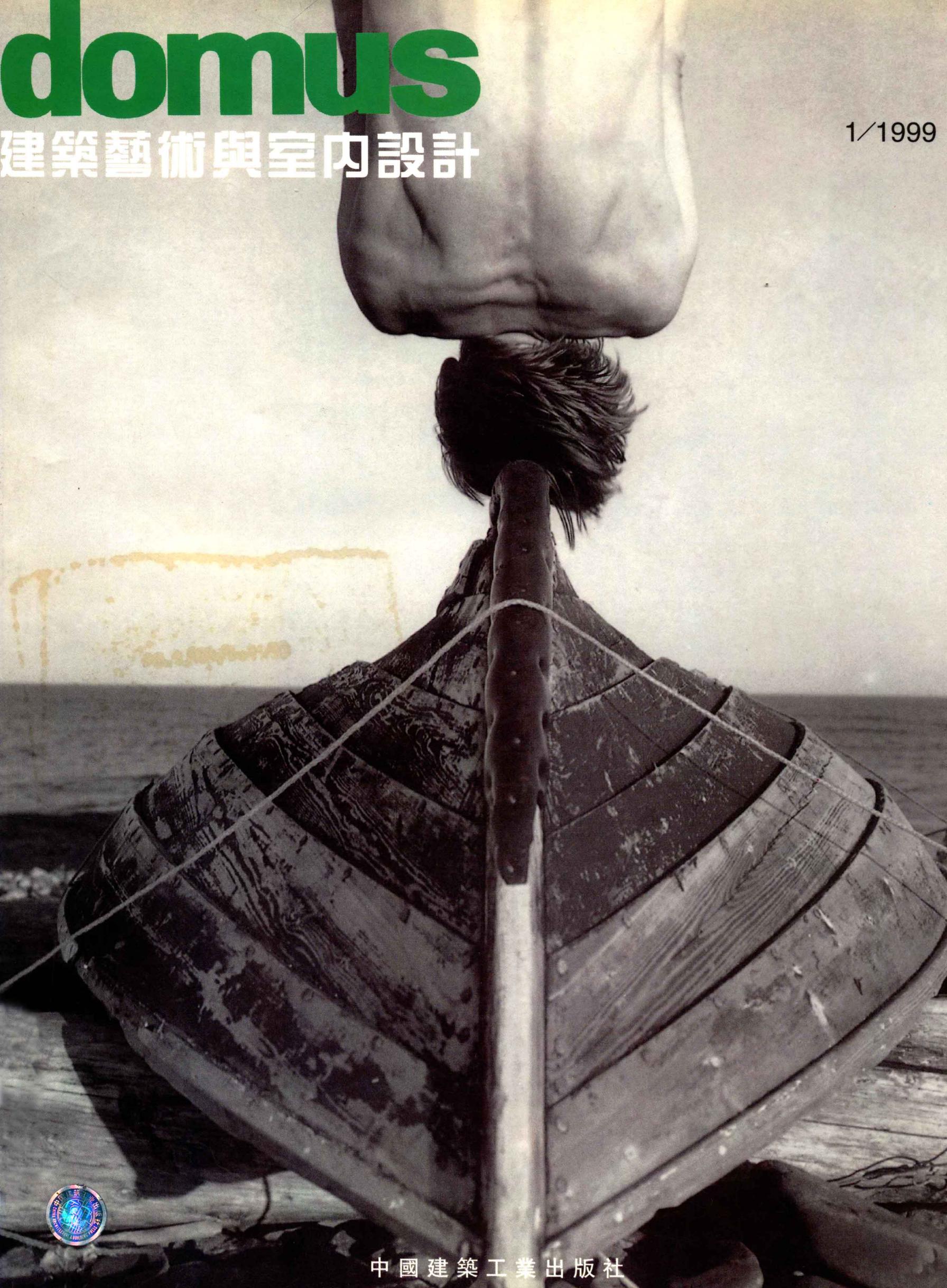


domus

建築藝術與室內設計

1/1999



中國建築工業出版社

建築藝術與室內設計

1/1999

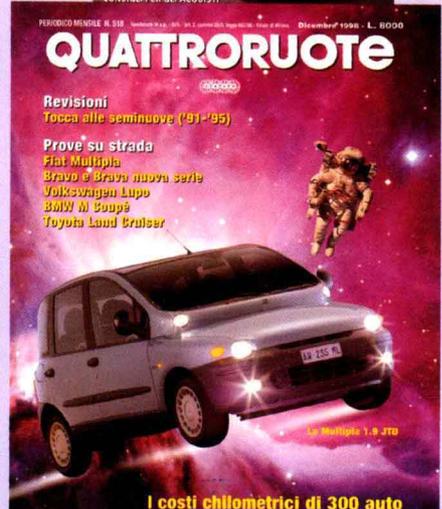
Opportunities

坦的作品
繪畫的偉大開端
印機
拉訥郡山路, 沿途旅遊停車區及服務
信譽中心
改造
蓬鬆
影院
博物館與建築博物館
技術

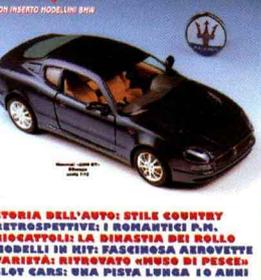
錄



Vintage Automobiles



Heavy Road Transport



Modelling



Trav

意大利文版

主編:弗朗索瓦·布克哈特

美術部主任:朱塞佩·巴西萊

編輯部成員:馬里安內·洛倫茨(執行主編)

朱利·卡佩拉

里塔·卡佩祖托

皮耶爾·路易吉·卡普奇

迪特馬爾·施泰納

導遊:路易吉·斯皮內利

資料:詹馬里奧·安德烈亞尼(負責人)

產品評介:馬里亞·克里斯蒂納·托馬西尼(負責人)

馬里亞·比亞蒙蒂

繪圖人員: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·巴羅

瓦萊里亞·博納費

馬里納·孔蒂

卡拉·烏蘇埃利

檔案:安娜·泰雷薩·德洛爾托

特派記者:皮埃爾·雷斯丹尼

地址:Redazione Domus(Domus 編輯部)

Via Achille Grandi 5/7

20089 Rozzano(Milano)

電話:(02)824721

傳真:(02)82472386

訂購:電話:(02)82472380

傳真:(02)82472383

意大利本國發行:A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano

國外發行:AIE - Agenzia Italiana di

Esportazione S.p.A.

Via Manzoni 12, 20089 Rozzano(MI)

電話:(02)57512575

傳真:(02)57512606

Editoriale Domus S.p.A.

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:克勞迪奧·利利尼

發行與郵訂部經理:朱塞佩·德馬蒂尼

銷售部:薩布里納·多爾多尼

Domus, 1928年由吉奧·薩蒂創辦

Domus Academy

Edificio C1, Milano Fiori

1 - 20090 Assago (MI)

Telefono: (02)8244017/8/9

Domus Academy

© Copyright 1928

Editoriale Domus S.p.A.

Milano



Federazione Italiana Editori Giornali



Associato all'U.S.P.I. (Unione Stampa Periodica Italiana)

A.N.E.S.

ASSOCIAZIONE NAZIONALE EDITORIA PERIODICA SPECIALIZZATA

CONFINDUSTRIA

中文版

翻譯:王雪梅 白睿 朱靄敏 李滄 林罡 邵磊

馬雯 郝笑叢 徐濤 馮格如 湯羽揚 張惠珍

董蘇華 鮑芳 裴立德

審校:余慶康 黃居正 唐雲華

責任編輯:張惠珍 董蘇華

美術編輯:劉春榮

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

北京日邦印刷有限公司印刷

開本:787 × 1092 1/8

1999年8月第一版 1999年8月第一次印刷

定價:48圓

書號:ISBN7 - 112 - 03965 - 7

TU·3096(9344)

