

88
62

中國建築工業出版社

KIT domus

PROFIT IN PAPER

Domus Kit are the most beautiful architectural kits in the market place.

- Easy to store - Easy to stock
- Die-cut
- Full color

Sagrada Familia
(Barcelona)

Empire State Building
(New York)

Basilica of S. Peter
Vatican City
(Rome)

Tower Bridge
(London)

St. Basil's Cathedral
(Moscow)

© Editoriale Domus, 1995
Via Achille Grandi, 5/7
20089 Rozzano (Milan) - Italy

With Paper Models, you enjoy all the fun without the mess. These four-color models require no painting or stenciling to give modelers a full color, scale model of the world's greatest buildings including the Empire State Building, the U.S. Capitol, St. Basil's Cathedral, The Leaning Tower of Pisa and many many more!

DOMUS KITS AVAILABLE:

- Florence - Baptistry of S. Giovanni
- Florence - Dome of S. Maria del Fiore
- Florence - Giotto's Campanile
- Milan - Basilica of St. Ambrose
- Milan - Velasca Tower
- Pisa - Leaning Tower
- Rome - Costantine's Arch
- Rome - Temple of St. Peter in Montorio
- Rome - Temple of Fortuna Virile
- Turin - Mole Antonelliana
- Vatican City (Rome) - Basilica of St. Peter
- Venice - St. Mark's Campanile
- Venice - Rialto Bridge
- Vicenza - Villa "La Rotonda" by A. Palladio
- Berlin - Brandenburg Gate
- London - Tower Bridge
- London - Big Ben
- Moscow - St. Basil's Cathedral
- New York - Empire State Building (height 51.09 inches)
- New York - Empire State Building (height 32.6 inches)
- Washington D. C. - Capitol
- Barcelona - Sagrada Familia
- Paris - Notre Dame
- London - Big Ben (with battery clock)
- Paris - Arc de Triomphe **NEW**

目

錄

作者	設計人	題目
弗朗索瓦·布克哈特		2 致 Domus 中文版讀者
沃爾夫岡·韋爾施		4 貫通文化性——明日世界中面對設計之任務
讓-于貝爾·馬丁		7 當代藝術中的人類學問題
方案設計		
弗朗索瓦·沙蘭	倫佐·皮亞諾	9 努美阿的格訥格文化中心
磯崎新	磯崎新	15 日本的兩項近期工程:Uji-an 茶室和 Yobo-kan 博物館
巴特·盧茨馬	范·伯克爾和保斯	22 鹿特丹大橋
馬爾科·德·米凱利斯	吉諾·瓦萊	28 帕多瓦的新法院大樓
迪特馬爾·施泰納	漢斯·霍萊因	36 馬德里的銀行總部
弗蘭切斯卡·皮基		46 新型 Vespa 摩托車:50年歷史回顧
尤利·卡佩拉和昆姆·拉雷亞	A·金和米蘭達	52 博雷亞利斯牌燈具
弗蘭切斯卡·皮基		56 PDA 個人數字助理
亞歷山德羅·波利斯蒂納		60 計算機內存和控制空間教師的未來
朱利奧·切皮		66 不同的感覺
皮埃爾·雷斯坦尼	安東尼·米拉爾達	70 巴塞羅那和巴倫西亞的一次重要展覽
埃托雷·索特薩斯		77 倉又志郎設計展
費代里卡·贊科		81 飛利浦設計公司展望
皮耶爾·路易吉·卡普奇		90 Memesis '96 電子藝術節發展之未來
導遊		
		96 西扎與葡萄牙
產品評介		
M.C.T.		103 辦公室家具

TU-88
2562

致 Domus 中文版讀者

弗朗索瓦·布克哈特

在本期 Domus 中，我們希望通過編輯人員精心挑選的一部份去年後半年發表的文章，為眾多的中文讀者提供熟悉歐洲文化、瞭解本刊觀點的機會。

美洲和歐洲主要城市地區特有的文化交融現象促使我們思考這樣一個問題——在某種情況下正如哲學家沃爾夫岡·韋爾施所形容的——如何尋找另外一處豐饒的土壤，創造出未來的多種族的和橫向交融的多元化文化。

努美阿文化區的興起為我們提供了一個頗有意義的範例。它表明，在進入尚未受外界影響的民族文化地區之前，即使已經充分考慮了與當地的傳統和風俗相關的文脈聯繫，仍然有必要採用先進的技術手段以適應各種可能發生的情況。

本期有一些篇章是專門介紹設計方法的，其中不僅要評價所討論的對象在任務和形式設計方面的成功之處，還特別指出了設計中出現的兩種有趣的現象。一方面是世界知名的大公司在設計過程中對各種設計方案進行反覆的斟酌和分析，利用自己掌握着產品第一手資料的優勢，不斷地探索創新的途徑。另一方面是從簡潔的手法和單純的意念中體現出來的設計師所具備的非凡的創造性。而上述這些設計實踐都發生在同一個國家：荷蘭。

高新技術在通訊領域獲得了廣泛的使用，但是只有當符合並順應人類的理性要求時，才能被證明是有效的。為了使信息更易於被感知和接受，通訊媒體必須遵守那些影響感知的規律。感知對傳輸信息的接收至關重要，儘管它與以往的區別越來越明顯。因此，現在更應該引起我們廣泛關注的是人的心理狀況，而非技術的影響。

最後，我們將介紹一位畫家，他的藝術作品的素材源自不同國家和地區常用的符號和習俗，對每個人日常生活中的所見所聞進行了解釋和昇華。事實上，這也正是藝術的功能之一。

François Burkhardt

Con questo numero di Domus desideriamo offrire ai lettori cinesi l'occasione di familiarizzare con la cultura europea e di conoscerne alcuni aspetti attraverso esempi scelti dalla nostra redazione nei numeri apparsi nella seconda metà dello scorso anno. L'ibridazione delle culture che vediamo in atto nella realtà delle metropoli in America e in Europa ci porta a riflettere su come essa possa trovare, a certe condizioni descritte dal filosofo Wolfgang Iser, un terreno fertile in altre parti del mondo per definire la cultura plurima del prossimo futuro che certamente sarà multietnica di tipo transculturale.

L'esempio del centro culturale di Noumea ci sembra significativo perché dimostra come l'intervento su territori ancora etnologicamente intatti richieda un adattamento alle condizioni diverse, con mezzi tecnologici avanzati e tuttavia legati alla tradizione e alla situazione locale.

Il capitolo dedicato al design mette in evidenza due fenomeni interessanti, al di là della funzione e della riuscita formale degli oggetti presi in esame. Da una parte l'analisi degli scenari previsti da una grande azienda di fama mondiale che, con il suo modo originale di affrontare il prodotto, traccia dei percorsi innovativi. Dall'altra parte una creatività che trova la sua espressione attraverso mezzi poveri e idee semplici. Questi due modi di fare design avvengono nello stesso Paese, l'Olanda.

Le alte tecnologie impiegate oggi sono largamente diffuse nel campo della comunicazione ma sono efficaci soltanto se corrispondono e si adeguano ai sensi dell'uomo. Per essere percepibili e soddisfacenti, i mezzi di comunicazione rimangono soggetti alle leggi di percezione diventata più differenziata ma determinante per la ricezione dei messaggi trasmessi. Più che agli effetti raggiunti dalla tecnologia, è alle condizioni psicologiche che va prestata l'attenzione.

Infine presentiamo un artista che si serve dei simboli e dei riti praticati in diversi Paesi e continenti, estraendone gli elementi della sua arte, interpretando e sublimando ciò che ognuno di noi incontra nella vita di ogni giorno – e ciò è appunto una delle funzioni dell'arte.

Wolfgang Welsch

Le culture di oggi non si adattano più alla nostra idea tradizionale di cultura. Dobbiamo ripensare la nostra definizione di che cosa sia la cultura. A questo scopo è utile il concetto di 'transculturalità'. È una cosa assai diversa dal concetto classico di cultura individuale, come pure dai recenti concetti di interculturalità e di multiculturalità.

