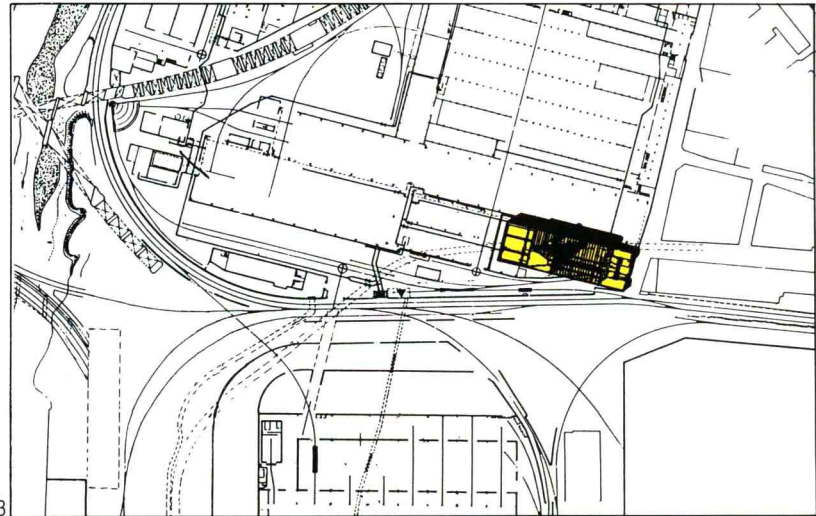
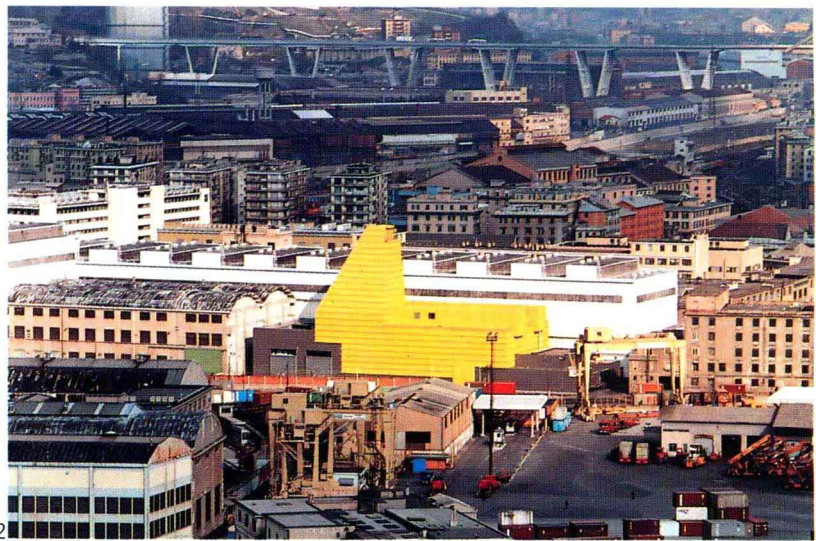
VITTORIO GREGOTTI

設計：格雷戈蒂協作組與洛倫佐·洛蒂·法比奧·蒙特拉西·萊安德羅·穆里亞爾多等合作 結構、設備和土木工程：安薩爾多公司
委託人：安薩爾多
攝影：加布里埃萊·巴西利科



1, Sezione longitudinale. 2, La centrale nel contesto di Sampierdarena. 3, Planimetria generale. L'edificio della centrale è allineato alle strutture adiacenti e non al tracciato della ferrovia. 4, Veduta del retro. 5, Sezione trasversale. 6, L'edificio della centrale visto dalla ferrovia.

攝影：普布利福托

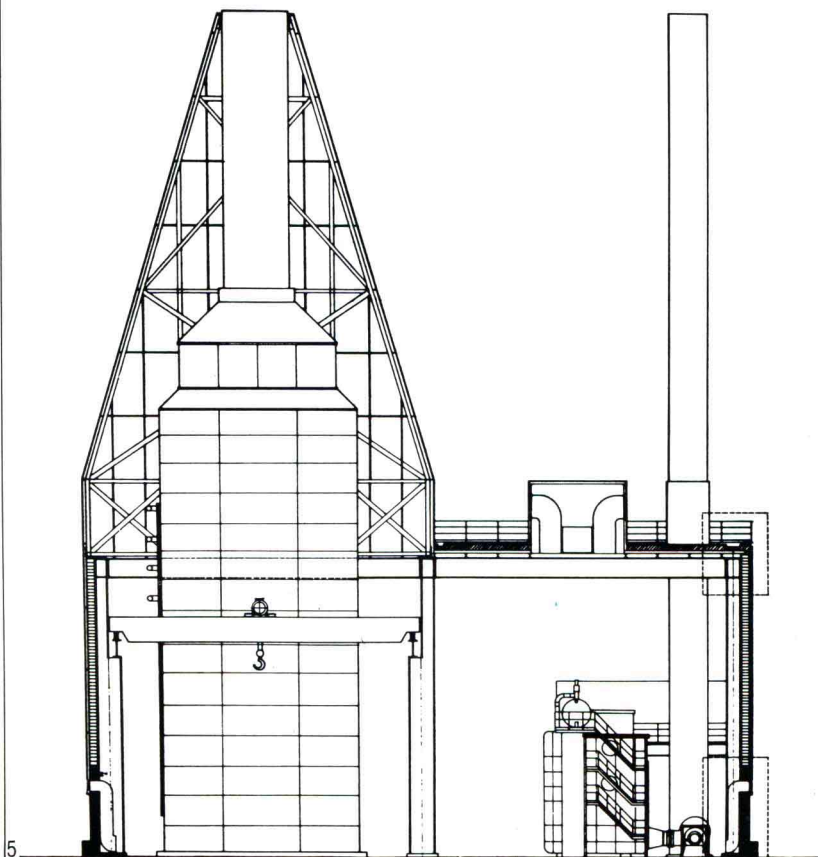
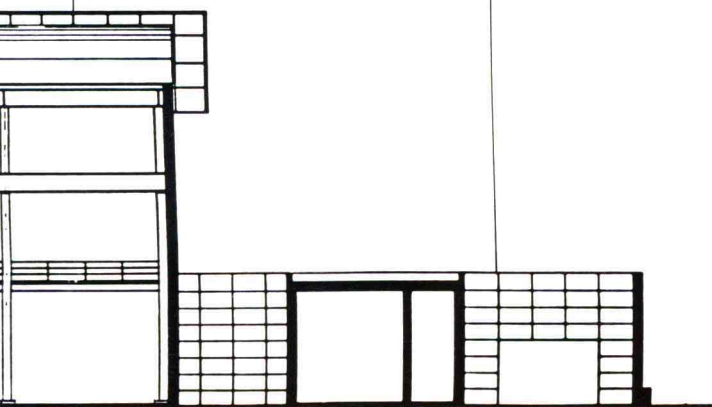
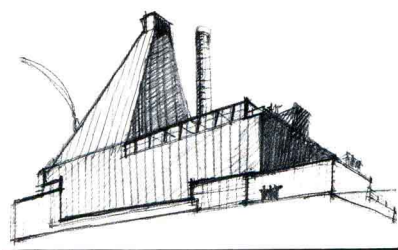