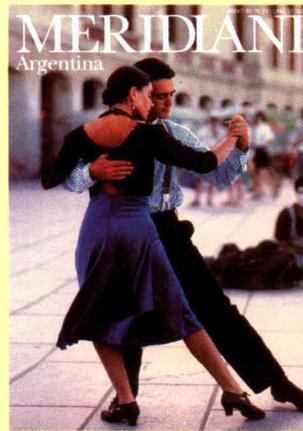
Editoriale Domus



Aviation and Sport



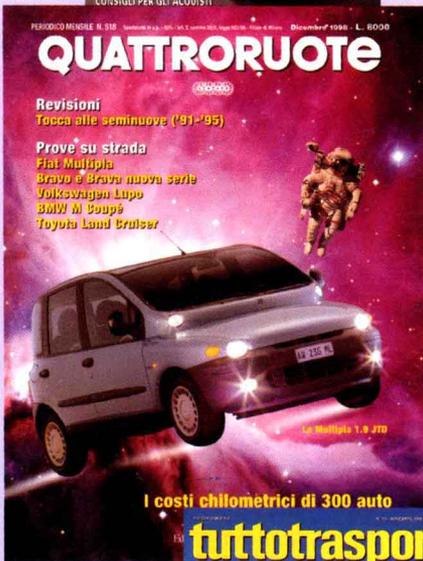
Travel and Leisure Magazine



Travel Monographies



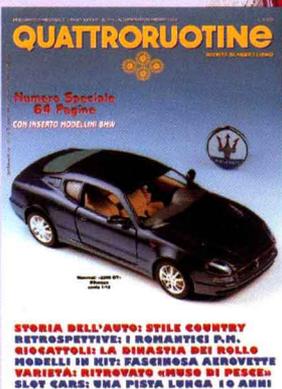
Vintage Automobiles



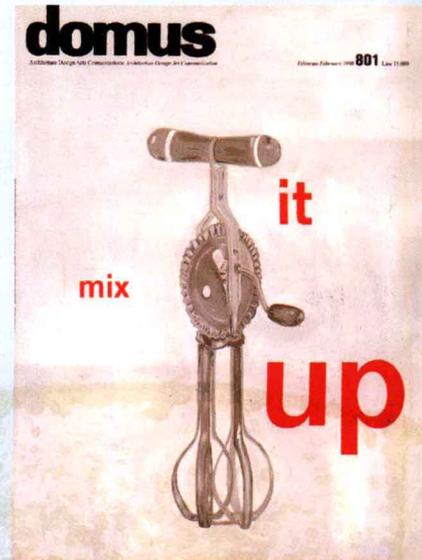
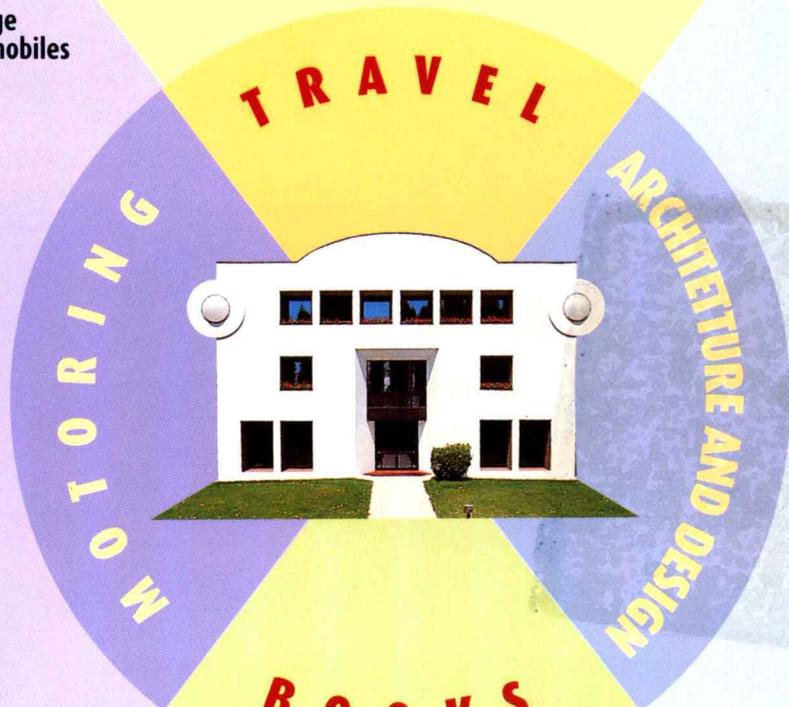
The Leading Motoring Magazine



Heavy Road Transport



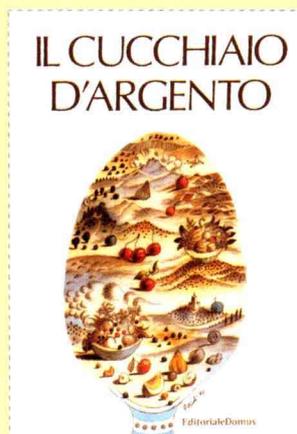
Car Modelling



Architecture Design Art Communication



Paper Architectural Scale Models



Italy's Most Popular Cookbook



The Housekeeper's Diary

目

錄

作者	設計人	題目
弗朗索瓦·布克哈特		2 創造工業
亨寧·里特爾		4 永相矛盾的藝術與技術
方案設計		
里塔·卡佩祖尼	若澤·拉斐爾·莫內奧	7 斯德哥爾摩現代藝術博物館與建築博物館
沃爾夫岡·基爾	藍天合作社	17 德累斯頓 UFA 綜合電影院
沃爾夫岡·巴克曼		
塞巴斯蒂亞諾·布蘭多利尼	黑川紀章	28 馬來西亞吉隆坡國際機場
沙恩·奧圖爾	91 建築師小組	38 都柏林教堂區的更新改造
Askim/Lannto	Askim/Lannto	48 水陸交匯處景區自然信息中心
詹森和斯科溫事務所	詹森和斯科溫事務所	52 奧普蘭和松恩 - 菲尤拉訥郡山路, 沿途旅遊停車區及服務設施
弗朗索瓦·布克哈特等	諾曼·福斯特	59 1998 年的米蘭傢具展
洛雷達納·馬斯凱羅尼	阿爾瓦·阿爾托等	95 打印桌面——家用打印機
皮埃爾·雷斯塔尼	Ideo	102 面向未來的 20 世紀繪畫的偉大開端
導遊		
西爾維婭·馬爾科瓦蒂		107 辛克爾在柏林與波茨坦的作品
產品評介		
M.C.T.		115 辦公傢具和設備

François Burkhardt

Questo numero di *Domus* dedicato al disegno industriale ci dà occasione di riflettere sulla pratica della creatività associata alla produzione industriale. Innanzitutto alla pratica del design e particolarmente a quello strettamente legato all'industrializzazione avanzata. Il design di prodotto è giustamente considerato come il sismografo dello sviluppo industriale, perché più d'ogni altro genere artistico è strettamente legato allo sviluppo tecnologico e a quello produttivo, dato che l'oggetto industriale e di serie raggiunge ogni categoria di consumatori, senza eccezioni. Non dubito che, con la politica economica attualmente praticata, presto i prodotti di consumo saranno diffusi sulla totalità del pianeta, come già lo è il consumo delle immagini televisive. E, poiché il prodotto industriale è votato alla grande distribuzione di massa e il consumo è diventato l'idolo dell'economia e dell'industria del settore del design, può sembrare logico vedere nel design il barometro del clima dell'industria: sul "bello stabile" quando i consumi sono in ebollizione, su "tempesta" quando sono in fase di regresso, come se i mercati fossero l'unico indicatore di sviluppo della società industriale.

Non c'è dubbio che l'industrial design è, con la sfera dell'engineering, un genere di attività creativa strettamente legata allo sviluppo industriale, in quanto sempre più strutturalmente ed economicamente dipendente da quest'ultimo.

In caso di crisi entrambi i settori vengono colpiti profondamente. Ma, di fronte a questa minaccia, esiste probabilmente per la professione del designer la possibilità di non precipitare nel nulla. Essa dipende prima di tutto dall'autonomia culturale e dall'estensione delle conoscenze, ma soprattutto da uno statuto che attribuisca alla professione autorità e riconoscimento nell'autonomia, attraverso competenze in grado di rispondere alle domande di design, di servizi, di alternative al di là del legame unico con il sistema industriale e economico. Occorre a questo scopo cercare dei margini, individuare punti su cui agire, definire sfere dove affermare queste conoscenze e queste qualità: e quindi un altro genere di formazione. Il designer deve poter camminare con le proprie gambe, dimostrando di poter essere utile al di là della competizione di mercato.

In realtà per i sistemi politici, per l'economia politica, diviene sempre più difficile farci partecipi di un progresso sociale fragile perché unilaterale e parziale, sempre più lontano da un progresso sociale determinante per l'equilibrio regionale nord-sud ma anche per gli squilibri tra est e ovest. Le conseguenze di uno squilibrio sociale causato dallo sviluppo economico, come ci insegnano i movimenti di riforma sociale ed economica, sono profonde, lasciano ferite che si rivelano poi fonte di costanti conflitti. Un trentennio attraversato e scosso da crisi energetiche, sociali, politiche ed ecologiche ha comunque permesso all'economia di rialzare la testa, di riprendersi lasciando uno strascico di tracce profonde, di preoccupanti squilibri che sono materia di inquietudini quotidiane, come la dissoluzione dello Stato sociale, l'aumento della disoccupazione, gli squilibri regionali tra nord e sud e tra est e ovest, la crisi ecologica. Tutto induce a pensare che ci siano buoni motivi per ricondurre lo sviluppo economico a una concezione sociale radicalmente diversa, in cui tecnica, ricerca, creatività e produzione acquistino più senso e più impegno, e in cui lo scopo del sistema non sia prima di tutto la conquista dei mercati. Al contrario, in questa concezione l'economia dovrebbe riprendere il posto che le compete in un'idea di società fondata sul progresso sociale e culturale per mezzo del progresso tecnico ed economico, nel cui contesto il designer troverebbe il suo giusto ruolo in qualità di elemento dinamico della diffusione di questa idea.