1. La cultura individuale

Quando parliamo in termini generali di cultura tedesca, giapponese, americana e così via, consideriamo la cultura in questione come qualcosa di ben definito, dotato di confini distinti, una cultura che può essere distinta da altre culture. Così facendo ci atteniamo alla definizione convenzionale di cultura come si è sviluppata nella tradizione tedesca, in particolare a opera di Herder. Essa è caratterizzata dall'omogeneità interna e si fonda sull'elemento etnico e sulla separazione da altre culture. Secondo questa definizione la cultura prima di tutto informa la vita tanto della società nel suo complesso quanto dell'individuo, rendendo ogni azione e ogni oggetto parte inconfondibile di una certa, specifica cultura. In secondo luogo si afferma che è la cultura di un particolare popolo a svilupparne il carattere intrinseco, tramite lo strumento della cultura stessa. Connesso a questo aspetto, in terzo luogo, è il fatto che le culture sono distinte e separate l'una dall'altra: ogni cultura, in quanto cultura di un determinato popolo, sarebbe distinguibile dalle culture di altri popoli e tale dovrebbe rimanere. Tutte e tre le asserzioni implicite nel concetto tradizionale di cultura sono divenute insostenibili. In primo luogo le società moderne sono in sé così profondamente differenziate che non si può più parlare di uniformità di stile di vita. Tale uniformità (se è mai storicamente esistita) oggi non è più che una vecchia imposizione polverosa. Inoltre il concetto tradizionale di cultura non è in grado di adeguarsi alla vastità della gamma di differenze interne alle culture di oggi, per esempio alle differenze culturali funzionali, regionali e sociali; di cultura alta e bassa; ufficiale e alternativa; oppure scientifica, tecnologica, artistica, religiosa. In secondo luogo il fondamento etnico è incerto: Herder immaginava le culture come sfere o isole autonome, ciascuna delle quali corrispondeva al territorio di un certo popolo e alla sua lingua. Tuttavia, come ben sappiamo e non solo dalla storia tedesca del XX secolo, le definizioni etniche di questo genere sono profondamente fittizie ed esistono soltanto nella fantasia: solo a prezzo di formidabili sforzi possono essere difese contro la prova storica della mescolanza. In terzo luogo l'idea della separatezza delle sfere culturali e dell'imposizione della purezza non solo afferma l'impossibilità della mutua comprensione fra culture, ma prepara il terreno a conflitti politici e guerre, come constatiamo oggi là dove gli appelli all'identità etnica e culturale producono separatismo e guerre su scala mondiale. Il modello culturale tradizionale non solo si è fatto obsoleto dal punto di vista descrittivo, ma anche insostenibile dal punto di vista normativo.

2. L'interculturalità

Il concetto di interculturalità va alla ricerca di vie attraverso le quali le culture riescano a comunicare, a comprendersi e a mantenere rapporti reciproci. Ma il punto debole dell'idea sta nel fatto che essa perpetua le premesse del concetto tradizionale di cultura. Essa è ancora fondata su un atteggiamento che considera le culture come isole o sfere separate. E proprio per questo è incapace di dare soluzione ai problemi: i problemi interculturali sono infatti radicati proprio nella teoria delle culture come sfere

isolate. Il concetto classico di cultura crea nella sua mossa d'apertura – la separatezza delle culture – il problema conseguente dell'incapacità strutturale a comunicare e della difficoltà di coesistenza tra le culture. Perciò le esortazioni all'interculturalità, per quanto ben intenzionate, restano sterili. Il concetto non coglie la radice del problema. È un puro e semplice cosmetico.

3. La multiculturalità

Il problema del concetto di multiculturalità è analogo. Esso affronta i problemi che sorgono dalla compresenza di culture diverse *all'interno* di una società ma, così facendo, il pensiero sottostante a questo concetto segue anch'esso le medesime linee della concezione tradizionale di cultura. Si fonda sull'esistenza di culture nettamente distinguibili, omogenee a se stesse: l'unica differenza è che in questo caso esse sono inserite in un'unica comunità nazionale. Il concetto mira a creare occasioni di tolleranza, comprensione, accettazione, a evitare i conflitti o a porvi rimedio. Il che è lodevole quanto gli sforzi dell'interculturalità, ma altrettanto privo d'efficacia, poiché il meglio che si può ottenere da qualcosa che sia fondato sulla vecchia concezione di cultura è un equilibrio temporaneo, ma non una reale comprensione tra gruppi culturalmente eterogenei, e tanto meno un reale superamento delle reciproche barriere. Anzi, l'idea di multiculturalità si fonda sull'accettazione di queste barriere. Per lo stesso motivo essa può essere usata per giustificare e intensificare gli appelli alla separatezza. Il concetto sarà certo progressista, a paragone delle istanze conservatrici di omogeneizzazione sociale, ma nella sua concezione della cultura resta tradizionale e rischia di incoraggiare tendenze regressive, che sotto la bandiera dell'identità culturale attualmente portano alla formazione di ghetti e al fondamentalismo culturale, e non sono immuni dal trasformarsi in fondamentalismo politico. La critica del concetto tradizionale di individualità delle culture e delle nuove idee di interculturalità e multiculturalità può essere sintetizzata così: se, come queste concezioni pretendono, le culture davvero avessero ancora il carattere di sfere isolate, sarebbe impossibile eliminare o risolvere il problema della loro coesistenza e della reciproca cooperazione. Ma la descrizione delle culture come sfere isolate oggi è falsa dal punto di vista descrittivo quanto normativamente fuorviante. È un fatto che le culture non possiedono più questa supposta forma di omogeneità e di separatezza. Qui sta il punto di partenza del concetto di transculturalità.

4. La transculturalità

Questo concetto nasce da una critica: la descrizione delle culture come sfere isolate è scorretta dal punto di vista *descrittivo*, perché le culture oggi sono caratterizzate all'interno da una pluralità di identità possibili e all'esterno dal fatto che superano i confini nazionali. Esse quindi non sono più compatibili con la vecchia idea della sfera isolata. Hanno assunto una nuova forma, che potremmo chiamare *transculturale*, in quanto va *oltre* l'idea classica di cultura e *infrange* incontestabilmente e naturalmente i classici confini culturali.

Livello macroscopico: il volto mutevole delle culture di oggi. La transculturalità è prima di tutto la conseguenza della sofisticata complessità interna delle culture moderne. Esse abbracciano numerosi stili di vita e culture diversi, reciprocamente permeabili o generati l'uno dall'altro. In secondo luogo la vecchia idea omogeneizzante e separatista di cultura è stata rimpiazzata dai reciproci collegamenti esterni tra culture. Le culture oggi sono collegate e intrecciate. Gli stili di vita non

Transculturalità.

I compiti del design nel mondo di domani

貫通文化性——明日世界中面對設計之任務

terminano più ai confini delle culture nazionali ma si ibridano e si ritrovano in altre culture. Lo stile di vita di un economista, di uno scienziato o di un giornalista non porta più un marchio di appartenenza tedesco o francese, ma europeo o mondiale. Le interconnessioni sono conseguenza di processi migratori e di sistemi di trasporto e comunicazione e di dipendenza economica a livello globale. Come risultato dell'intreccio, oggi gli stessi problemi e gli stessi stati di coscienza spesso compaiono in quelle che si supponevano essere culture differenti. Basti pensare, per esempio, al dibattito in materia di diritti umani, di movimento femminista o di coscienza ambientalista. Si tratta di potenti fattori di influenza che tipicamente oltrepassano i confini tra culture differenti. In terzo luogo oggi le culture sono caratterizzate da una *natura ibrida*. Per ciascuna cultura individuale tutte le altre tendono a essere strutture interne o satelliti. Ciò è vero a livello della popolazione, delle merci e della informazione. La maggioranza dei Paesi del mondo ha, all'interno dei propri confini, gente di tutti gli altri Paesi della terra; sempre di più gli stessi prodotti – per quanto esotici possano essere stati in passato – sono disponibili ovunque; e inoltre il costituirsi di una rete globale di tecnologie della comunicazione significa che la stessa informazione è accessibile da qualunque punto. Perciò non c'è più nulla che, di per sé, sia straniero. Tutto è a portata di mano, interna o esterna. E analogamente non c'è nulla che di per sé appartenga a una singola cultura. Il concetto di autenticità è divenuto un mito, è la caratteristica simulata di un gruppo di popolazione considerato estraneo rispetto a un altro di cui è stato a lungo parte. La retorica delle culture regionali autonome esiste ancora, ma a un'analisi più ravvicinata diviene evidente che in sostanza tutto è transculturale.

Livello microscopico: il carattere transculturale degli individui. Così come permea il livello macroscopico della società, la transculturalità sta penetrando anche nel livello microscopico dell'individuo. La formazione culturale della maggior parte di noi è determinata da più origini e connessioni culturali. Siamo meticcii culturali. Certi autori contemporanei sottolineano il loro essere influenzati non dal loro Paese, ma da Paesi differenti, dalla letteratura tedesca, francese, italiana, russa, nordamericana e sudamericana. La loro formazione culturale è transculturale, quella delle generazioni future lo sarà ancor di più.

Dichiarazione di principio. Le determinanti culturali, oggi, dal livello macroscopico a quello microscopico, sono divenute transculturali. Ciò rende completamente inservibile il vecchio concetto di cultura. Esso non rispecchia la forma delle culture, la natura dei loro rapporti e la struttura degli stili di vita e dell'identità degli individui. Oggi ogni concezione della cultura deve adottare un atteggiamento transculturale.