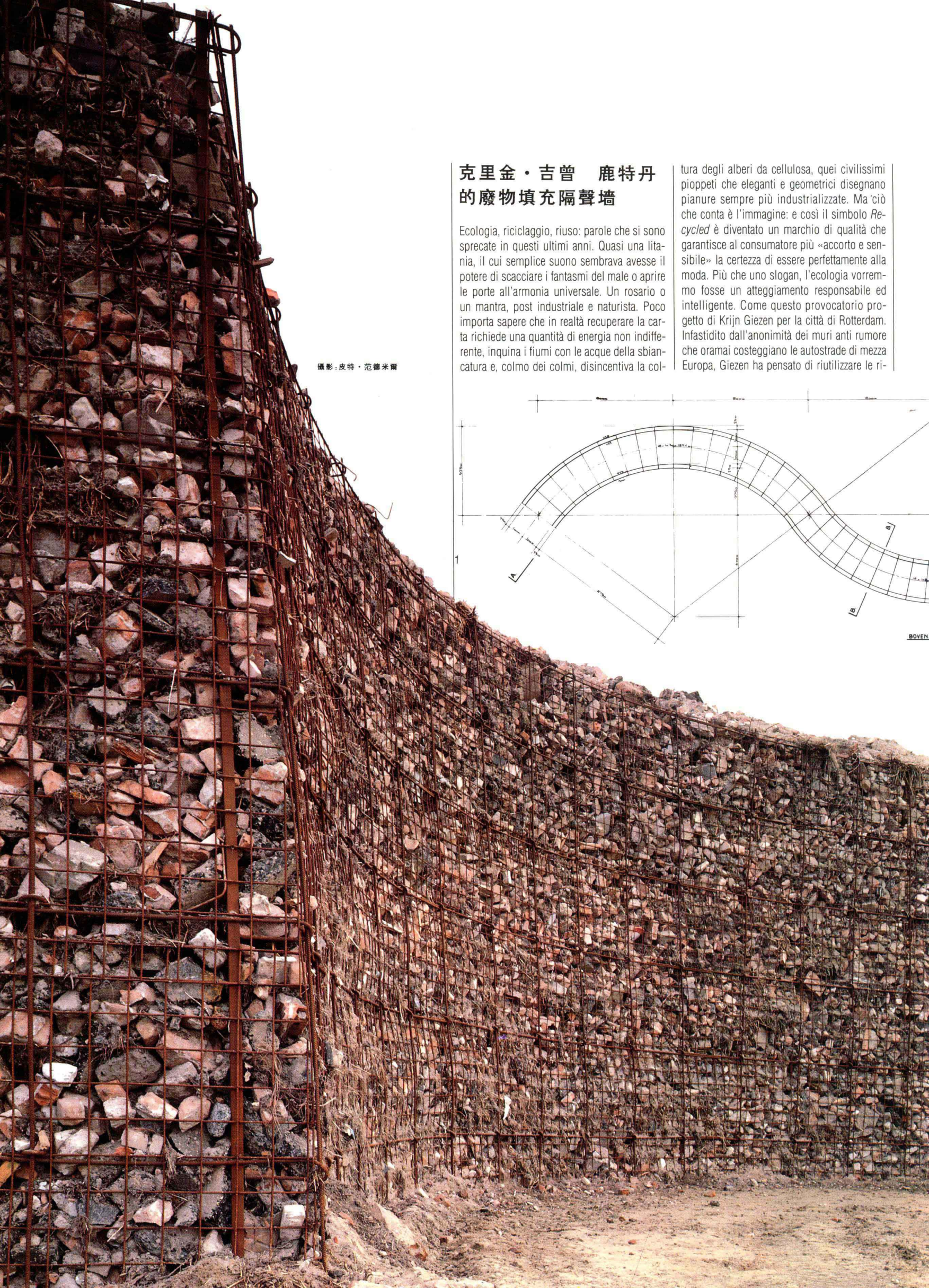
日前在意大利也已開始了一項重要基礎服務設施的建築設計。它被看作是技術規劃的重要方面，尤其是從城市或地區的與周圍環境相呼應的辯證方法來看更是如此。此處提到的事項——由安薩爾多所生產的，建於熱那亞的桑皮耶達雷納工業區的試驗性遠距離供熱熱電廠向人們提出一個雙向的問題：一方面這樣一個大型建築物要在複雜困難的工業區的地形環境中為自己找到立足之地；另一方面，建設這種類型的小型熱電廠（60MW）的可能性成了能適應城市密度相同而周圍環境不同的典型。為要適合於這些環境條件，這項工程力圖建立起一個緊湊而獨一的形象，並非建立在技術內容的模仿之上，雖然也不是不考慮這些內容所提示可能的形式。為使生產和控制機械達到最和諧的緊湊程度，電廠的外形為由兩個明顯不同部份組成的奇妙結構：一個裝置有壓縮機組、變壓器等輔助設備的油漆一新的混凝土結構，形如“底座”，設計強調附着於地面的主題（同時也是為解決未來種種問題的靈活的系統），另一個為顯出主機房輪廓的金屬構架；這個構架把主鍋爐和煙囪圍護起來，呈現出一個大型金字塔結構。始於混凝土“底座”的金屬構架是以強調作為圍護層的特點來設計的。整個系統包括兩部份交接處，以及 40m 高結構本身合在一起，有意設計成鱗狀披疊效果，不用常規的圍欄，更進一步加強了該工廠的緊湊感，並使其更好地適合於該城區的結構。工廠的內部平面劃分為三個主要部份：發電間、水泵房和主機房，全廠的控制系統和服務系統則安排在上層。對於這類工廠所發出的噪聲污染也給予了充分的注意。

維托里奧·格雷戈蒂



1. 縱剖面 2. 城區中的遠距離供熱熱電廠 3. 總佈置圖。該建築物和現存的一些建築物平行,而不和鐵道平行 4. 工廠建築物的後視圖 5. 橫剖面 6. 從鐵道方向所見工廠