Ho sempre affermato che il design rappresenta più di ciò che l'economia e la produzione gli attribuiscono; che confinarlo alle mere funzioni di plasmare oggetti e di coordinare aspetti tecnici e pratici non può che es-

sere riduttivo per il suo raggio d'azione e la sua importanza. Troppo strettamente rinchiuso nella concezione del disegno industriale, il design appare costretto a servire prima di tutto alla sfera dell'utilità pratica e alla promozione del prodotto che progetta. Ciò che invece la teoria del design cerca di realizzare concretamente è assolutamente opposto, almeno per coloro che praticano la teoria di un design aperto e progressista: far entrare nella prassi professionale del design l'antropologia, i fattori psicologici, le leggi della dinamica sociale, prospettive meno assolutiste e più aperte a una cultura del *métissage* e quindi ibrida. Una simile concezione del design ha come riferimento la differenza e non l'unità, la specificità e non la normalizzazione, l'adattamento e la flessibilità e non il dogmatismo; ma prima di tutto il possesso di una sensibilità in grado di percepire ciò che accade intorno a noi con la disponibilità a considerare la contraddizione con spirito aperto e tollerante. Ciò che infatti determina la ricchezza e il successo di un prodotto sul mercato è tanto l'innovazione, con i suoi vantaggi tecnici, quanto il plusvalore che il prodotto comunica e la sua capacità di risvegliare associazioni.

Il design offre possibilità economiche ai produttori prima di tutto con la forza iconografica che segna la differenza di un oggetto in rapporto a un altro uguale a sé stesso.

Come il design, per acquistare senso, fa appello a una concezione subordinata alla funzionalità, all'uso delle tecniche avanzate, al prezzo di vendita, allo stesso modo l'economia, per avere senso, deve anch'essa analogamente fare appello a un sistema di riferimenti subordinato. Entrambi, a costo della loro attualità, cercano riferimenti al proprio orientamento negli impulsi del processo di sviluppo civile determinati per esempio dalle nuove scoperte, da trasformazioni di condizioni che portano a mutazioni sociali, da eventi sociali che trasformano il comportamento, il che porta al coagularsi momentaneo di idee che producono tesi da applicare alle rispettive sfere di intervento.

Non è da escludere che degli orientamenti possano provenire da ricerche, da sperimentazioni che assumano il ruolo di modelli nati da un percorso interno, da scoperte o perfino da ipotesi applicate alla pratica allo scopo di configurare delle alternative. Questo percorso, abitualmente praticato dalla scienza, manca nella pratica del design, in cui teoria e ricerca sono debolmente rappresentate. La pratica, anzi, è quella delle istituzioni ufficiali di promozione, sovvenzionate dalla pubblica amministrazione, i cui benefici sono programmati ai fini del sostegno dell'impresa privata attraverso la promozione di prodotti insigniti dell'etichetta di "buon design". I risultati di questa impostazione tradizionale sono limitati e subordinati, essa non sviluppa alcun orientamento nuovo e rimane strettamente legata al tentativo di accrescere il volume d'affari dei produttori i cui prodotti sono stati selezionati. Per poter accedere alla nozione di "buono" il design deve ammettere che un sistema riduttivo di riferimenti gli è insufficiente per misurarsi con il progresso sociale e culturale cui è chiamato a partecipare. Perciò è importante che corporazioni e istituzioni del design acquistino autonomia, autorità e abbiano una prospettiva culturale che consenta di partecipare all'individuazione di obiettivi e alla pratica di orientamenti corrispondenti alle mutazioni in atto, al perfezionamento dei metodi operativi e all'applicazione delle scoperte, cioè all'apertura di nuovi mercati nel caso in cui questi corrispondano a una domanda e a dei bisogni ma che diano anche segno di progresso civile.

Costruire una vera collaborazione permanente tra design e impresa significa partecipare alla comune realizzazione di una politica nel campo del design fondata sull'autonomia, sulla forza di persuasione delle proposte e su una reciproca sensibilità che tenga conto di un'ampia cultura generale e materiale al servizio del progresso diffuso attraverso gli oggetti e la loro immagine.

創造工業

本期《Domus》的話題關注的是工業設計，提供一個機會反映與工業生產有關的創造性的運用：主要是與設計的實踐，尤其是同先進的工業化聯繫最緊密的那些設計相關的運用。產品設計理所當然地被用來衡量工業的發展。比任何一個藝術流派更突出的是，它和技術與工業的發展緊密相聯。工業化系列生產的商品實際上毫無例外地影響著各個層次的消費者。無疑，今天所奉行的經濟政策將迅速導致在世界範圍內消費產品，正如電視圖像已經在世界範圍內消費一樣。而且，現在工業產品被神化為大眾而銷售的產品，消費主義已經成為有關設計的經濟學和工業的偶像。把設計看作工業的晴雨表看來很合理。當消費者的支出活躍時，設計變得精巧而整潔；消費疲軟時設計暴躁起來：在一個工業社會中，市場似乎成衡量發展的唯一指標。

工業設計，同工程學一樣，理所當然成為一個同工業發展緊密結合的創造性領域，並且越來越在結構上和經濟上依賴它。

在發生危機的時候，各個部門都可能遭受沉重打擊。但是對於設計師這種職業來說，這種威脅未必意味著災難。結果主要取決於由這一職業所體現的文化自主性和知識面。但是最重要的，它將依賴於分配給設計這一職業的權力以及對這一職業獨立性的承認，這要求符合工業與經濟體系乃至超乎其外的系統對設計、服務和替代物的質量要求。因此有必要尋找邊際來確定行動的宗旨，來確定一個強調必需的知識和質量的領域。另一種類型的背景由此捲入了。設計者必須獨立，證明即使有外部的競爭他們仍是有價值的。最重要的一點事實是，如果政治體系和政治經濟體系被過於極端和偏執的力量所削弱，那麼同社會的進步相結合就變得越發困難，甚至遠離了對南北方和東西方之間的不平衡具有決定意義的真正的社會進步。這種社會不平衡的結果源自經濟增長，因為社會運動和經濟改革告訴我們，被棄而不顧的深重傷害只能在以後成為經濟的衝突之源。儘管能源的、社會的、政治的危機引發了長達30年的社會動蕩，經濟還是復蘇了。但是這種動蕩的後遺症和惱人的不平衡成了一塊心病，例如社會國家的解體、失業率的上升、南北方和東西方的差距以及生態危機。每一件事情都在預示，有充分的理由使經濟成長轉而面向一種大不相同的社會前景，技術和研究、創造性和生產在那裏能夠得到更明確的限制，而整個體系也不僅僅是以市場的要求為取向。恰恰相反，經濟應該在一種建立在社會和文化進步的社會理想中找到適當的位置。這可以通過技術和經濟改良的方式來進行，在這裏，設計師們可以找到他們的適當的角色——作為這種理想範圍之內的一種活躍的要素。

我經常說，設計所代表的絕不僅僅限於經濟和產品所賦予它們的；僅僅具有塑造標的和將技術和實踐整合起來的功能，只能縮小

其行為和重要性的領域。在工業設計的概念中被緊緊壓縮，設計主要被迫用於為實際的效用服務，為推銷可能增值的產品服務。作為替代物，設計的理论所要試圖成就的東西絕對與此相反，至少對於那些實踐著開放和進步的設計理論的人來說是如此：即是說，將職業設計和人類學、心理學和動態社會的法則結合在一起，並帶有一種不太偏激的對多元文化更敞開的觀點。因此產生了一種混合物。這種設計觀念，依靠的是差異而非一律，依靠特性而非標準化，依靠的是適應性和靈活性而非教條主義。總之，它給予我們一種對我們日常生活的敏銳的感受，並能隨時以忍耐和開闊的眼界對待衝突。實際上決定一種產品在市場上的成功和影響力的不僅是它的創意和技術上的長處，也有通過這種產品傳遞的額外的價值，和它激發觀念之間溝通的能力。設計憑藉一種產品同另外一種同類產品的內在差別的象徵性力量，首先為生產者提供了一種經濟上的可能性。設計為了起作用，必須依附於功用，依附於對先進技術的使用，依附於銷售價格；經濟要起作用，同樣也必須找到一種可資指望的參照體系。為了維持局部的影響，它們必須在文明的發展進程之中尋找用來定位的參照物。這可能，比如說被新的發現所決定，被導致社會變化的條件的轉化所決定，被改變了行為與引起觀念和可應用於各自相應領域論點的短暫凝結的社會事件所決定。

這樣一種定位可能產生於作為內部途徑代表的研究和實驗，產生於發現，甚至產生於用來構想替代物的假設中。這種路線，歷來為科學所追求，在設計的實踐中卻很缺乏，因為設計領域的理論和研究表現得軟弱無力。的確，這種實踐往往由受政府資助的官方促銷機構來做，這些機構的利潤被用來幫助“設計優秀”的產品立項，以資助私有企業。這種傳統手段的效果是有限的、次要的，根本未開發出新的方向，仍然嚴格地局限于努力增加生產者的營業額。