Definizioni di cultura come fattori che influiscono sul proprio oggetto. Le definizioni di cultura diventano in misura crescente qualcosa di più che una mera descrizione; esse oggi danno forma al proprio oggetto. Se ci si dice, come ci diceva la vecchia definizione di cultura, che la cultura è per forza questione di omogeneità, noi ci comporteremo di conseguenza e metteremo in pratica gli obblighi e le proibizioni prescritti. Se d'altra parte ci si dice – o si dice alla generazione più giovane – che la cultura comprende elementi stranieri e deve dare riconoscimento a componenti transculturali, allora accetteremo la sfida e in futuro i relativi gesti tendenti all'integrazione saranno

parte della struttura reale della cultura. In questo senso la 'realtà' della cultura è sempre conseguenza della nostra idea di cultura. Dobbiamo perciò proporre definizioni che siano adeguate dal punto di vista descrittivo, giustificate da quello normativo e soprattutto procedere pragmaticamente. Oggi è da irresponsabili diffondere il vecchio concetto di cultura e i suoi derivati; le prospettive migliori stanno nel concetto di transculturalità.

Capacità culturale di integrazione e di transizione. Il concetto di transculturalità mira a favorire lo sviluppo di una concezione di cultura multiforme e aperta, anziché separatista ed esclusiva. Prevede una cultura e una società i cui risultati pratici non consistono nell'esclusione di persone ma nella formazione di collegamenti e nel favorire la transizione. Ogni volta che stili di vita differenti si incontrano, non esiste solo la possibilità di una divergenza, ma anche quella della formazione di collegamenti, che si possono sviluppare in modo che si formino stili di vita reciprocamente sensibili, che includano patrimoni culturali in passato ritenuti incompatibili. Estensioni di questo genere costituiscono oggi una delle sfide più impellenti.

Transculturalità: uniformità o varietà culturale? Per concludere vorrei rispondere a un'obiezione: la transculturalità non significa forse omogeneizzazione delle culture e sviluppo di una civiltà globale uniforme? E non c'è da scandalizzarsi che il concetto di transculturalità palesemente accetti e perfino favorisca questo sviluppo, che è drasticamente in contrasto con il nostro desiderio intuitivo di varietà culturale. Rispondo con una domanda: transculturalità significa davvero uniformazione totale? Niente affatto. Non è che la varietà, in una situazione transculturale, semplicemente scompaia; è invece la sua *modalità* che cambia, e spesso inavvertitamente. La molteplicità, così come esisteva per le culture individuali, indubbiamente sta scomparendo. Ma al suo posto un nuovo tipo di molteplicità sta venendo alla luce: la molteplicità di culture differenti e stili di vita transculturali. Le loro reti si intessono in modo differente. Per questo motivo, ovunque emerga la transculturalità, si riscontra una volta di più un alto grado di varietà culturale, certamente non inferiore a quello che esisteva tradizionalmente tra culture individuali. Solo che le differenze non vengono più create tramite la giustapposizione di culture separate chiaramente definite; semplicemente esse sorgono tra forme culturali che provengono tutte dall'intreccio di svariate origini ma le combinano in modi differenti, formando così reti differenti. Il meccanismo di differenziazione si è fatto più complesso. Non rispecchia più regole geografiche o nazionali, ma processi culturali di scambio. È divenuto per la prima volta genuinamente culturale. E le reti transculturali – qui sta il loro grande vantaggio – sono più adatte a collegarsi reciprocamente di quanto lo siano mai state le vecchie identità culturali. Riguardo al vecchio concetto di cultura ho segnalato i pericoli per la coesistenza delle culture che gli sono intrinseci. Il concetto di transculturalità disegna un quadro differente dei rapporti interculturali. Non di isolamento e conflitto, ma di interconnessione, intreccio e reciprocità. Non promuove la separazione, ma la comprensione e la cooperazione. Sono sicuro che quest'idea chiederà molto alle abitudini che siamo arrivati a prediligere. Ma a paragone di altri concetti esso pare delineare la strada migliore da seguire. Il compito di dare forma al mondo di domani implicherà automaticamente la transculturalità.

今天文化的構成已經不適合我們對文化的傳統觀念了。我們應該重新考慮文化是什麼的定義。這方面“貫通文化性”的概念是有用的。這正像傳統的獨特文化概念與較新的相互文化性和多元文化性概念之不同一樣。

1. 獨特的文化

當我們一般地談到德國的、日本的、美國的文化等等的時候，我們認為該文化是作為具有明確界限的、劃分清楚的事物，是可以與其他文化區別的一種文化。這時，我們正沿用着文化的習慣定義，把德國文化作為在日耳曼傳統中發展的，特別是由赫爾德所發展者。它以內在的同質為特點，和基於種族關係，而與其他文化分離。首先，文化據說是同時規範着整個社會以及個人的生活，使其每個行動和每項目標都符合該特定文化的準確無誤的部份。其次，據說必須是通過文化中介而發展其典型特徵的特定民族的文化。與此相聯繫的第三點是：諸文化是彼此分離的、彼此獨立的，其中每種文化皆是一特定民族的文化，必須是能與其他民族的文化相區分的，並且必須繼續保存該種文化狀況。傳統文化概念中所固有的全部這三種假定，現在全變得站不住腳了。第一，現代社會本身就是如此高度分化，它已經不可能談什麼生活方式的一致性了。那種一致性（假如在歷史上曾經存在過的話）到現在，充其量也不過是積滿塵土的古老教條而已。而且，傳統的文化概念，要應付今天諸文化中內在差異的廣大範圍也是難以勝任的，例如諸文化中機能的、區域性的和社會的差異、高的和低的、官方的和替代的文化，或者科學的、技術的、藝術的和宗教的文化等等。第二，種族的基礎是令人懷疑的：赫爾德將諸文化想像成各個領域或獨立存在的島國，而在其範圍內相應有特定的民族及其語言。不過，就我們所知，這還不僅是根據 20 世紀的德國歷史，這種類型的民族定義是完全虛構的，僅存在於想像之中——只有喪心病狂的那些人才能夠堅持反對民族混合的歷史證據。第三，領域和頒佈純種的概念，不僅宣稱諸文化之間的相互瞭解是不可能的，而且他們還為政治鬥爭和戰爭準備了藉口——正如我們今天所目睹的，在世界範圍上，何處要求種族和文化上的一致，就產生着分離主義和戰爭。傳統的文化典範，不僅在描述上已經變得過時，而且在標準上也站不住腳了。

2. 相互文化性

相互文化性概念，尋求的是諸文化能以互相交流、理解和融洽相處的方式。但是這個概念的垮臺是由於下列事實：即它使文化傳統概念的前提繼續永存。它仍然基於一種看法，即將文化看成是孤島或領域。並且正因為這個原因，它就不能找到問題的解答，因為相互文化的問題正是源於將文化當

成孤島或領域的學說。文化的傳統概念於其起動之際——諸文化的隔離——即造成對交流的結構性無能為力的派生問題，以及諸文化的難以並存。由於該原因，對相互文化性的提倡，雖然用意可能很好，但並無成效。該概念並未涉及問題的根本，它僅是裝點門面而已。

3. 多元文化性

多元文化性概念是個類似的問題。它着眼於從一個社會之內共存的不同諸文化所產生的問題。但是，這樣一來，在這種概念背後的想法也是從同樣的傳統文化理解而一脈相承的。它以存在着可以明確區分的諸文化為基礎，它們在其自身之內是一致的——唯一的不同只是它們現在是在同一個國家的社區之內。這種概念追求的是容忍、理解、認可和迴避鬥爭以及治療鬥爭的機會。其努力，正如對相互文化性那樣值得稱讚，但也同樣並無成效，因為對文化的舊式理解，所能達到的最高境界也只是一種暫時停頓，而不是在文化上異體的集團之間得到真正理解，也不是穿透他們之間的屏障。相反，多元文化性的概念是以認可這些屏障為基礎的。因此，它就能用以造成強化的要求分離並為之辯護。這種概念，比起保守的劃一的社會要求，確實較為進步，但在對文化的理解上，它仍然是傳統的，並且有促成倒退傾向的危險，該傾向在文化同一的旗幟下，實際上導致形成少數民族聚居區和文化原教旨主義，並且難免轉向政治上的原教旨主義。對傳統的獨特文化概念和較新的相互文化性與多元文化性概念的批判可以歸結如下：如果像這些概念所假定的那樣，諸文化確實仍然具有孤島或領域性質的話，它將不可能消除或解決它們如何能夠共存和合作的問題。但是，今天仍將諸文化描述成孤島或領域，則不僅在描述上是錯誤的，而且在標準上也是誤導的。事實上，諸文化已不再具有同質和分離的假想形式了。這就是貫通文化性概念的出發點。

4. 貫通文化性

這個概念是以一種批判開始的：首先，將諸文化描述成領域或孤島，在描述上就是不正確的，因為今天文化的突出表現為：從內部是可能一致的多樣化，而從外部，則是它們越過國界的事實。因而，它們再也不能以一種領域或一座孤島的老式觀念來概括了。它們已經具有了新形式，或可稱之為“貫通文化性”，其中它們超越出傳統的文化觀念，並且也無疑地和自然而然地打破了傳統文化的分界線。