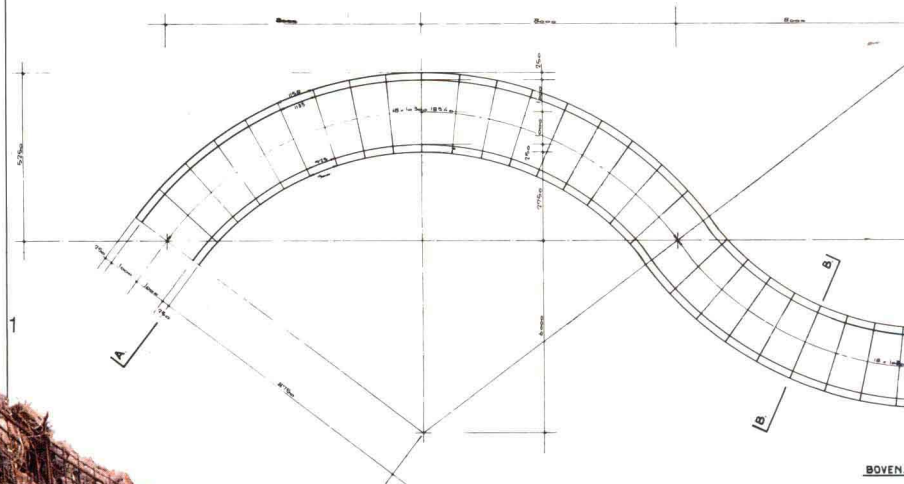


摄影：皮特·范德米爾

克里金·吉曾 鹿特丹 的廢物填充隔聲牆

Ecologia, riciclaggio, riuso: parole che si sono sprecate in questi ultimi anni. Quasi una litania, il cui semplice suono sembrava avesse il potere di scacciare i fantasmi del male o aprire le porte all'armonia universale. Un rosario o un mantra, post industriale e naturista. Poco importa sapere che in realtà recuperare la carta richiede una quantità di energia non indifferente, inquina i fiumi con le acque della sbiancatura e, colmo dei colmi, disincentiva la col-

tura degli alberi da cellulosa, quei civilissimi pioppeti che eleganti e geometrici disegnano pianure sempre più industrializzate. Ma ciò che conta è l'immagine: e così il simbolo *Recycled* è diventato un marchio di qualità che garantisce al consumatore più «accorto e sensibile» la certezza di essere perfettamente alla moda. Più che uno slogan, l'ecologia vorremmo fosse un atteggiamento responsabile ed intelligente. Come questo provocatorio progetto di Krijn Giezen per la città di Rotterdam. Infastidito dall'anonimità dei muri anti rumore che oramai costeggiano le autostrade di mezza Europa, Giezen ha pensato di riutilizzare le ri-



sorse più povere e diffuse: i rifiuti. Una gabbia di tondini di ferro intrecciati disegna un contenitore sinuoso riempito dei più inutili avanzi del mondo civile. Lattine e ferraglie ma anche macerie e frammenti di asfalto divelto mischiate a terra e sassi. Ogni tratto di questo muro inconsueto può essere così diverso dall'altro, colmato con i rifiuti del luogo, quasi a tracciare una stratigrafia ideale ed astratta del territorio artificiale. Con il tempo poi la vegetazione colonizzerà questa barriera in cui curiosamente si incontrano e si annullano i rifiuti acustici del traffico e quelli solidi e metallici del progresso.

E. M.

生態學、回收再生及重複利用——這些流行詞語近年來常常掛在人們的嘴邊。

這幾乎是一種應答祈禱，其單調的聲音好像具有驅逐邪惡或打開宇宙和諧之門的力量；一種服務與信息時代的念珠禱告或頌歌，以上天的名義說出。

相當一部份能源得用來再生紙張，其脫色工藝所產生的廢料污染江河水源，這些都並不重要。而重要的是這一重複利用的形式使栽樹取造紙纖維成為一種獲利甚微的行業，所以誰來種植那些優美整齊的楊樹，美化我們這個日益工業化的大地呢？但重複利用的形象化描繪正是世上人們應

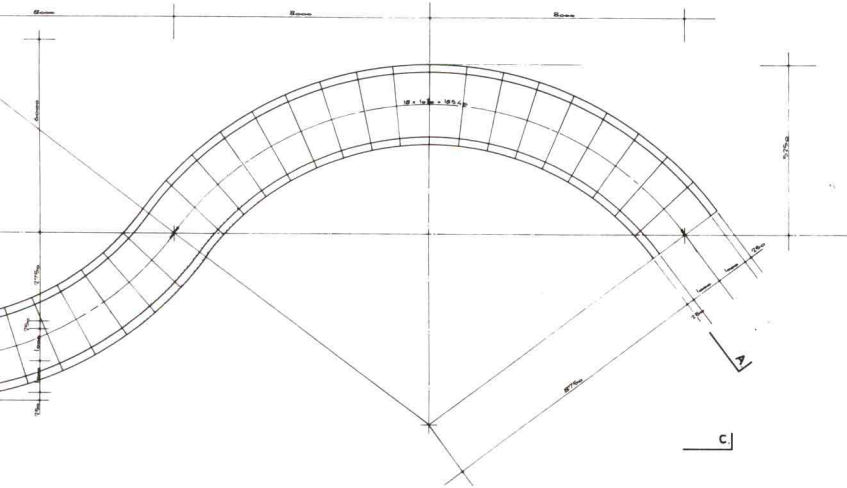
考慮的，為此重複利用的表徵已成為保證“特別苛刻和敏感”而又日趨時髦的消費者利益的一種質量標記。我們希望生態學呈現出一種可靠、明智的姿態，而不僅僅是一種口號。遵循這一思路的一個實例即是克里金·吉曾為鹿特丹做的一個引起爭議的設計方案。克里金·吉曾想到可重複利用價格便宜、極為普通的材料——廢物垃圾來解決歐洲高速公路沿線無數隔聲屏障這個麻煩問題。