要達到“優秀”的標準，設計必須承認的是，當設計要參與其中時，一個逐漸衰敗下去的參照體系不能衡量設計推動社會和文化進步的力量。因此，對於設計公司和研究所來說，重要的是獲得自主和權威，以及能夠使自己辨別目標和適應變化的文化視野，完善工作方法並且應用新發現，也就是說，如果設計公司和研究所能對一種乃至多種需求應付自如，並顯示出文明進步的跡象，就能持續不斷地開闢新市場。

在設計和工業之間真正建立長期的合作，意味著需要共同成就一種建立在產品的自主和打動人心的影響之上的企業設計政策，這也意味著通過設計作品的實物及其形象的傳播，互相激發對一種能夠推動社會進步的廣泛的物質文化的敏感。

弗朗索瓦·布克哈特

Arte e tecnologia in eterno conflitto

永相矛盾的藝術與技術

亨寧·里特爾



Di recente l'esposizione su Fernand Léger presentata a Parigi e New York ha riproposto alla curiosità dei visitatori il mondo ormai tramontato delle tecniche del passato. Ogni dipinto suscitava, in coloro la cui memoria spazia sufficientemente lontano, reminiscenze di olio lubrificante e di vecchi opifici, di sudore e di maniche rimboccate. La grandezza artistica di Léger è provata dal fatto che attorno a questa atmosfera di officina ha saputo costruire un intero mondo. La natura selvatica nella quale viene ambientato un picnic di ciclisti somiglia a una cassetta degli attrezzi rovesciata: l'albero in primo piano e il cespuglio che si trova più lontano sono come bulloni e utensili sparsi sul pavimento di un'officina. Léger dipingeva immagini del mondo della tecnica di una volta, e soltanto oggi possiamo notare come nel suo tentativo di riscrivere in chiave tecnologica i fenomeni della natura sia rimasto quasi isolato.

Anche Paul Klee cerca di entrare in rapporto con il mondo della tecnica utilizzando gli indicatori di direzione nello stesso modo in cui sono impiegati oggi per disciplinare il traffico, ma nel fondo egli rimane assai lontano da essa, come la maggior parte dei suoi colleghi artisti. Perfino coloro, come Tinguely o Serra, che operano a diretto contatto con la sfera della tecnica ottengono risultati che appaiono più primitivi che tecnologici. Chi si accingesse a studiare i contributi dell'arte moderna alla tecnica e alla sua esperienza, non arriverebbe ai nostri giorni a conclusioni molto diverse da quelle esposte da Sigfried Giedion in *Mechanization Takes Command*.

La distanza rispetto alla tecnica che caratterizza anche le forme d'arte avanzate è un risultato che vale oggi come all'inizio degli anni Quaranta. La storia delle cause di questo contrasto viene raccontata da Giedion in maniera indiretta nel suo libro, tanto da far presagire che la frattura non facilmente sanabile tra arte e tecnica risieda in profondità. Come apprendiamo da alcune brevi pagine che Goethe scrisse di getto, impressionato dalle nuove tecniche della produzione in serie (*Kunst und Handwerk*, 1797), la nascita delle arti meccaniche venne percepita come un salto epocale. Appartiene alla tragicità dell'epoca moderna il fatto che essa sin dal suo inizio fosse caratterizzata da una contrapposizione, quella tra 'artistico' e 'meccanico', dalla quale finora non è ancora riuscita a liberarsi. La conclusione di Goethe secondo cui al "valore interiore e duraturo" si contrapponevano l' "insignificanza" e l' "indifferenza della forma prodotta meccanicamente, è stata accettata per due secoli incondizionatamente.

In questo senso appariva premonitrice la notazione che ciò che è meccanico soddisfa fintantoché è nuovo: il millesimo oggetto prodotto dall'artista meccanico è infatti pari al primo, cosicché tutto ciò che egli produce "finisce per vivere migliaia di volte". Recentemente, e questa osservazione di Goethe è perennemente attuale, la natura della fabbrica e della

macchina sono state sviluppate fino al più alto grado, e il mondo intero è stato sommerso dal commercio di oggetti belli, graziosi, piacevoli ed effimeri. Può sembrare che oggi ci troviamo nella stessa situazione: eppure il vecchio mondo della tecnica è in procinto di cedere il passo a un altro completamente diverso, o almeno di attribuirsi una vita interiore di tipo nuovo. Chiunque utilizzi un telefono di nuova generazione ha sperimentato il contrasto che si verifica tra la quantità di funzioni che l'apparecchio offre e gli scopi per i quali viene usato effettivamente. A questo salto tra offerta e utilizzo si adatta bene l'immagine dell'iceberg: fino a un certo punto il consumatore moderno è costretto ad adattare il proprio comportamento alle possibilità che l'innovazione tecnica gli prospetta. Tuttavia presto nel repertorio dei comportamenti si origina una certa inerzia che occasionalmente assume addirittura i tratti della protesta, traducendosi per esempio nel gesto di recuperare una vecchia penna stilografica per scrivere una lettera personale. Si sa che ad



Alessandria la cultura antica ideò gli apparati e gli strumenti più raffinati solamente per creare oggetti meravigliosi che non servivano ad alcuno scopo. Soltanto prescindendo dall'utilità l'inventiva di un artista meccanico del calibro di Erone di Alessandria sembrava trovare la massima soddisfazione, e ancora fino al XVIII secolo inoltrato i maggiori primati nel campo delle invenzioni furono raggiunti solo ogni

volta che si trascurarono le rimatta pratiche. La liberazione dalla schiavitù dell'utilità sembrò aver scatenato energie inimmaginabili che solamente a partire dalla seconda metà del secolo furono incanalate nelle arti funzionali contribuendo al loro incomparabile progresso. La conseguenza di ciò furono delle miscele scadenti di meraviglia e utilità, in genere a spese del bello, che prendeva ora il posto occupato prima in solitudine dal meraviglioso. Ai primordi dell'era della meccanizzazione si ebbe una tardiva fioritura del meraviglioso in opere che, come l'anitra di Vaucanson o il giocatore di scacchi automatico, alimentavano la fantasia dei contemporanei senza però arrecare loro dei vantaggi pratici. Se si osservano le inaspettate possibilità date oggi dai comandi degli apparecchi di maggiore uso quotidiano (per tacere della vita interiore di un telescopio gigante e del suo cervello), allora si percepisce l'entità della frattura tra funzionalità e disponibilità che si realizzerà in ogni campo. Questo fatto non è del tutto nuovo, ma finora non è mai divenuto, e in simili proporzioni, una caratteristica fondamentale della nostra esperienza quotidiana. A qualsiasi utente di una grande biblioteca come la British Library, dalle risorse inesauribili, sarà capitata l'esperienza paradossale di trovare in ogni libro che leggeva indicazioni di più percorsi in direzione di altri libri di quanti fosse possibile materialmente intraprenderne, tanto da allontanarsi a ogni passo da un numero sempre maggiore di obiettivi. Ma cosa accade in primo luogo quando si dispone di un accesso illimitato a grandi quantità di dati che, a differenza della cultura libraria tradizionale, non sono sottoposti più ad alcun controllo di qualità prima di essere rilasciati? Se ognuno di noi non solo riceve qualsiasi informazione, ma ne può anche produrre e distribuire in maniera illimitata, allora non ci sarà più alcuna possibilità di sottoporre le cose alla prova dell'uso.