宏觀標準：今日諸文化的變化面貌

貫通文化性，首先是現代諸文化內部的攪雜與複合的結果。它們包含許多不同的、彼此滲透或消長的生活方式和文化。其次，文化之同質與分離的老式觀念已經被諸文化外部的互相連接所取而代之。今天諸文

化是互相聯繫和交織的。生活方式已不再限定於民族文化的界限，而是越過界限來到其他各文化之中。一位經濟學家、一位科學家或記者的生活方式，已經不具有德國人或法國人的標記，而是一位歐洲人或世界上的人。相互聯繫是移民進程和世界範圍的運輸與通訊系統以及經濟依賴性的後果。作為混合的一個結果，同樣的問題和意識的狀態，今天會經常出現在被認為如此不同的文化之中。例如，我們只需想到人權的討論、女權運動或生態意識就可以了。它們是有力的影響因素，正在穿越不同的文化。第三，今天諸文化普遍以混雜性為其特徵。對於每種獨特文化而言，所有其他各種文化都趨向成為其內部結構或從屬物。這在人口、商品和信息方面都是如此。世界上大多數國家，皆有地球上所有其他國家的人民與之生活在一起。不管曾經是多麼奇異的商品，如今各處越來越可以買到。加之，通訊技術的世界網絡意味着同樣的信息從任何地方都可獲得。因而沒有什麼東西本身再是外國的了。任何東西從內部或外部都是唾手可得。並且依此類推，也沒有什麼東西本身是屬於任何一種文化的了。正宗的概念已經變成一種神話，它只是一群人所假想的特徵，那是成為該成員起就實際上被看作了其他的東西。有關獨立的地區性文化的說法仍然存在，但是仔細考察一下則很清楚，即在實際上任何事物都是貫通文化性的。

微觀標準：個體的貫通文化特性

正如其滲透於社會的宏觀標準，貫通文化性也進入個體的微觀標準。我們大部份的文化構成都是由種種的文化來源和聯繫所決定的。我們是文化上的混血兒。當代的作家們強調：他們不僅受到本國的影響，而且受到不同國家，如德國、法國、意大利、俄羅斯以及南、北美洲文學的影響。他們的文化構成是貫通文化的，面對於未來的作用而言更是如此。

格言

今天文化的決定因素——從宏觀到微觀標準——已經變成貫通文化的。這使文化的老式觀念整個站不住腳了。它曲解着諸文化的形式、其相互關係的性質和生活方式的結構，以及個體的一致性。今天任何有關文化的概念都必須採取一種貫通文化的立場。

作為影響其目標因素的文化定義

文化的定義日益變成超過僅僅是描述性的辭句了；現在它們正在形成其目標。如果根據老的文化定義，我們被告知：文化必須是一種統一的事物，我們將據以行動並且實施義務和按規定去排他。假如是另一種情況，我們——或年輕一代——被告知：文化包括着外來成份，並且必須公平對待貫通文化的組成部份，然後我們將接受這個重任，並相應行動走向綜合，在未來將成為文化真正結構的部份。從這個意義上講，文化

的“現實性”總是我們的文化概念的結果。因此，我們建議的定義必須是：描述上適當的，標準上有根據的，並且尤其能使我們講求實效地前進。現在宣揚舊式的文化及其繼承者的概念是不負責任的，最好的機遇應該在貫通文化性的觀念裡去尋求。

為綜合與轉變的文化包容力

貫通文化性概念的目的是促進多面的和範圍廣泛的一種文化理解，而不是主張分離的和排他的那種。它所預想的一種文化和社會，其實際成就不在於排外的人們之中，而是由形成聯繫與促進轉變所構成的。無論何時，當不同的生活方式走到一起，就不僅會出現分歧，而且有可能形成聯繫，而這些聯繫可以發展和延伸，從而形成了共同的生活方式，它包括從前似乎是不能相容的背景。這類的延伸是今天急迫的需要之一。

貫通文化性：一律或是文化的多樣化？

最後我想回答一個反對的意見：難道貫通文化性不是意味着使各種文化都變得相同，並且生成一種統一的全球文明？而與我們對文化多樣性的直覺願望處於劇烈衝突的這種發展，卻得到貫通文化性的欣然接受，甚至加以捍衛，這豈不是過於唐突？在回答時，我先要問：難道貫通文化性真意味着任何東西都變成一樣了嗎？完全不是這樣！多樣化在貫通文化的環境下，並非簡單地消失，而是它的方式改變了。而那通常是不知不覺的。作為傳統的、通過獨特文化而存在的那種多樣性的確不見了，但於其處卻出現了一種新型的多樣性：即具有一種貫通文化面貌的諸不同文化與生活方式的多樣性。其網絡的織法不同。因此，無論何處有貫通文化性正值出現，就可以再次找到高級的文化多樣化——那肯定不少於傳統地存在於個別文化之間者。也就是區別已不再通過明確限定的、分離的諸文化並列而創出；它們只是在諸文化的形式之間簡單地出現，這些形式全來自許多來源的混合體，但是以不同的方式相結合，從而形成不同的網絡。區分的作用過程已經變得更為複雜。它已不再由地理的或民族的標準來決定，而是由文化的交流進程。它已經第一次變成純粹文化的了。而且貫通文化的網絡——這是其偉大的優點——比舊的文化同一性更能夠使其彼此聯繫。關於舊式的文化概念，我曾指出文化共存性本身固有的危險。貫通文化性的概念在諸文化的相互關係之間，繪製出來一幅不同的圖畫。它並非一種隔離和衝突，而是一種相互聯繫，相互混合與相互依存。它不是促進分離，而是促進理解和交叉。我肯定這個概念要求許多我們日益喜愛的習慣——正像在今日所有領域中的現實情況。不過，比起其他概念來，它似乎確實勾畫出一條康莊大道。如何形成明日世界的任務將會自動地含有貫通文化性的意思。

Jean-Hubert Martin

Aspetti dell'antropologia (dell'oggetto) nell'arte contemporanea

當代藝術中的人類學問題

Il progressivo ampliarsi dell'arte ad altre culture e a una gamma illimitata di materiali e di tecniche la porta a essere sempre più in contatto con l'antropologia. L'autonomia che si era duramente guadagnata nel corso dei secoli grazie ai canoni estetici della rappresentazione naturalistica e alle categorie della pittura e della scultura è esplosa con la modernità. L'arte moderna si è adoperata a cercare di crearne dei surrogati proclamando l'autonomia dell'arte astratta e il suo carattere ontologico. Oggi, a quel che si vede, abbiamo a che fare con una grandissima varietà di pratiche che si propongono come pegno di libertà.

Dall'arte religiosa siamo passati a una religione dell'arte che spinge certi antropologi ad affermare che non c'è sbocco nella ricerca se non attraverso la negazione dell'arte e un atteggiamento di razionalismo sistematico. Una simile posizione è giustificata per gli studi puntuali, nella misura in cui permette di mettere magia e tecnica sullo stesso piano e di analizzare il funzionamento di un oggetto nel proprio contesto. È assurda se cerca di erigersi a dogma metodologico destinato a essere applicato alla ricerca nel suo insieme. Le buone intuizioni fondate su esempi concreti saranno sempre più attraenti della litania di studi sistematici che spesso non hanno altro merito se non quello di sfondare porte aperte. Temo quindi che occorra operare nella realtà della pratica artistica e nell'accettazione delle sue qualità immateriali. Ciò non impedisce di analizzarla da un punto di vista sociologico o etnologico, assumendo un atteggiamento razionale e analizzandone la produzione e l'effetto degli oggetti sugli emittenti come sui riceventi. La questione più importante che si pone è sapere se nello studio delle religioni e dell'arte si può andare al di là della descrizione. Non è forse vero che l'Occidente si trova rinchiuso in un discorso che tenta d'imporre con tutte le sue forze agli altri, dato che è quello della ragione universale? Il concetto di antropologia reciproca che Alain Lepichon cerca di applicare ha dimostrato, in occasione di incontri tra rappresentanti di culture differenti, le difficoltà esistenti nell'accordare i livelli di comunicazione.

Un accademico europeo fa presto a tacciare di ciarlataneria o un monaco buddista. Ma quando Marina Abramovic e Ulay hanno invitato dei monaci tibetani e degli aborigeni australiani a una sessione di meditazione comune ad Amsterdam, la concentrazione collettiva e l'emozione suscitata hanno superato ogni discorso di modello occidentale.