把罐頭、廢鐵、廢橡膠及破損瀝青塊與土塊和石塊拌和在一起，填入一個鋼筋交織的曲面體內。因而，這種隔聲牆的每一段

都與其他的不盡相同。因為它可用當地的廢料填充，廢料可作成一種抽象的形狀，一種出土的人類糞便的形狀。

隨着時光的推移，這廢料堆築的隔聲牆會長滿綠色的植物。這時交通產生的噪聲就會奇妙地被牆體內的各類廢料所吸收。

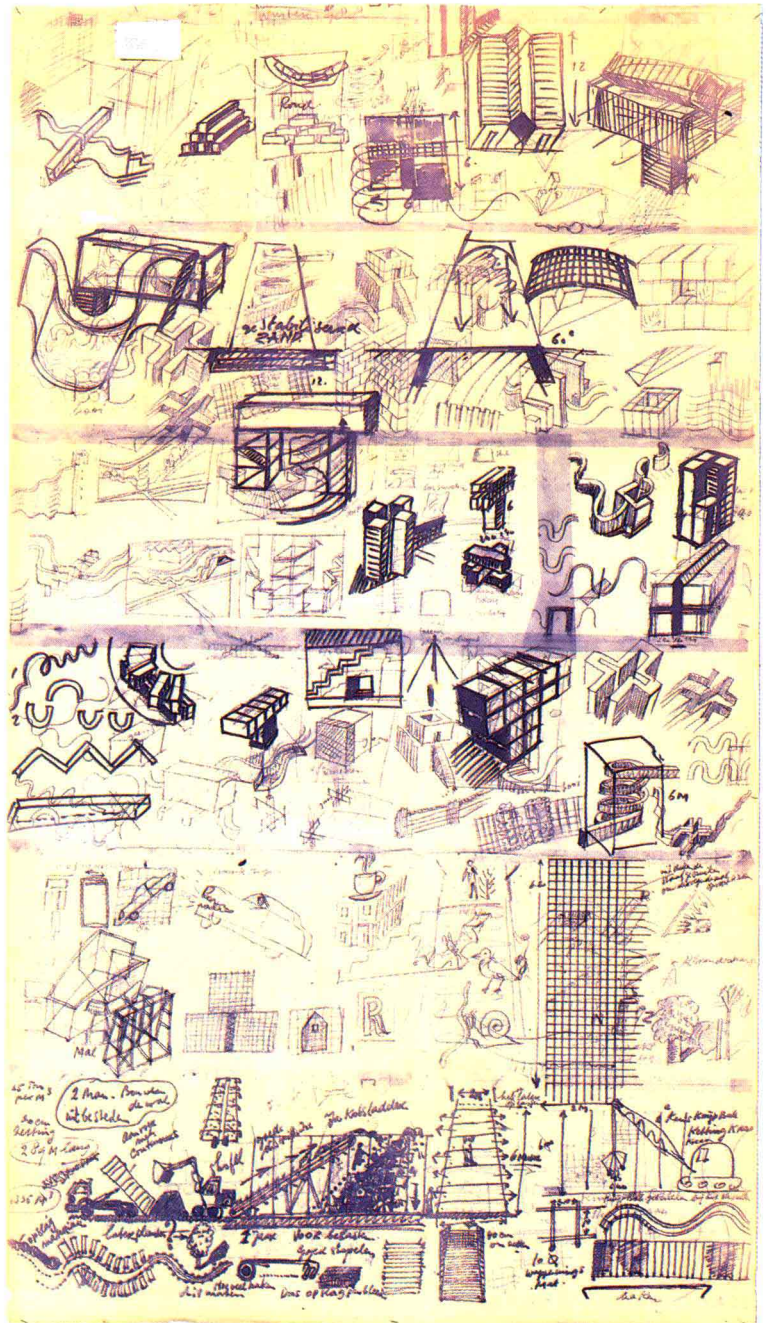
E. M.



1. Lo sviluppo curvilineo garantisce stabilità alla costruzione. Il frammento costruito è lungo 40 metri; il progetto prevede una misura finale di 300. 2. In un grande foglio gli schizzi ripercorrono la genesi del progetto. 3 e 4. Due immagini del muro costruito. La gabbia metallica ha una maglia di 15x15 centimetri ed è alta 6 metri. Il materiale di riempimento è una miscela di rifiuti non inquinanti: legno, pietre e macerie di demolizione, materiali organici (foglie e humus), terra. Approssimativamente due terzi inerti e un terzo materiale organico. Una scultura a grande scala che coinvolge l'udito (i rumori del traffico del porto), l'olfatto (l'odore del materiale di riempimento), la vista (i colori della vegetazione che colonizzerà la scultura).



1. 彎曲的形體使其結構更加穩固。預計此廢料填築的隔聲牆總長度為 300m，第一段為 40m 長。2. 本工程創作的過程可從此圖中繪製的草稿來追源。3 和 4. 廢料填築的隔聲牆的牆體。6m 高的鋼筋曲面體的格柵間距為 15cm×15cm，內填充無污染性的各種廢料，如木塊、石頭、廢橡膠、有機材料（樹葉和腐殖土）和泥土。填築的廢料中 2/3 為無機廢料，1/3 為有機廢料。這也是一件大型雕塑，包含着三種官能，即聽（港口的喧鬧）、嗅（填料帶來的氣味），及看（覆蓋牆體上的綠色植物）。



伊東豐雄 紐約日本航空公司辦事處

Toyo Ito ovvero l'elogio della rarefazione e della fluidità dello spazio opposte al disordine ed al caos; della visione, apparente e mediata, opposta alla pesantezza spesso incontrollata e frastornante della realtà costruita; della sapienza tecnologica, invisibile ed impalpabile, opposta al virtuosismo eclatante ma il più delle volte formale; dell'utopia garbata e sottile opposta alla concretezza del quotidiano.

Toyo Ito ovvero l'espressione forse più coerente di come poter coniugare la tradizione del passato all'attuale «civiltà elettronica» ed a tutti i suoi mezzi di espressione.

Toyo Ito ovvero l'architetto dell'astrazione e dell'annullamento del rapporto spazio-corpo, non ricercati ed imposti e quindi ideologicamente estranei, ma metabolizzati quali pesanti icone di una identità ormai troppo spesso perduta dell'attuale civiltà giapponese. Senza tuttavia, per questo, cadere in una melanconica visione del passato perché, troppo spesso, «dietro un infinito desiderio di soddisfazione nostalgica si cela un vuoto senza sostanza» (Toyo Ito, 1976).

Architettura la sua fatta di «niente» come quella della tradizione antica; di fragili strutture in acciaio e cavi come lo erano, un tempo, quelle in legno e bamboo; di sottilissimi pannelli in lamiera che, intersecandosi, costruiscono lo spazio senza definirlo, come facevano i paraventi in carta di riso; di esili ed effimeri piani sinuosi, ora sospesi ora appoggiati, quasi a ricordare preziosa seta messa ad asciugare al vento.

Architettura la sua fatta di trasparenze, di riflessi, di opacità ottenute spesso in un unico materiale e capaci, grazie a sofisticate tecnologie, di interagire con l'ambiente esterno, ma anche di trasformarlo e regolarlo mediante un diverso ordine; di ampie superfici di vetro che isolano, quasi per proteggerlo, ma paradossalmente senza nascondere, un tipo di spazio differente; di luce, a creare di volta in volta caleidoscopici effetti luminosi, quasi fuochi di artificio per la metropoli post-moderna, ma anche raffinate e morbide ombre diffuse.

Architettura «nomade» quella di Toyo Ito – e questa parola ricorre spesso nei suoi pensieri e nei suoi progetti – capace di viaggiare attraverso culture diverse, di orientarsi all'interno di città ormai troppo disarmoniche, portando con sé un piccolo ma pesantissimo bagaglio: l'identità della propria tradizione e il ricordo di un passato perduto che sembrano ormai, sotto il peso di una «violenta competizione di interessi», precludere ogni armonia possibile.

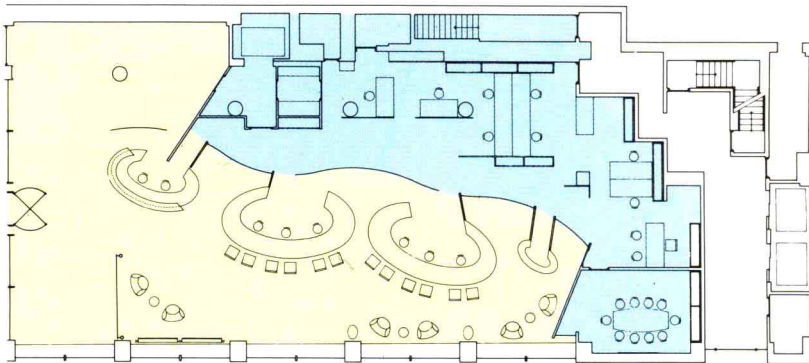
«Tuttavia non tutto è assoluto caos» (Toyo Ito, 1976).