In questo si può riscontrare un ritorno del meraviglioso, certamente sotto un altro nome. Le gigantesche banche dati e i loro prodotti cos'altro sono, se li si valuta in relazione alle loro potenzialità, se non meraviglie che possono realizzare cose che nessuna facoltà umana può fare? Il giocatore automatico di scacchi destava grandissima meraviglia perché ciò che accadeva all'interno della macchina restava nascosto e non doveva essere compreso: il fatto che invece oggi in linea di principio si possa sapere e capire che cosa avvenga all'interno di tali strumenti non è rilevante di fronte alla sproporzione tra i risultati e le nostre normali aspettative. Perciò quando questi apparecchi vengono integrati nella realtà quotidiana della nostra società, essi non portano solo alla riproposizione della categoria del meraviglioso, ma anche di quella dell'ornamento, la cui relazione con la società di



活。

每個使用新型電話的人都應該有過這種經歷：電話這種設備多樣化的功能實際上卻很少付諸一用。這種供給和使用之間的差距恰如冰川露端倪的形象，因為從某種程度上來講，現代消費者是在被迫使他或她的行為適應由技術創新提供的可能性。不管怎樣，在表現主義的全部作品當中，一種確實存在的惰性油然而生，有時這種惰性甚至採取了對抗的形式，例如重新使用自來水筆寫私人信件的行爲。我們知道，在亞歷山大時代，古老的文化孕育發明了最精巧的設備和工具，只是用它們來創造奇蹟，並無他用。只有把功效拋置一旁，這些代表亞歷山大時代最高水準的手工藝術家們才能心滿意足。即使到了 18 世紀，這一領域發明的扛鼎之作也只出現在實性目標被棄之不顧的時候。從功效的奴役中解放出來，使難以想象的能量釋放出來，直到這個世紀後半葉，功能性藝術中才吸納了這些對它空前的進步有所貢獻的因素。這種融合的結果是一種奇蹟和效用的俗麗結合，經常犧牲美感為代價，這種俗麗現在取代了曾由奇蹟獨占的領域。機械化時代伊始，如在沃康松的“鴨子”或者“自動下國際象棋的人”中表現出來的那種奇蹟的姍姍來遲的繁榮，煽動起了當代人的狂熱感覺，卻並未給自己帶來任何使用上的好處。僅以我們最經常使用的設備來說，如果見識了控制運行之中的機器提供的前所未有的可能性（更不用說巨型望遠鏡所具備的內在生命與智慧了），你將會在任何一個相關領域體會到功用和可行性之間的巨大差距。種差距在每個領域裏都能找到，但尤以如今為甚，因為這種差距已經成爲了我們日常經驗的一個關鍵特徵。例如，任何一個像英國人那樣使用大型圖書館的人，由於那裏的資源取之不盡，都會經歷這樣的矛盾：在每本書裏都可以找到通向其他書籍的多條路徑線索，但是在現實世界中這些途徑卻很少可行，以致到達了這樣一種程度，每移動一步，目標的數目都會不斷增加，也就越發偏離了這些目標。但是當不再像傳統的圖書館那樣，而是可以無限接近大量未公布的數據，不再受任何數量上的控制時，首先發生的會是什麼？

如果我們每一個不只接收到對每一條信息的說明，而且也能夠生產和以無數的途徑分配這些信息，那麼將不再有試著將事物歸屬於某種用

途

的可能性。

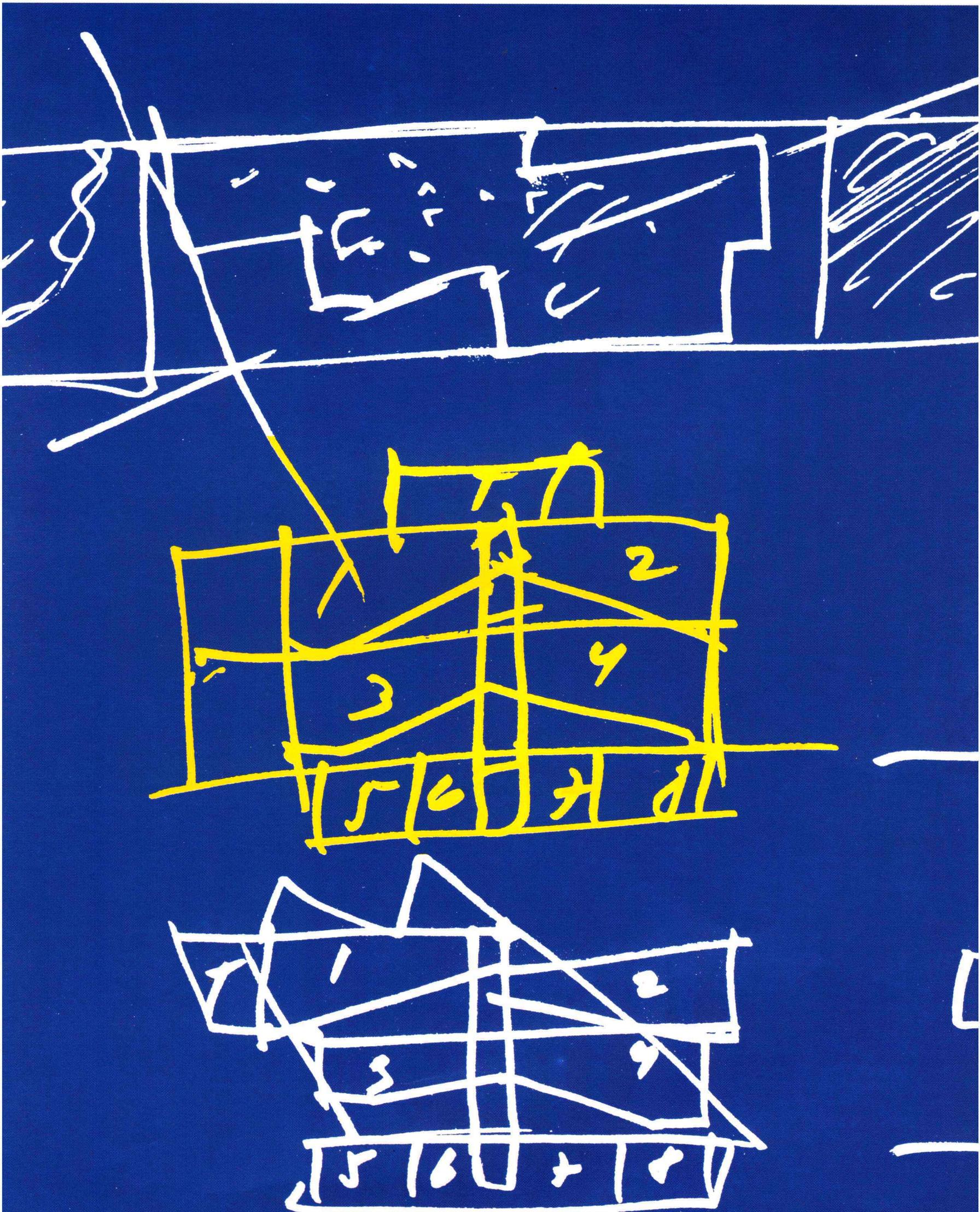
奇蹟作品的復歸正因這一點而值得注意，儘管確實是以不同的名義。如果考慮到它們的潛力，如果沒有一種奇蹟作品能夠完成超乎人類能力之外的事情，這龐大的數據庫和它們的產品還能做些什麼呢？這個“自動下國際象棋的人”引發了很大困惑，因為這部機器當中發生了什麼都秘而不宣；同結果與一個人的正常預期之間的不成比例相比，今天一個人，廣義地說，能夠明白和知道在這一機器當中正在發生些什麼已經不太相干了。

這樣，當這些設備同我們日常生活的現實融爲一體的時候，它們不僅僅將這些奇蹟的範疇恢復原狀，也將裝飾的範疇恢復原狀，它們同大眾社會的關係在 50 年之前就由西格弗里德·克拉考爾研究過了，這個龐大的信息庫帶給我們一體交流，不過又用確實大眾化的裝飾遮蓋掩藏在這種一致性下的每一件事情。相反，推動自己面向實際功用的那種力量被忽略了。已經可以注意到，那種自由演進的社會習俗不再簡單地在一種張揚的自我表現的僵硬範圍之內，而是藉助對非物質領域的求索。說到張揚，移動電話的文化只不過是許多例子中的一個，因爲它只是在一個從屬於電子交流的世界裏又一次引入了對求索過程是如何困難的一種體驗，爲了去創造（即使從世俗的觀點來看）人們希望建立的那種聯繫。人們會停留下來等待交流，而當建立起一種交流和反饋的連續不斷交替的過程看起來簡單的時候，人們最終可以支配他們的時間，去對諸如秘書、同伴，甚至自己的孩子這些他希望指定的人們訴說。達到這一目標的路程實際上非常漫長，要對這些你想見到的人的日常起居、終老之日、生活方式進行不斷的調查，儘管你所苦苦追尋的那些約定未必能夠實現。立刻滿足於相互感興趣的證明，彬彬有禮的言辭，其他的事情都變得多余了。在今天的美國，在一些圈子裏，依附於電子交流的人際關係轉變成了一種只具象徵意義的交換，這種交換更多建立在態度和感覺之上，而非實際的信息基礎之上。並非偶然的是，在這些圈子裏，移動電話並不流行，因爲它粗率的即時性妨礙了作爲對手寫的遠距離的電子交流（能夠喚