La straordinaria malleabilità di cui l'estetica ha dato prova recentemente ha permesso di includere nel suo campo numerosi oggetti che ancora poco fa riguardavano esclusivamente l'etnologia, l'antropologia e la sociologia. È naturale che, a mano a mano che gli studi antropologici sull'arte occidentale si moltiplicano per comprendere meglio il contesto creativo delle opere e il loro funzionamento sociale, essi si applichino ugualmente all'arte contemporanea. L'attenzione a creare senso tramite la giustapposizione di oggetti, a scapito delle preoccupazioni per la bellezza, induce la necessità di una comprensione simbolica e del significato di questi oggetti. L'iperproduzione di immagini e di oggetti è tale che l'atteggiamento degli artisti che si rifiutano di crearne ancora e di accrescere questo *corpus* innumerevole appare coerente. Quando Tony Cragg allinea una serie di flaconi di detersivo di plastica colorata dalle forme più stravaganti, lancia una domanda sulle esigenze che presiedono alla loro creazione. Quale parte spetta all'iniziativa del designer e quale agli imperativi

del marketing? Quali sono le implicazioni dell'intrusione di questi contenitori nel nostro ambiente? Claes Oldenburg, che ha dato forma monumentale e sublimata a certi oggetti quotidiani, afferma che ha bisogno di adottare un atteggiamento 'primitivo' per trattarli con la distanza necessaria. Li giudica tanto più riusciti quanto più è arrivato ad astrarsi dal loro contesto funzionale. Resta da vedere che cosa si verifica nell'effetto prodotto sugli affetti e le emozioni. Ciò che nel momento della creazione viene chiamato lavoro critico si rivela spesso origine di una domanda su un fenomeno sociale. La sua trasposizione nel campo artistico gli conferisce uno statuto ambiguo in cui la volontà critica svanisce progressivamente di fronte alla glorificazione o alla sublimazione. Il discorso estetico perde importanza in confronto all'analisi antropologica. I rifiuti e le accumulazioni di Arman hanno contribuito in campo estetico ad avallare il piacere della serie ripetitiva, ma l'analisi del rapporto tra individuo e oggetto è lungi dall'essere esaurita. Gli artisti si sono impadroniti di interi brani di scienza per realizzarne una trasposizione intuitiva e parcellare. Al di là del godimento estetico che possono generare, essi rivelano insieme di dispositivi umani di cui è interessante misurare gli eventuali valori universali. Le opere contemporanee riunite al castello di Oiron sono state scelte sulla base della griglia fornita dai microcosmi costituiti dalle *Wunderkammer* rinascimentali. Mentre è prevalsa una concreta preoccupazione di integrazione con lo stile decorativo antico del castello, ne scaturisce un rapporto contemporaneo dell'uomo con il mondo, una serie di interpretazioni di questo rapporto che possono rendere espliciti comportamenti umani attraverso la permanenza e la ricorrenza di forme e simboli.

La creazione in sé e le condizioni del suo realizzarsi restano fenomeni molto poco conosciuti. Solo studi etnologici incrociati e comparativi potranno chiarirne il funzionamento successivo all'elaborazione dell'idea dell'opera, la sua concettualizzazione fino al suo impatto sociale. A questo proposito appaiono urgenti studi sul funzionamento dell'arte in altre culture, per comprendere meglio ciò che sembra distinguere in molte società i produttori di oggetti dotati di carica di pensiero e di idea. Questi studi implicano, almeno in Francia, l'urgenza di un'evoluzione degli studi etnologici, troppo a lungo concentrati sulla linguistica e sulle strutture sociali, verso la cultura materiale e le preziose fonti di informazioni che essa racchiude.



托尼·克拉格, 1984年

隨著藝術本身不斷地向其他各種文化深層次的延伸和擴展，它也必然要受到各類材料和技術門類的制約。因此，藝術的擴延必將與人類學發生交叉。由於自然主義表現的美學標準和繪畫及雕塑門類眾多的原因，幾百年辛苦形成的獨立自主的藝術觀不幸被影響日益強大的現代派所擊碎。現代派藝術一直試圖以各種替代物來進行創作，並以獨立的抽象藝術和本體論特徵自詡。然而，時至今日，從展現在人們面前的各種作品中不難發現，它們無一不與門類龐雜的藝術實踐有關，不論作者如何冠以自由主義象徵說詞。我們已從宗教藝術過渡到藝術宗教，而正是這種藝術宗教驅使一些人類學家斷言：倘若不通過對藝術的否定、不通過系統嚴謹的理性主義思考，在藝術的探索中是難以找到出路的。這種觀點只有通過認真細緻的研究分析才能使其達到理想化程度，而且也只能把藝術的魅力和技巧置於同等的水準上，進而對在各自背景條件下創造對象的功能進行嚴密的分析，才能確立這一觀點的合理性。反之，如果試圖以方法論的條條框框牽強地用於整體創作，來達到樹立自己藝術觀的目的，那樣就只會貽笑大方。建立在具體範例基礎上的良好直覺要比冗長乏味的系統研究更富有吸引力，如果這種研究僅僅只是用來撞開已經打開的藝術之門的話。因此，我不能不擔心，這種不足取的研究是否對現實的藝術實踐有用，藝術實踐的無形價值是否能被人們所接受。但是，無論如何，這都無法阻止人們從社會學和人類學的觀點上對藝術實踐進行分析，並以合理的態度去分析它所產生的實際效果，即畫家描繪的物體對象是否能得到公眾的認可。重要的問題是要知道對宗教和藝術的研究是否能夠達到繪畫本身所要達到的深度。西方世界總是喋喋不休地以固步自封姿態，妄圖不惜一切地把自己的觀點強加於他人，原因是他們總自以為他們的觀點是帶有普遍意義的。事實不恰恰如此嗎？阿蘭·勒皮雄力圖運用的交互人類學觀點已經證明，在不同文化代表會晤的場合，始終存在着相互交流溝通的困難。

每當有人施行騙術，或者一位佛教和尚說法時，歐洲的學者總是不失時機地予以揭露和打斷。但當瑪麗娜·阿布拉莫維奇和烏拉伊邀請藏傳佛教活佛和澳大利亞土著人參加阿姆斯特丹的集體默禱時，人們如此的專注和激動往往遠遠地超過了西方佈道模式。

藝術的可塑性和它的美學價值包羅萬象，但是時至今日它所涉及的範圍僅限於人類學、人類學和社會學領域的內容。當然，隨着人類學對西方藝術的研究逐步加深，以

便使其更好地涵蓋藝術品的創作背景和它們的社會功能，那麼，這一研究無疑也同樣運用於現代藝術。值得注意的是，只有通過妥善地擺正創作對象的位置，在無損於美的前提下，才能談到創作出美好的意境，進而才能引導人們對創作對象的意義作出必要的象徵性的理解。簡而言之，對形象和物體過度渲染，其結果只能使人感到藝術家的創作態度缺乏嚴謹，或者說拒絕對形象和物體進行再創造，拒絕增強這一藝術創作的主體作用，其結果只會招致創作意圖和結果嚴重脫節。當托尼·克拉格對形狀千奇百怪的有色洗滌劑瓶進行一系列的排列組合時，它留給人們思考的問題必然是什麼意圖驅使他進行此種創作？哪些是源自於創作者的主動性所致，哪些是源自於市場銷售的苛刻要求？哪些是在人類生存環境下這種容器強制進入人類生活的內涵原因？把某些日常生活用品的形狀昇華到具有紀念意義的克拉斯·奧爾登堡直言不諱地說：有時他需要採取近似“原始”的創作態度，以必要的距離對它們進行藝術化處理。他認為越努力越成功，才越能賦予作品功能背景以抽象的效果。結果就不難使人看出，作品對愛和激情所產生的效果是什麼。這就是在創作過程中被稱作關鍵環節常常顯示出的對社會現象要求的原因所在。他在藝術領域中的次序倒置令人感到他的藝術觀模稜兩可，致使他帶有關鍵性的良好願望在一片頌讚和理想化面前漸漸地消失。審美學言辭與人類學分析相比失去了它的意義。阿爾曼用廢棄物堆積而成的作品為在美學領域喚起人們周而往復的愉悅感做出了毋庸置疑的貢獻。但是，儘管如此，對個人和物體之間關係的分析仍將是久而不衰的課題。藝術家只要掌握了片斷的科學知識就能實現對其

進行直覺的、局部的倒置和變換。在藝術家用其作品喚起人們對美的享受時，他們也同時一覽無餘地向人們展現了人的志趣，以及這種志趣對可能的普遍價值進行衡量的關心。匯集在奧依羅(Oiron)城堡的現代美術作品都是經過嚴格篩選的文藝復興時期馮德卡默(Wunderkammer)流派的傑作。然而人們對這些作品如何完美無缺地與城堡古典裝飾風格有機結合的擔心始終佔上風，進而從中產生出了人與世界的現代關係問題，進而這種關係和各種各樣的解釋則可能通過永恒的、重複出現的形式和象徵符號來使人的行為表現更加準確明顯。

創作本身是實現創作的條件還一直停留在少為人知的現象之中。只有交叉的、比較的人種學研究才能使它們的功能和作品意境的創造有機地銜接，進而使作品的理念最終為社會所接受。為此，對藝術在其他文化門類中的功能研究就顯得十分緊迫，也只有加深這一研究才能更好地理解在眾多社會條件下，似乎可以區分清楚藝術創作者所具有的思想和觀念。這就要求至少在法國，對人種學的演變的研究應立即着手進行，而且要長期地集中在語言和社會結構方面，特別要側重於物質文化和它所包含的極其寶貴的信息源泉的研究。