LUCA FORNO

In alto, fronte degli uffici JAL sulla Fifth Avenue. Il velario che isola la parte superiore diviene trasparente con le luci artificiali accese. Lo spazio in basso funge da hall ed è attrezzato, sulla sinistra, per mostre temporanee, sulla destra con un pannello composto da cristalli liquidi su cui si creano immagini. Nella pianta e nella foto qui a destra, i quattro banchi ovali ad isola per le biglietterie. Nella pagina a destra, in evidenza il grande «muro ad onde» in vetro stratificato che separa la zona di ricevimento dagli uffici e che durante il giorno riflette la vita sulla strada, mentre di sera restituisce un effetto lattino e traslucido.



攝影：新建築社



伊東豐雄的設計作品是一篇對無形的、不固定的空間的頌詞，這種空間與混亂和渾沌世界形成了鮮明的對照。它是一篇對明顯而又迂回的美景的贊詞，這種美景與經常未受抑制的令人難受的沉悶的周圍環境大相逕庭。此外，他的設計作品贊頌不顯眼的、細微的技藝。他是當代大多數藝術鑒賞界人士的對立面，他們祇拘泥形式，高談闊論。他的作品表現力溫和，達到了精巧理想完美的境界，並非僅刻畫具體的日常事物。伊東豐雄是最具有代表性的設計大師，他將傳統文化遺產與當今“電子時代”及其一切表現手段結合在一起。伊東豐雄的建築設計具有其抽象性，並消除了空間與結構主體間的聯係。他的這些做法不是在探索，也不是強加的，這也許會使它們在思想認識上與眾不同，但是，這些做法起着代謝作用，說明當代日本文化頻頻失去沉重的盲目崇拜症狀。然而伊東豐雄避免了產生一種沉思於昔日景象而易犯的錯誤，因為常常是，“在懷舊感得到滿足的無限欲望之後是一種無意義的空虛感”（伊東豐雄，1976年）。他的建築設計取材於微不足道的事物，就像古老的傳統建築一樣；他的設計作品多為虛弱的鋼索結構，就像舊時採用木材和竹材建造的建築一樣。建築結構採用相交的超薄金屬板材，建築空間不加限定，就像人們所熟知的紙糊屏風一樣。薄的、短暫的及起伏的不同水平面，無論是懸掛還是安置在什麼物體上，幾乎都會使人們想起珍貴的絲綢在風中飄動。他的設計以透明效果為特色，反射作用及晦暗色常常採用單一的材料來實現。由於有了高精技術，這些設計上的特點能夠與環境相互作用，並通過一種新的秩序來改變環境和管理環境。伊東豐雄的設計方案是採用大面積的玻璃幕牆，從而分割成不同的空間，幾乎好像是玻璃幕牆要保護建築空間似的，但又不予以隱蔽，這看起來似乎有些自相矛盾。他的設計作品諳練光綫，從而產生出明亮的千變萬化效果，這也是後現代主義大都市的一種現代禮花；然而他的設計作品中也不乏出現用柔和和細緻的陰影。伊東豐雄的建築設計也具有“游牧方式”的多樣性，這一字義時常出現在他的思維和設計方案中。他的設計創作可以看出各種不同文化的影響，在常常被扭曲的城市中找到其發展的途徑；他的作品傳播光，同時宣揚了唯一很小、但非常重要的特徵，即與自身的傳統作法 and 對現已失去的傳統文化的追憶相融合。在今天“強烈的利益競爭”的重負情況下，這種特徵似乎阻止任何一種可能的和諧。“然而，它並非雜亂無章”（伊東豐雄，1976年）。

盧卡·福爾諾

上圖，位於紐約曼哈頓第五大道上的日本航空公司辦事處。當室內人工照明打開後，分割上部的玻璃幕牆即呈現透明效果。底部為大堂，其左側能舉辦臨時性展覽，而其右側為可產生影像的大型電子屏幕。左邊的圖片和平面圖可以看到四個橢圓型獨立式售票櫃檯。對面頁，大型的波狀夾層安全玻璃幕牆隔牆，將公共區間與辦公區分割開來，在日間它可印透出街面上過往行人和街景；而在夜幕降臨之後玻璃幕牆就顯示出乳白色、半透明。



克努特·耶爾特内斯 凳子

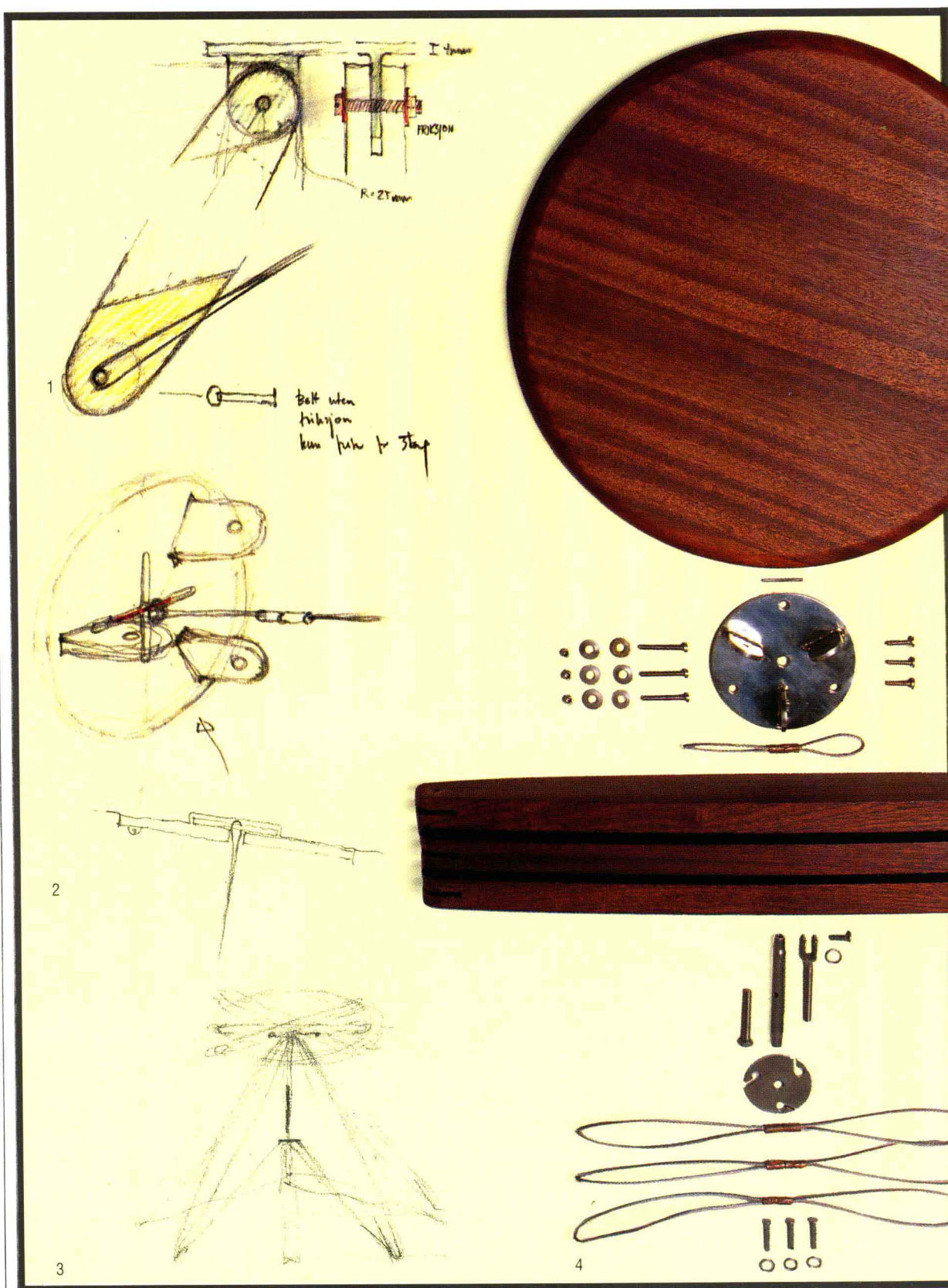
Il mondo dell'estremo Nord, dove il paesaggio è quello delle favole più care, sembra guidare la mano di Knut Hjeltnes, uno dei più giovani architetti della nuova generazione norvegese. Nei suoi disegni la ricchezza degli intenti si cela dietro un'estrema semplicità e leggerezza del segno, un'essenzialità di linee, una generosa coerenza dell'insieme. Al di là del consapevole riferimento a José Luis Mateo e Santiago Calatrava