起對刻印精美的中世紀手稿的回憶）的複雜裝飾的口頭上的推廣。

功能和裝飾之間的界限，一度曾經清晰而輪廓分明（實際已經達到了這樣一種程度，人們可能認爲裝飾就是簡單在功能以外來展示它的關鍵作用），今天已成爲沒有定論。對功能的實在和不信裝飾之間作調整，這一整套由於阿道夫·路斯（“裝飾就是犯罪”）而保持了巨大的力量的哲學，當截然分開裝飾與功能變得不可能的時候，開始需要迅速修正。裝飾同功能相融合，爲組織和使既成事實明朗化而提供剩下的唯一可能性。捲入這些嘗試可能已經大大超過了在這個工業社會裏致力於生產的那些努力。不僅裝飾不是犯罪，而且重新佔有了定位的基本功能，那是它自人類的原始時代以來就曾有過的。怎樣能夠繼續生活在一個被效用的範疇所嚴格限制的世界中，它的基本的行動衝動可以通過“剝削”這個詞來充分說明呢？當工作行爲早已變得過時，例如，工作比起假日的重要性降低，剝削仍然將活躍地存在下去一段時間，因爲它代表一種比工作更基礎的現象：人類仍然在索取，儘管他們已經不能奉獻。如果對牟利的態度沒有施加內部限制，這種現象可以在無限程度的供給中發現。從可以用電子方式表現的任何事情中都可以觀察到這種新的缺乏限制。在這一方面，數字時代的大眾裝飾和它的先驅們不同：它的物質化只是暫時的，而且不以某種可持續的形式具體化。最突出的是，它不再表現爲任何一種社會隔離的工具，相反，象徵著一種在包容一切的交流中十分典型的距離喪失。在路斯的時代，裝飾帶來的偽裝和謊言受到貶低和反對，就像對社會禮儀那樣。今天人們傾向於在一種不斷受到刺激的交流中認識大眾社會的本質。對這一裝飾新世界的批判可以追溯到亞歷克西·德托克維爾，他在《美國的民主》一書中寫道：民主的虛偽是對平等信仰的一種不可避免的結果。今天，我們正生活在這種民主的虛偽的新變體之中。

亨寧·里特爾，生於 1943 年，在明斯特和伊斯坦布爾長大，自 1985 年以來，他一直主管《法蘭克福彙報》的文學副刊。1978 年他出版了兩卷本《盧梭作品集》，1992 年出版了隨筆集《長影》。他最近出版了埃羅·德塞舍薩斯的《野心的理論》一書。（C.H.Beck）



Testo di Rita Capezzuto
Fotografie di Duccio Malagamba

撰文:里塔·卡佩祖尼
攝影:杜喬·馬拉甘巴

若澤·拉斐爾·莫內奧

Complesso dei Musei di Arte Moderna e di Architettura di Stoccolma

斯德哥爾摩現代藝術博物館與建築博物館

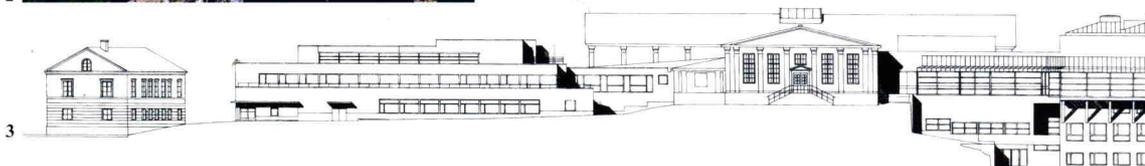
Progetto: José Rafael Moneo Vallés
Responsabili del progetto: Belén Moneo, Jeff Brock
Architetto locale: Max Holst
Gruppo di progettazione: Fernando Iznaola, Ignacio Quemada, Eduardo Belzunze, Michael Bischoff, Robert Robinowitz, Lucho Marcial
Strutture: Tyréns Byggkonsult AB

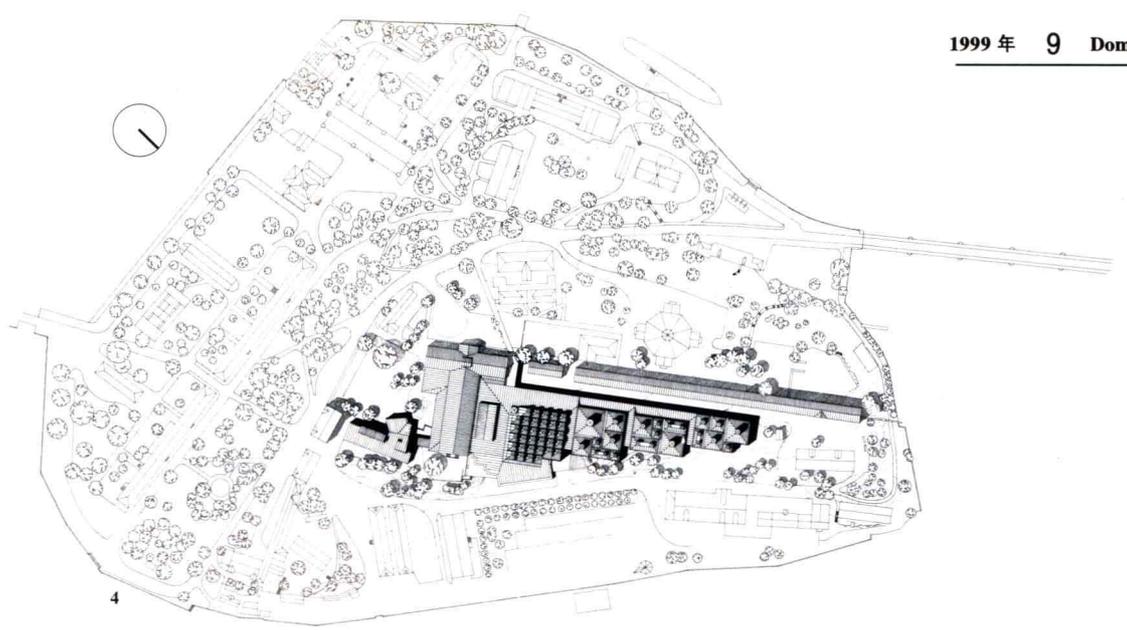
項目負責人:若澤·拉斐爾·莫內奧·瓦萊斯
建築師:貝倫·莫內奧,傑夫·布羅克
本地建築師:馬克斯·霍爾斯特
設計人員:費爾南多·伊斯瑙拉,伊尼亞奇奧·奎馬達,愛德華多·貝爾贊斯,米歇爾·比紹夫,羅伯特·羅比諾維茨,盧霍·馬西亞爾
結構工程師:蒂倫·比格康薩特 AB



Il nuovo museo dedicato da Moneo alla città di Stoccolma si sottrae con eleganza alla competizione planetaria tra centri espositivi sempre più grandi e spettacolari. In primo piano emergono altri valori: il dialogo con la città e il contesto dell'isola, lo spazio e la luce per l'arte. Non è un museo spettacolare, ma un edificio dalle qualità spaziali estremamente durevoli.

莫內奧設計的斯德哥爾摩新博物館，不追求宏大的壯觀，而是首先側重考慮這樣幾個方面的價值：城市與島嶼的地方性的對話；藝術的空間和採光。這個博物館並不壯觀，卻有持久的空間質量。



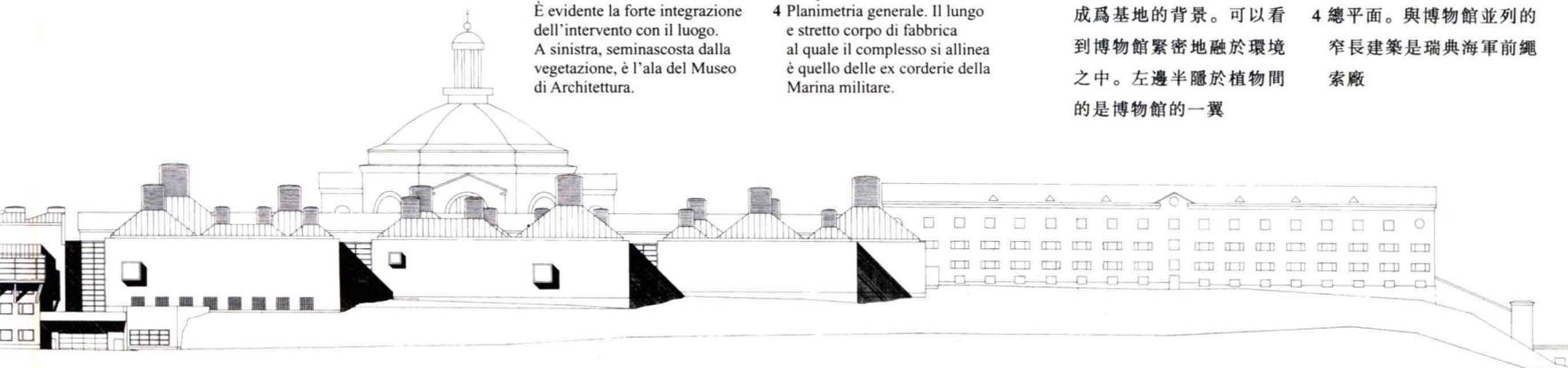


1 Il complesso visto dal mare sullo sfondo della città storica con il Palazzo Reale (a destra). È evidente la forte integrazione dell'intervento con il luogo. A sinistra, seminasconsta dalla vegetazione, è l'ala del Museo di Architettura.