克拉斯·奧爾登堡，1966年

Testo di François Chaslin

撰文：弗朗索瓦·沙蘭

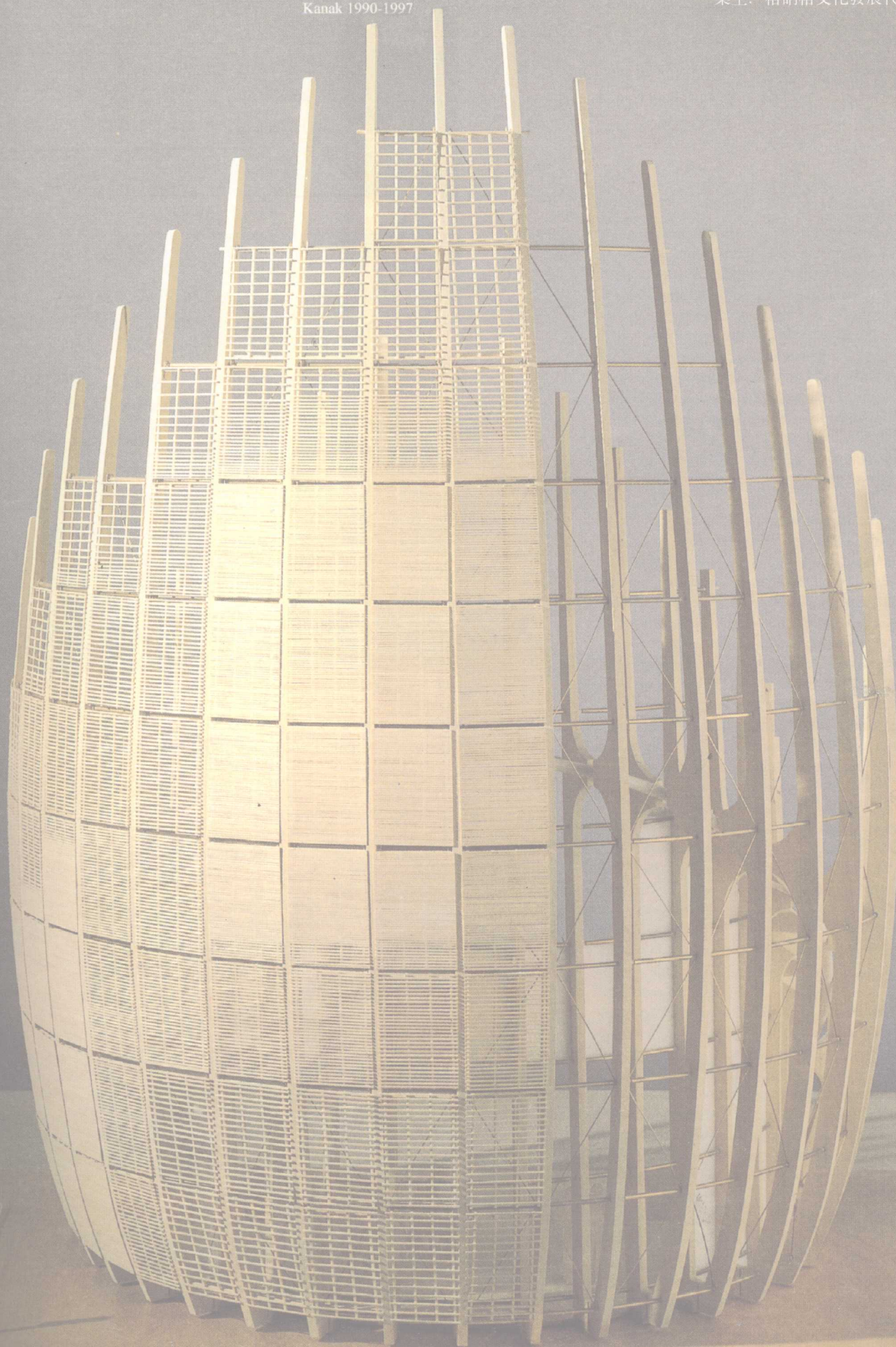
倫佐·皮亞諾

Centro culturale canaco di Nouméa, Nuova Caledonia

努美阿的格訥格
文化中心

Progetto: Renzo Piano Building Workshop, Paris
Committente: Agence pour le développement de la culture
Kanak 1990-1997

設計：巴黎倫佐·皮亞諾建築工作室
業主：格訥格文化發展代理中心1990～1997



1 Foto del modello, aprile 1993.
 2 Pianta di massima, studio di fattibilità.
 3 Veduta area del sito.
 4 Planimetria. Il centro raggruppa su uno spazio di otto ettari una grande sala di 546 mq e tre villaggi comprendenti dieci 'capanne' di una superficie media di 90 mq, oltre ad altri spazi. Un 'cammino storico' permetterà di accostarsi alla cultura canaca attraverso una ricostruzione vegetale e condurrà dall'ingresso del centro culturale a un'area di capanne tradizionali.

1 模型照片, 1993 年 4 月。
 2 初步方案, 可行性研究。
 3 場地鳥瞰。
 4 用地平面。8 公頃用地上的建築群匯集了一座 546m² 的大廳和三座村莊, 加上其他的空間。村莊包括 10 幢平均面積為 90m² 的“棚屋”。一條“舊有道路”穿過重建的植被, 使公眾從文化中心入口被引入傳統棚屋區, 從而接近格訥格文化。