e quindi ad una architettura «primitiva», che rifiuta il Post-Modern e l'Hi-Tech, i suoi progetti rivelano l'inestricabile legame tra la fedeltà ad un modello e il distacco da esso.

In occasione del Concorso Internazionale del Mobile di Hokkaido nel 1989, ha presentato il progetto di uno sgabello che risponde innanzitutto ad esigenze di praticità e funzionalità ma che supera, allo stesso tempo, tali realistici condizionali. La struttura dello sgabello e i materiali utilizzati rivelano l'interesse del progettista per gli elementi d'arredo delle imbar-

cazioni. Proprio queste ultime, infatti, suggeriscono la scelta del mogano africano per le tre gambe e il sedile. Una piastra d'acciaio funge da snodo tecnico, da cerniera, poiché risolve problemi di aggancio del sedile, delle gambe e del sistema di tiranti in acciaio. La semplice rotazione della seduta e la conseguente apertura proporzionale delle gambe permette all'intera struttura di assecondare i movimenti del corpo e di adeguarsi alle inevitabili variazioni di tensione. E non diverso è il rapporto che lega i materiali, costretti a mostrarsi così

come sono: il legno viene plasmato, modellato mentre l'acciaio sorregge, unisce, razionalizza. Non c'è attrito, né distacco. Lo sgabello si propone così come soluzione ergonomica innovativa, pur nel rispetto di un'immagine tradizionale della seduta: un oggetto che non perde le sue caratteristiche specifiche ma che al contrario riporta ad un ambiente riconoscibile e non estraniante. Non un congegno tecnologico, una macchina che sembra quasi catturarci o imprigionarci, ma una sedia realmente tale... per fortuna. ROBERTA LUCIANI



歐洲最北端有一處鮮為人知的地方，那裏的風景簡直是個人間仙境。在這風景秀麗的地方，孕育出挪威新一代最年輕的一位建築師——克努特·耶爾特內斯。事實上，在他的設計草圖中，大量的設計思想掩藏在極其輕靈、簡潔的語句中，隱藏在少量的線條和豐富緊湊的綜合體中。他有意

回到喬斯·路易斯·馬泰奧和聖地亞哥·卡拉特拉瓦的老路上，回到“樸素”建築的技法上，因而他對後現代和高技術的誘惑置若罔聞。克努特·耶爾特內斯的设计展示出他把忠實於原型與不拘泥於形狀兩者緊密地結合在一起。

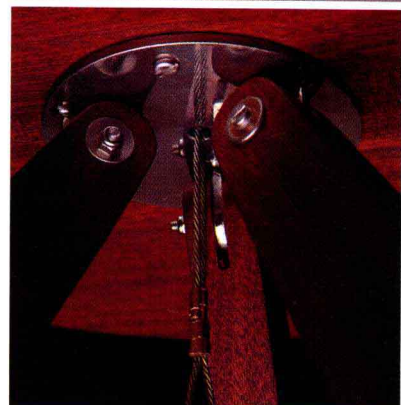
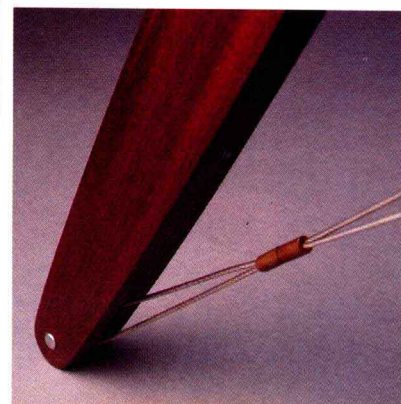
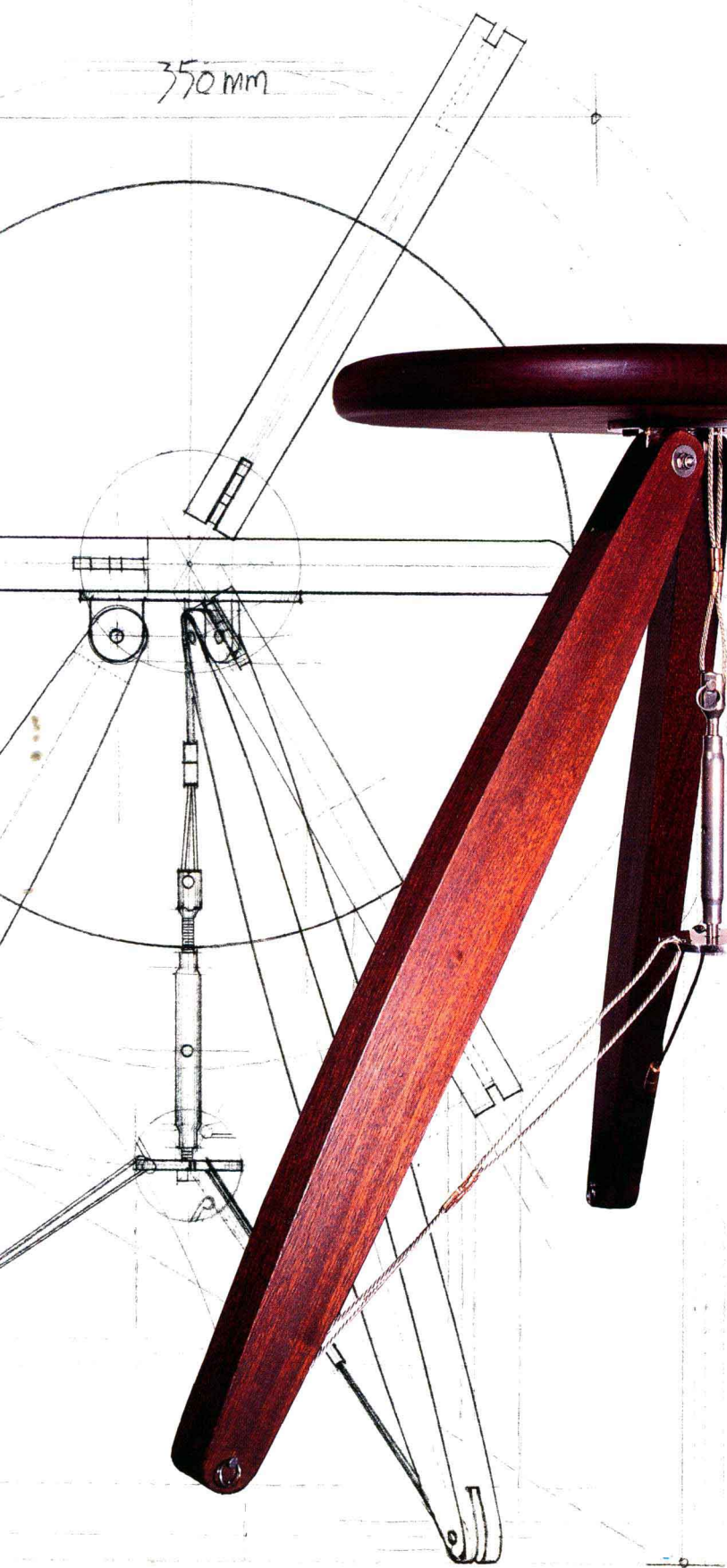
在1989年日本北海道國際傢具競賽