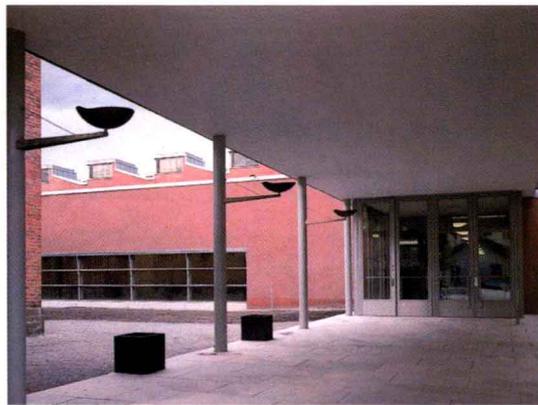
2 Vista panoramica dell'isola di Skeppsholmen.
3 Prospetto del fronte mare.
4 Planimetria generale. Il lungo e stretto corpo di fabbrica al quale il complesso si allinea è quello delle ex corderie della Marina militare.

1 從海上看，具有歷史意義的城市建築和右邊的皇宮成為基地的背景。可以看到博物館緊密地融於環境之中。左邊半隱於植物間的是博物館的一翼

2 謝普斯霍爾曼全景
3 沿海正立面
4 總平面。與博物館並列的窄長建築是瑞典海軍前繩索廠



- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1 ingresso | 14 corte del Museo d'architettura |
| 2 guardaroba | 15 biblioteca architettura |
| 3 informazioni | 16 laboratori di ricerca |
| 4 libreria | 17 mostre fotografiche |
| 5 toilette | 18 mostre di grafica |
| 6 ristorante | 19 biblioteca di fotografia |
| 7 cavedio | 20 sala proiezioni |
| 8 esposizioni temporanee Museo d'Arte | 21 auditorium |
| 9 collezione permanente Museo d'Arte | 22 locali per restauri |
| 10 collezione permanente Museo di Architettura | 23 archivio |
| 11 sala conferenze | 24 locale tecnico |
| 12 uffici | 25 deposito |
| 13 caffetteria | 26 laboratori bambini |
| | 27 archivio disegni architettura |
| | 28 laboratorio |
| | 29 imballaggio |



- | | |
|----------------|-----------|
| 1. 入口 | 16. 研究試驗室 |
| 2. 寄存室 | 17. 照片展覽 |
| 3. 問詢處 | 18. 圖片展覽 |
| 4. 書店 | 19. 照片閱覽室 |
| 5. 盥洗室 | 20. 放映室 |
| 6. 餐廳 | 21. 報告廳 |
| 7. 備用 | 22. 儲藏室 |
| 8. 臨時展示現代藝術博物館 | 23. 檔案室 |
| 9. 永久展示現代藝術博物館 | 24. 設備用房 |
| 10. 永久展示建築博物館 | 25. 儲藏室 |
| 11. 會議室 | 26. 兒童工作間 |
| 12. 辦公室 | 27. 建築圖檔案 |
| 13. 咖啡廳 | 28. 試驗室 |
| 14. 建築博物館庭院 | 29. 包裝間 |
| 15. 建築圖書館 | |



Il concorso internazionale indetto nel 1990 dalla città di Stoccolma per la costruzione di un nuovo complesso che ospitasse il Museo di Arte moderna e quello di Architettura sull'isola di Skeppsholmen all'interno di un programma dettagliato lasciava un grado di libertà particolare per i progettisti: la scelta del sito. L'isola, fino allo scorso secolo centro logistico della marina militare e successivamente convertita in polo culturale, presenta un'edificazione episodica, costituita da manufatti storici disposti su un terreno irregolare e ricco di dislivelli.

Partendo da una valutazione realistica di questo contesto e delle specifiche dinamiche di equilibrio ambientale, Rafael Moneo si pone come obiettivo progettuale primario quello dell'integrazione con il luogo: pensa quindi non al gesto architettonico eclatante, ma piuttosto a una soluzione che trovi la propria forza nel dialogo con gli edifici circostanti e con lo skyline, più lontano, della città.

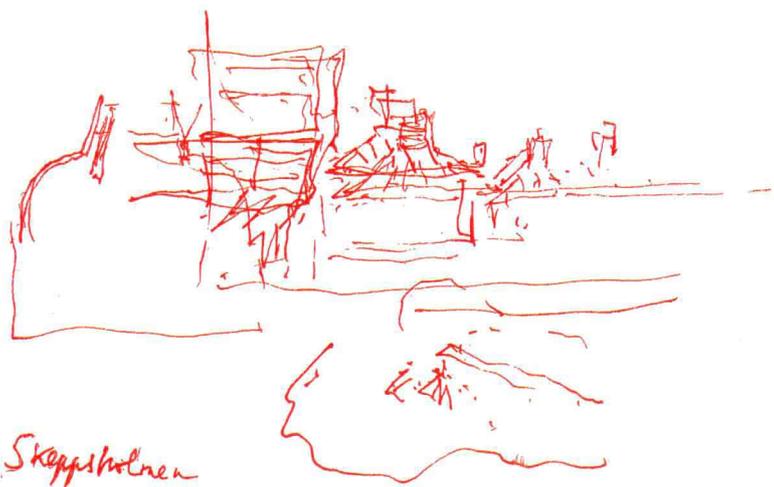
Opta allora per l'area centrale dell'isola, individuando esattamente il punto in cui il suo museo possa svilupparsi con andamento orizzontale: da un lato lo vuole allineato a ridosso del lungo parallelepipedo regolare delle ex corderie, dall'altro intende aprirne la prospettiva verso il mare e la città prospiciente al di là del canale. È una porzione di terreno che dall'alto degrada verso l'acqua, offrendo una situazione particolarmente variata e vantaggiosa sotto l'aspetto paesaggistico; ma anche uno spazio 'interstiziale', come l'architetto stesso lo definisce, che costituisce una sfida, ponendo dei contorni naturali e artificiali ben precisi.

Definite le coordinate di insediamento, Moneo traccia la trama planimetrica prendendo due decisioni significative rispetto alle preesistenze: la distruzione dell'edificio del Museo d'Arte moderna degli anni '50, e, viceversa, l'inglobamento del vecchio corpo di fabbrica della palestra militare. Da questo momento la sua riflessione procederà tenendo conto parallelamente del luogo e delle problematiche inerenti alla costruzione di uno spazio museale moderno.

Il rispetto per la situazione locale è portato agli estremi sull'affaccio interno dell'isola. Nulla si rivela a chi arriva dal ponte di collegamento con la terraferma e percorre la salita del pendio fino al colmo: solo qui appare, inaspettato, l'ingresso principale, anch'esso discreto e in secondo piano rispetto alle strutture contigue, incorniciato da una tettoia piana che invita a entrare.

Del tutto diversa la percezione del complesso dal lato del mare. Qui la lettura si fa immediata, senza la sovrapposizione di diaframmi: da sud verso nord si individuano l'ala del Museo di Architettura (aggiunta in un secondo tempo rispetto al progetto di concorso), su tre piani, bianca, con finestrate a nastro e copertura piana; l'ex palestra mantenuta nella condizione originale, con tetto a doppia falda; il corpo centrale corrispondente alla hall di accoglienza con il blocco aggettante e vetrato del ristorante; e infine i padiglioni del Museo d'Arte, chiusi, intonacati in rosso mattone, con copertura a lanterne.

Formalmente la frammentazione del contesto pare essere stata riassorbita tout court nel progetto: una serie di volu-