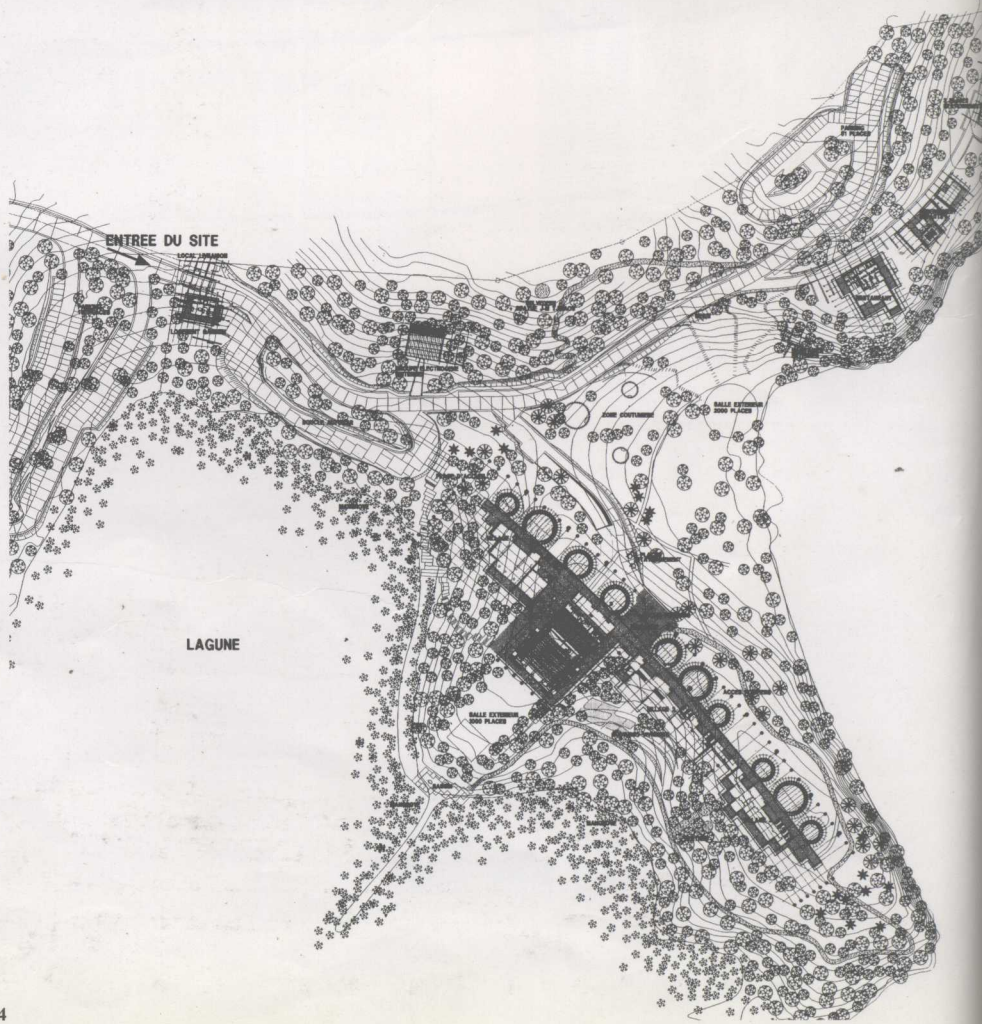
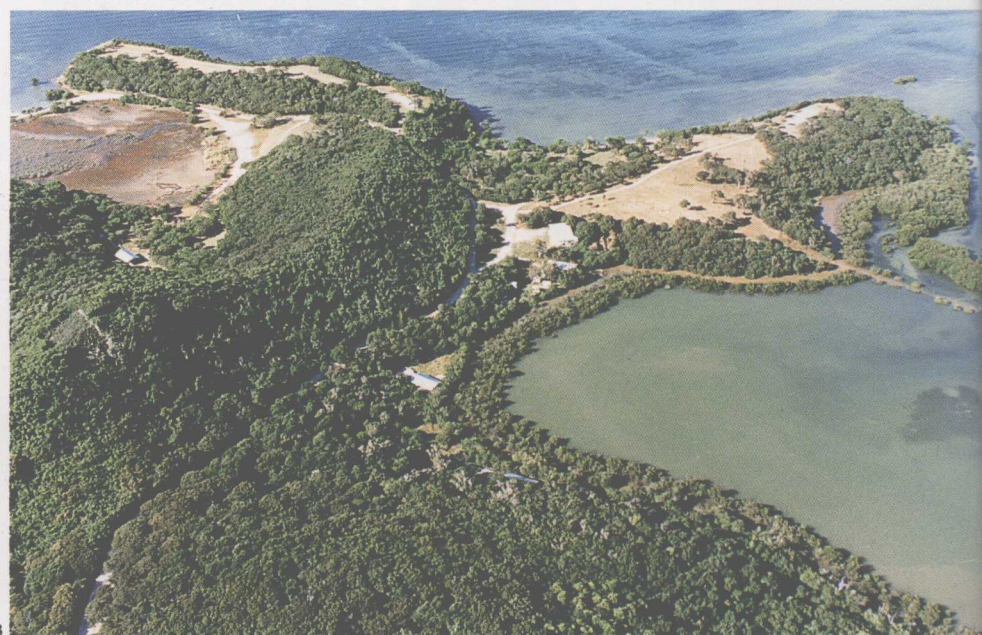
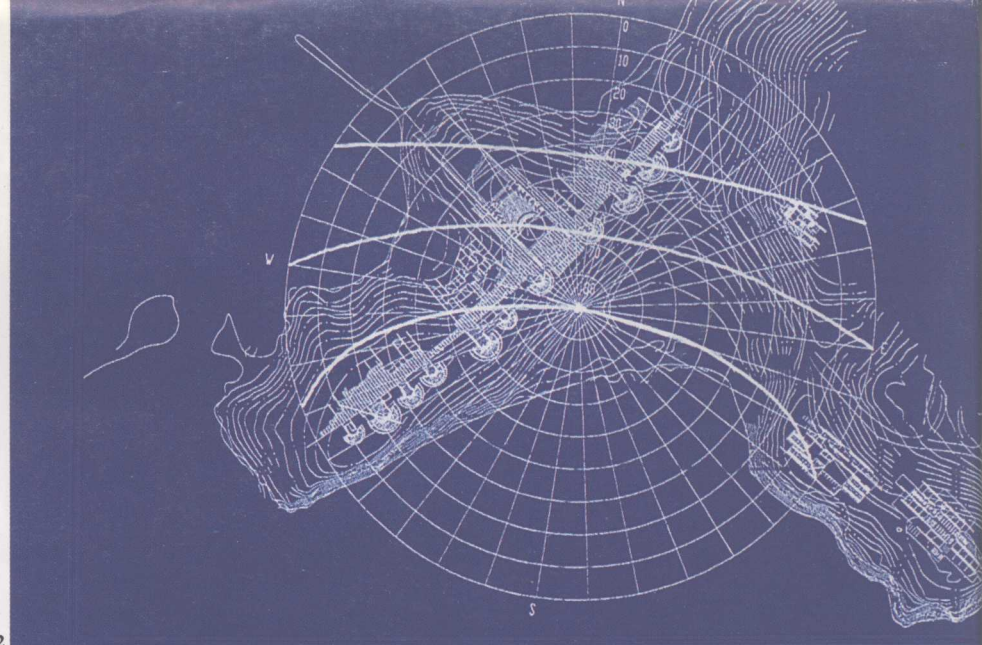
Renzo Piano ha vinto cinque anni fa il concorso per la costruzione a Nouméa del Centro culturale canaco che porterà il nome del leader independentista Jean-Marie Tjibaou, assassinato nel 1989 da uno dei suoi seguaci. Oggi lo realizza, alquanto ripensato nell'organizzazione (più regolare, meno esuberante, meno letteralmente segnato dall'immagine classica della capanna), ma perfettamente fedele alle intenzioni di partenza. Questa cattedrale lineare dagli accenti verticali, dalle molteplici absidi che formano alte lanterne di legno traforato, evoca immagini, riferimenti, una poetica improntati a un primitivismo discreto. Piano cerca di mettere in opera una tecnologia "dolce" e raffinata, interesse non nuovo in lui.

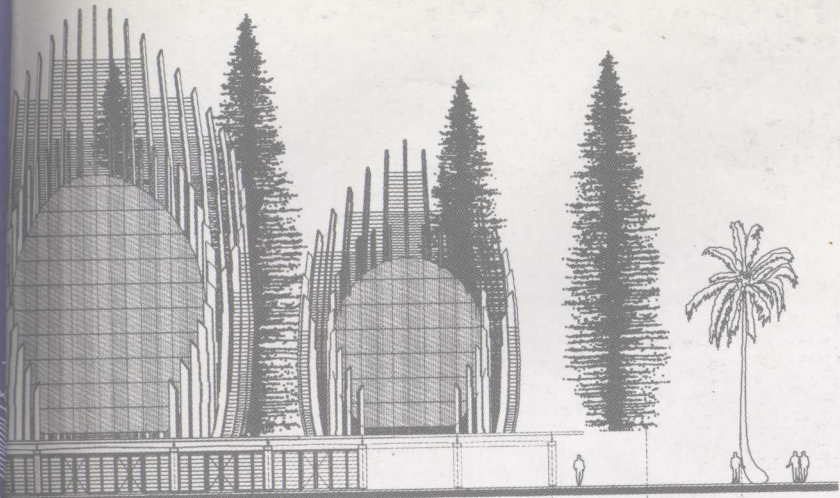
Elegante, articolato, per un verso molto nuovo e stimolante, il progetto suscita qualche perplessità, come ogni architettura che si vuole portatrice di senso: se Piano ha saputo attenuare il simbolismo troppo marcato che lo caratterizzava all'origine (simulacri di scudi innalzati contro il cielo o di capanne tradizionali) resta pur sempre un riferimento molto esplicito a una cultura "non occidentale". Pur restando fedele all'impostazione high-tech, l'architetto si mostra attento alla realtà dei Canachi, la cui comprensione è stata favorita, oltre che dalle sue riflessioni personali maturate fin dalla fase di concorso, dall'antropologo ed esperto di cultura della Nuova Caledonia Alban Bensa. Insiste sull'importanza del gesto e del fare nella tradizione locale: gesti lenti e precisi, che vengono dalla notte dei tempi, assemblaggi, intrecci, foglie piegate. Lascia capire che la realizzazione di Nouméa è una specie di cantiere permanente, o che dovrebbe evocarne l'idea. E la forma delle "capanne" (tendenzialmente ogivale nel progetto preliminare) è divenuta più irsuta, come a suggerire una specie di incompiutezza.

Immediatamente si pongono varie questioni: la società canaca non è "primitiva", ha subito influssi d'ogni genere; ci sono fedeli cultori della tradizione che sono funzionari, uomini politici, possiedono l'automobile, guardano la televisione ogni sera.

In tutto ciò, allora, nella tradizione, nell'iterazione dei gesti ancestrali, qual è la parte autentica, la reale dimensione sacrale? e quale invece è ormai quella del folklore, nel senso peggiorativo che la parola ha finito con l'assumere? Forse neppure la domanda ha molto senso, oppure non sta a noi formularla. Ma in ogni caso: non è certo che le società tradizionali siano destinate a rimanerle. Né che una parte dei loro membri, soprattutto tra la popolazione urbanizzata, non desideri di sfuggirne per fondersi nella modernità globale. Che questo riaffermato rispetto della tradizione, della gerarchia, dell'autorità degli uomini e delle classi dominanti tribali non risulti pesante, soprattutto alle generazioni giovani, come l'egemonia delle suocere e dei parroci nei villaggi italiani del dopoguerra. Che, con la giustificazione dell'identità, non si favorisca in fin dei conti la diffusione di una varietà più subdola di integralismo.