上，他推出了一種實用而可行的三腳凳設計。而且這種三腳凳還不僅僅祇是實用可行，它的結構和材料表明了設計者的興趣在於流線型傢具，事實上，這樣才能解釋設計者為什麼選用非洲硬紅木來做三條凳腿和凳子座板。座板、三條凳腿和鋼拉桿則用鋼板連接。當座板轉動時，三條凳腿相應地張開，這樣這個凳子就能適合不同身高的人來坐；而凳子根據受力不同進行調節，就可使人能夠容易地完成各種不同的工作。對於同樣形狀的凳子，紅木這種材料更

能顯示出它原本的特色。紅木易加工成型，而鋼板、鋼拉桿則起支承、連接和使結構合理化的作用。紅木與鋼構件之間連接後既不會產生摩擦，也不會散架。這種凳子在人體工效學方面是個創新，但也考慮了傳統座椅的形狀。因此這件製品並沒有失去椅子的特徵，恰恰相反，它保留了公認的與環境并非格格不入的形狀。它并非技術上的新發明，也不是誘惑或束縛人的機器，幸運的是，它看起來就像一個真凳子！

羅貝塔·盧恰尼

1 e 2, Schizzi di studio delle piastre d'acciaio e del sistema di tiranti. 3, Schizzo dei possibili movimenti dello sgabello. 4, Tutte le componenti dello sgabello; in mogano africano le gambe e il sedile, in acciaio le altre parti. 5, Disegno costruttivo (pianta e prospetto). 6, Veduta dello sgabello. 7, Particolare del sistema di fissaggio del filo d'acciaio ad una delle gambe. 8, Dettaglio della piastra d'acciaio fissata al sedile su cui ruotano le tre gambe incernierate. 9, Lo sgabello con in evidenza i movimenti che può assumere.



1和2.鋼板和鋼拉桿系統草圖 3.表明凳子幾個部份如何運動的草圖 4.凳子的全部零件：非洲硬紅木的三條凳腿和座板，其餘零件則為鋼構件 5.加工草圖（平面圖和立面圖） 6.三腳凳全貌 7.表明鋼絲繩如何拉緊一條凳腿的細部 8.鋼板固定到座板上的細部：三條可活動的凳腿鉸接在鋼板上 9.表明凳子可以移動的位置圖

攝影：伊里·哈夫蘭

羅密歐·吉利 諾夫·基利姆地毯

Per gli stilisti occidentali l'Oriente ha sempre rappresentato un mondo di fascino, carico di simbologie, ricco di tradizioni tessili antiche influenzate dalle etnie più disparate, un mondo percorso da colori, forme e disegni materici e mistici allo stesso tempo. Con questo mondo, verso il quale, del resto, ha sempre rivelato una sensibilità particolare, Romeo Gigli ha tentato un contatto più diretto, allontanandosi per un attimo dalla sua attività sartoriale per cimentarsi nella composizione di una piccola serie di tappeti tessuti a mano secondo la lavorazione kilim. La produzione è avvenuta in una cittadina della Turchia centrale, Konya, utilizzando lana curda, tinta appositamente secondo le esigenze dei bozzetti di Gigli. Affidati a tessitori che vantano una storia artigianale secolare, questi tappeti hanno assorbito i valori della tradizione, sono liberi da ogni vincolo di moda, si affermano come pezzi unici pur rimanendo funzionali. I disegni e i colori stessi li traspongono su un piano che supera il temporale: elementi naturali e primordiali — luna, sole, stelle, galassia, notte, luce, fuoco — sono raffigurati con segni scarni, essenziali e con giustapposizioni cromatiche forti, intense. Dalla figurazione semplice, frutto di ricerca come di intuito dello stilista, affiora una inattesa dimensione fiabesca.

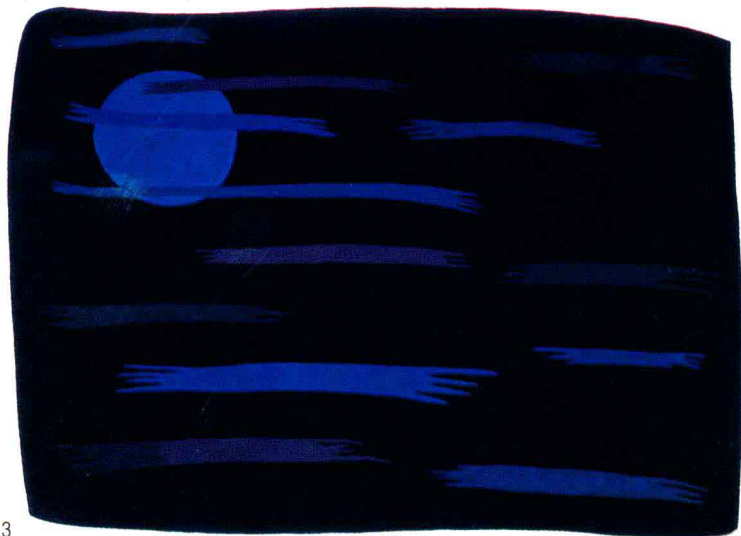
R.C.