5



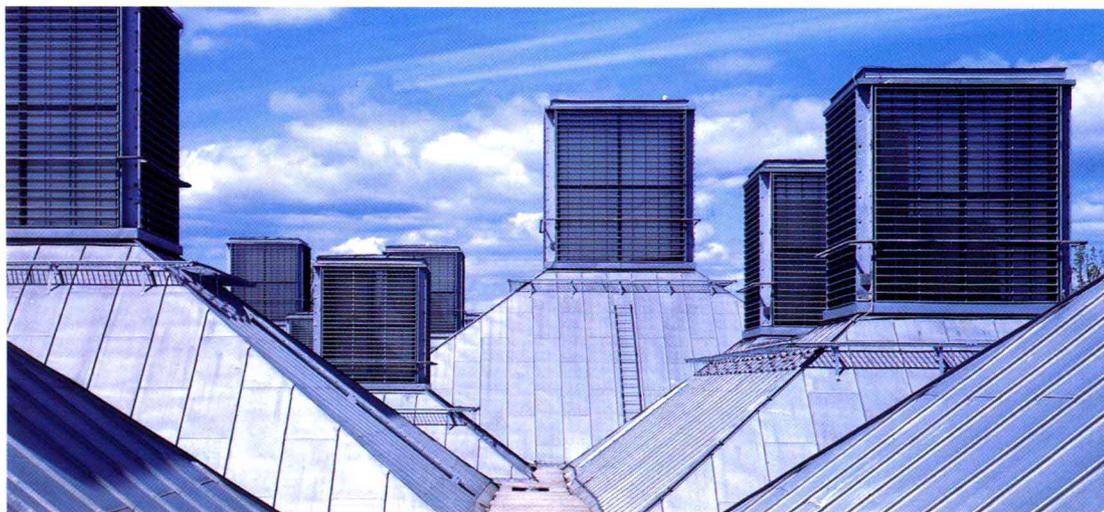
6



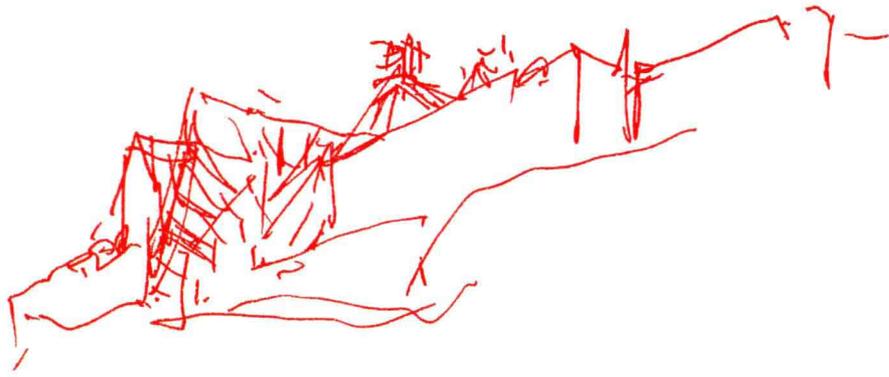
7

- 1 L'ingresso ai due musei.
- 2 Pianta a livello dell'ingresso (+14,3).
- 3 Pianta del secondo e terzo livello (+8,6 e +11,4).
- 4 Pianta del primo livello (+4,8 e 3,7).
- 5 Schizzo di studio.
- 6 Il corridoio-galleria lungo il quale si sviluppa il Museo d'Arte.
- 7 Veduta prospettica dell'ala del Museo d'Arte parallela alle ex corderie.
- 8 Il profilo frastagliato della copertura a lanterne dei padiglioni della collezione permanente di arte.

- 1 通向兩個博物館的入口
- 2 入口平面(標高 + 14.3)
- 3 二、三層平面(標高分別為 + 8.6 和 + 11.4)
- 4 一層平面(+ 4.8 和 + 3.7)
- 5 設計草圖
- 6 現代藝術博物館延伸出的通廊
- 7 與前繩索廠平行的現代藝術博物館
- 8 永久藝術收藏館的參差錯落的四坡頂



8



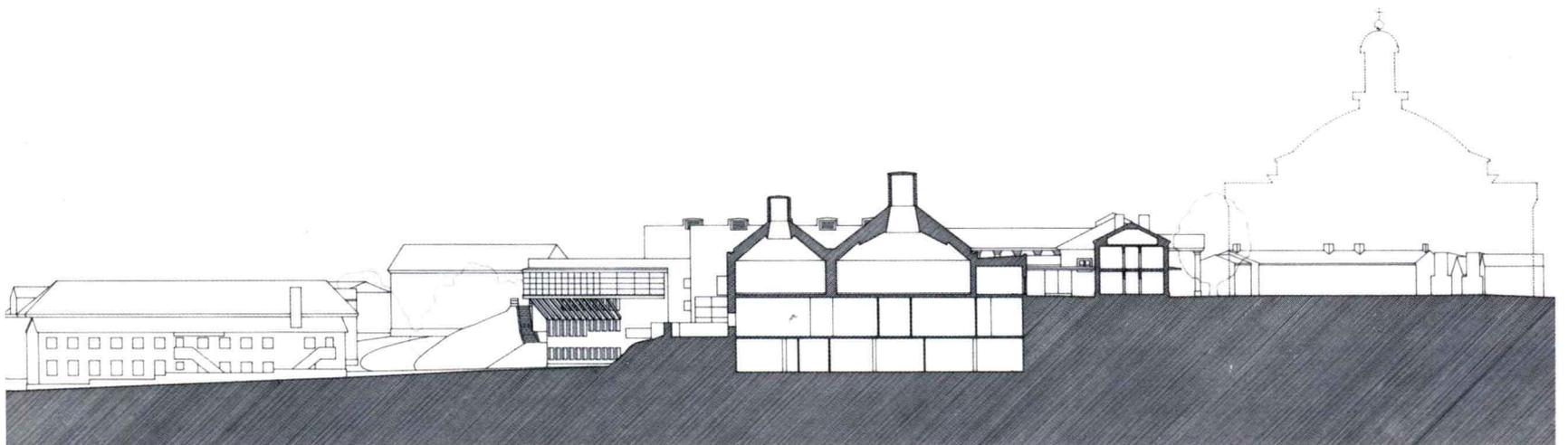
1



2



3



- 1 Schizzo di studio.
- 2 La terrazza del ristorante.
Grande importanza è stata data nel progetto al rapporto con il paesaggio. Vetrate e terrazze consentono una vista panoramica sulla città.
- 3 Particolare del fronte sull'acqua.
- 4 Sezione trasversale.
- 5 Scorcio del fronte nord-est con il blocco a sbalzo del ristorante.
- 6 Dettaglio di uno dei padiglioni del Museo d'Arte con la finestra quadrata sporgente dal filo murario. Questo tipo di apertura a cannocchiale è usato in pochi punti strategici del percorso museale per inquadrare particolari viste esterne.

- 1 設計草圖
- 2 餐廳露臺。這是該設計很令人欣賞的一個重要部分，通過露臺把週圍的景觀聯繫在一起。坡頂牆和露臺使人們能看到城市的全景
- 3 臨水面的建築細部
- 4 剖面圖
- 5 東北方向餐廳挑出部分
- 6 現代藝術博物館一個坡頂單元的方窗細部。這種遠望通透的形式被用在該博物館的幾個關鍵部分，從而形成特殊的外觀



5

mi interrotti e concatenati, ricettivi dell'austerità delle costruzioni vicine e allo stesso tempo consapevoli della propria identità. In realtà i 'frammenti' si rivelano a un'analisi più attenta ben consolidati e rispondenti piuttosto a una volontà di compattezza che controlla l'intero intervento, tesa a ridurre l'impatto con il luogo. Si ripropone dunque il tema della compattezza, risultato di una ricerca sulla forma della composizione cui l'architetto navarrese sta lavorando da qualche tempo, come dimostrano le opere recenti: dal municipio di Murcia al Centro culturale Don Benito a Badajoz, al Museo di Houston.

A Stoccolma la complessità del ragionamento compositivo si svela pienamente nell'esperienza degli spazi interni. Il disegno geometrico della pianta è ordinatore senza essere costrittivo, consente libertà nell'organizzazione degli ambienti e, di conseguenza, flessibilità di fruizione.

Una grande hall fa da perno tra le due istituzioni che hanno in comune anche il guardaroba, la libreria, il ristorante e l'auditorium al livello inferiore. Verso nord si sviluppa il Museo d'Arte, strutturato lungo un corridoio-galleria che affaccia sulle corderie e sul giardino interposto. Al museo sono riservati un'ampia sala per esposizioni temporanee e tre unità padiglioni per la collezione permanente.

I padiglioni sono organizzati a blocchi, con sale quadrate e rettangolari di diverse dimensioni e proporzioni incastrate le une nelle altre, secondo la logica della compattezza. Ogni gerarchia è annullata, ma è preservato un ritmo grazie a dei piccoli intervalli spaziali che distaccano un blocco dall'altro. La neutralità della geometria delle sale è rafforzata dall'illuminazione naturale zenitale ottenuta tramite lucernari aperti nella soffittatura a tronco di piramide, soluzione che garantisce un rapporto ideale tra diffusione luminosa e altezza degli ambienti. Nessuna contaminazione viene a turbare la calma astratta delle sale, a eccezione di un elemento che ricorre una, al massimo due volte in ciascun padiglione, una sorta di piccolo omaggio alla posizione panoramica del museo: una finestra quadrata, sporgente a cannocchiale, che serve a ristabilire l'orientamento nel rapporto con l'esterno ma anche a proporre una riscoperta della città in una inquadratura molto dettagliata.

Del resto in tutto il complesso un'attenzione precisa è rivolta alla relazione con la natura: gli uffici del personale, i laboratori per bambini, il ristorante hanno grandi vetrate verso il mare, mentre la biblioteca e la caffetteria della sezione di architettura si aprono verso il giardino interno animato dalle sculture di Picasso.

Con gli stessi meccanismi architettonici e funzionali del Museo di Arte, anche quello di Architettura è disegnato e organizzato come una macchina perfetta. Il generoso spazio della palestra riservato all'esposizione permanente, i laboratori di ricerca, l'archivio su più piani, il piccolo auditorium, la biblioteca su doppio livello, gli uffici, i depositi: riaffermano con i loro caratteri l'appartenenza a un'unità che si è costruita su se stessa, cercando le proprie ragioni all'interno, in un processo intellettuale alieno da ogni gratuita affermazione monumentalista.



6