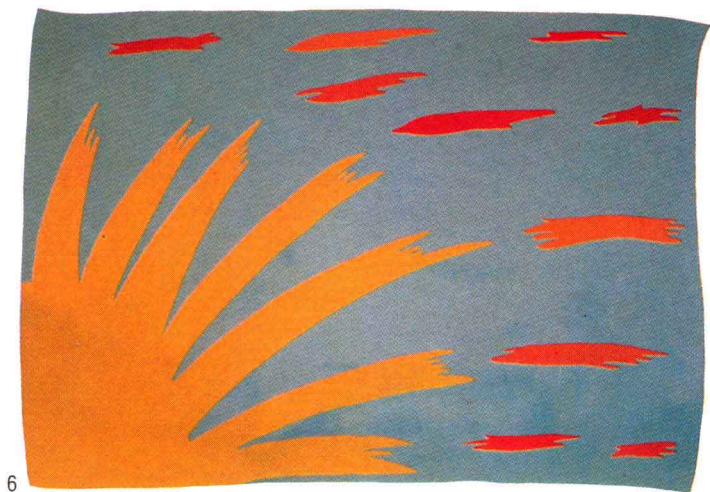
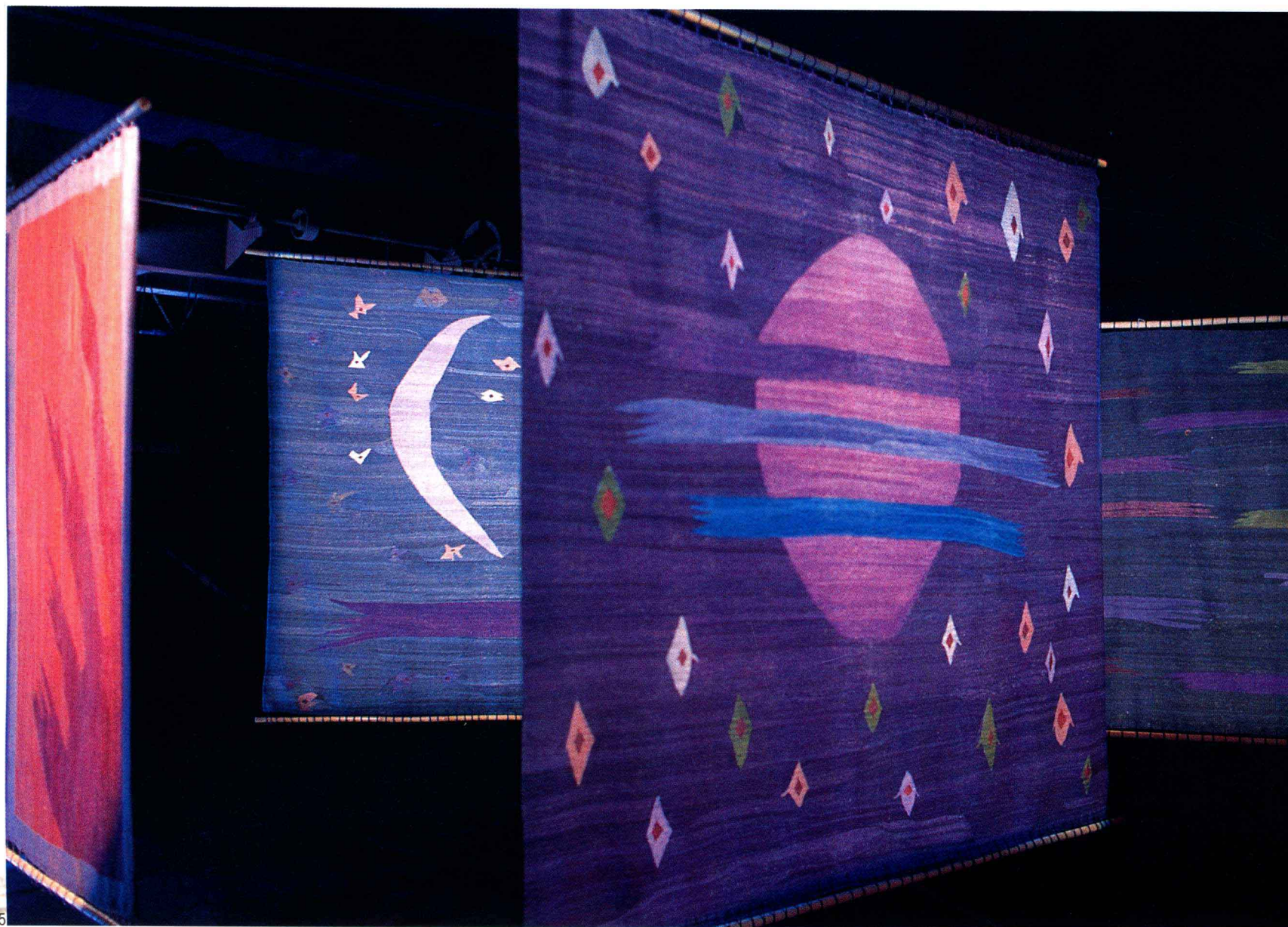
1. 基利姆設計的赤道 2. 赤道局部草圖 3. 飛向東方 4. 黎明時分 5. 幾個不同的基利姆地毯圖案；前者為印度月亮圖案 6. 北極光 7. 條帶狀銀河



對於西方時髦的設計者來說，東方總是具有深不可測的魅力。那是一個充滿象徵手法的世界，其豐富的古老紡織傳統受到許多根本不同的各少數民族文化背景的影響，並廣泛盛行着具有結構上和神秘感染力的多種色彩和形式。羅密歐·吉利對這個東方世界總是特別敏感，最近他決定同這個世界建立更直接的聯係。他暫時放下服裝生意，着手試行手工編織少量的基利姆地毯。在土耳其中部小鎮科尼亞，用專門染了色的庫爾德羊毛來編織符合吉利圖樣設計技術要求的地毯。這種地毯藉助紡織工人數百年手藝的歷史，吸取了傳統的營養，摒棄了時髦的編結法，使其古樸而實用。這些地毯由於其圖案而變得高雅脫俗，品味得以提高。地毯圖案中那些自然界的基本組成部份，諸如月亮、太陽、星星、銀河、黑夜、光明和烈火，都是以簡樸、精練的象徵符號和強烈、潑辣的色彩對比來表示的。作為研究人員和設計師直覺的成果，它們那造型的簡樸的構圖，創造出了一個意想不到的神話般的景象。

R. C.





6



7