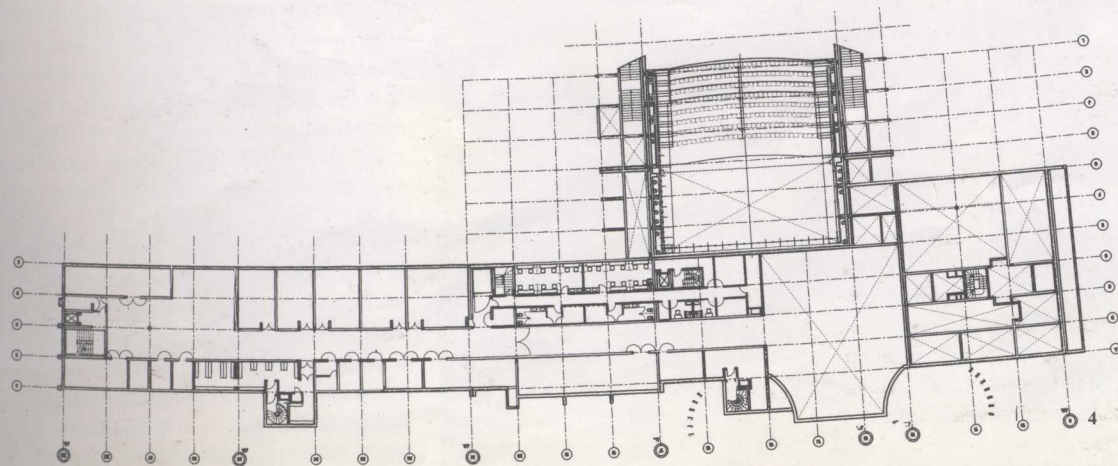
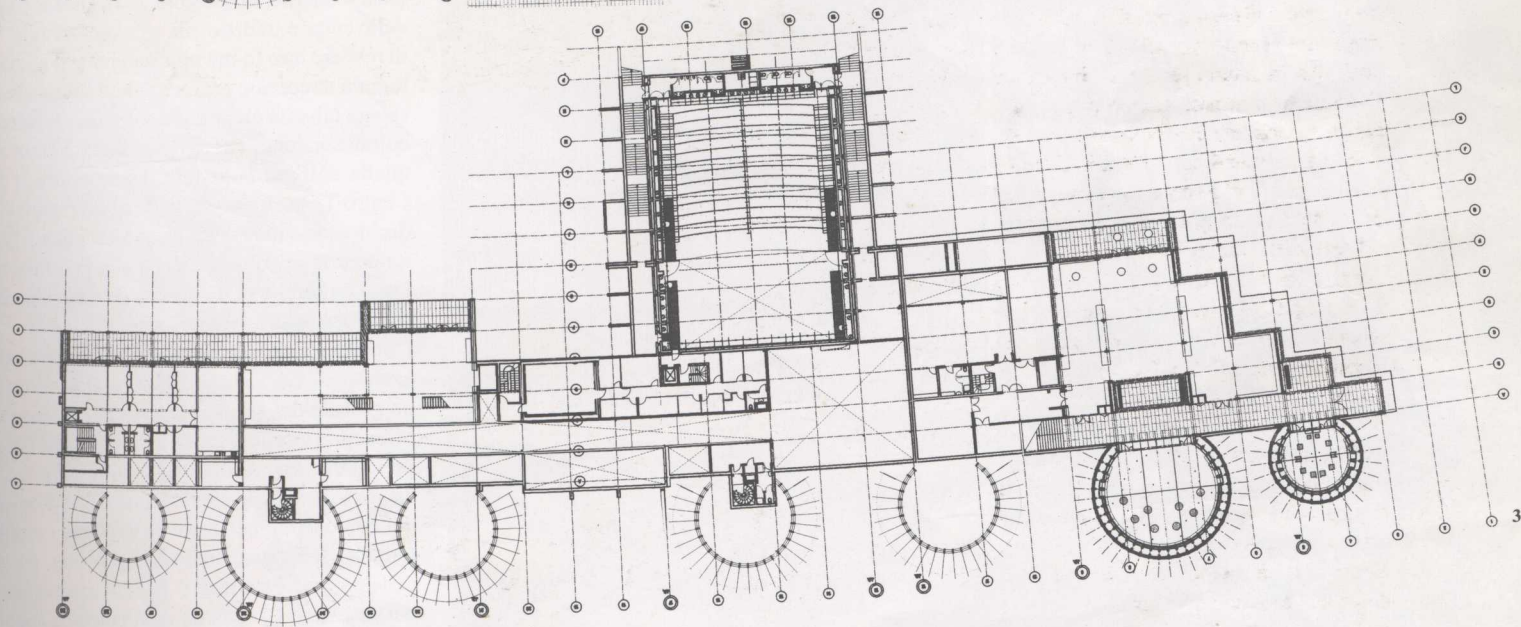
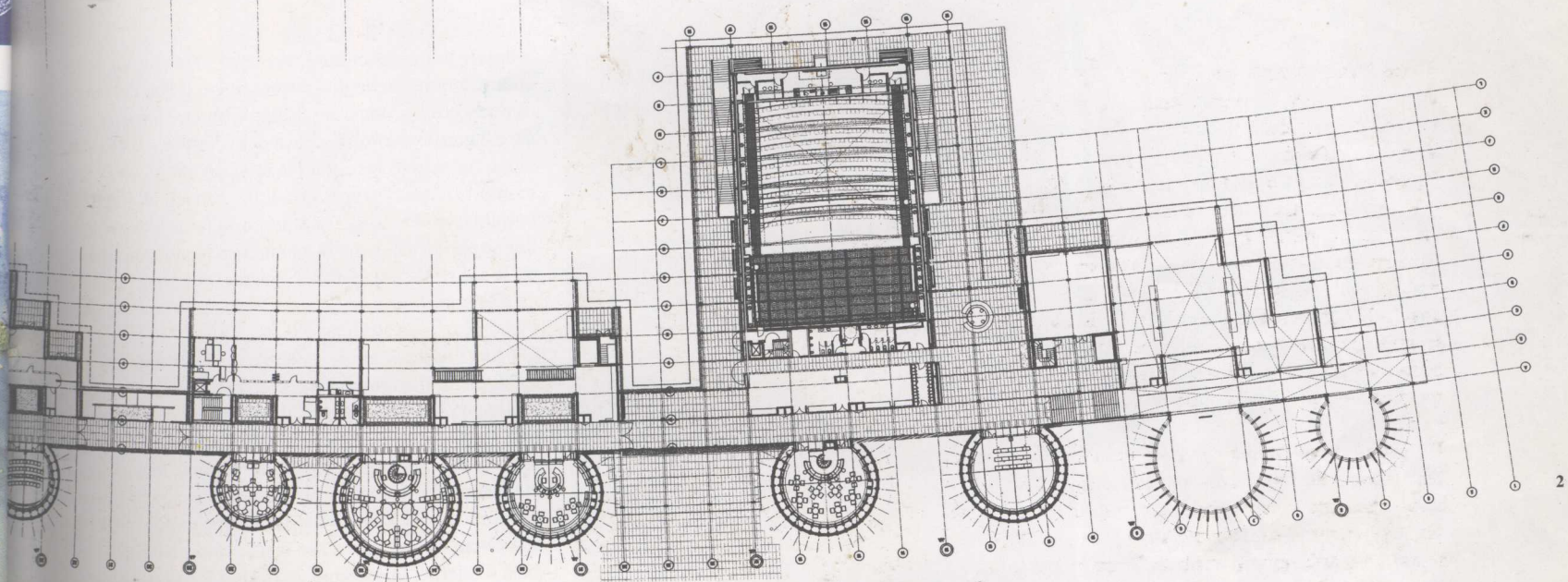
Occorre dunque accettare l'idea di una scomparsa in-

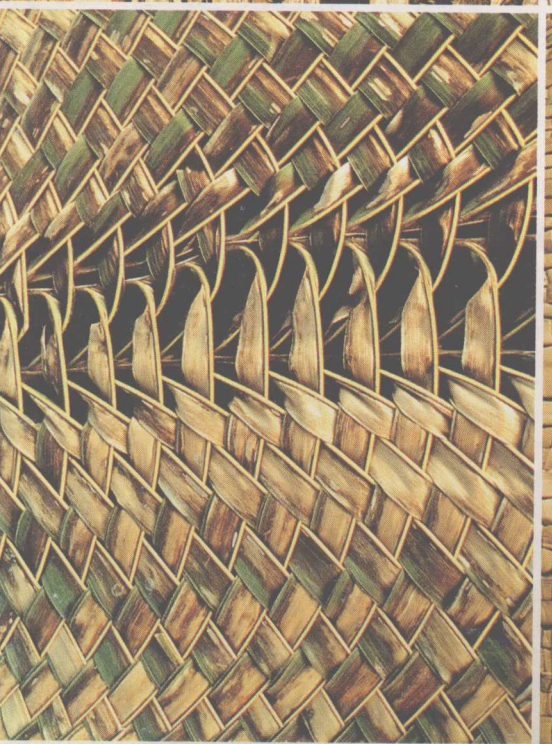
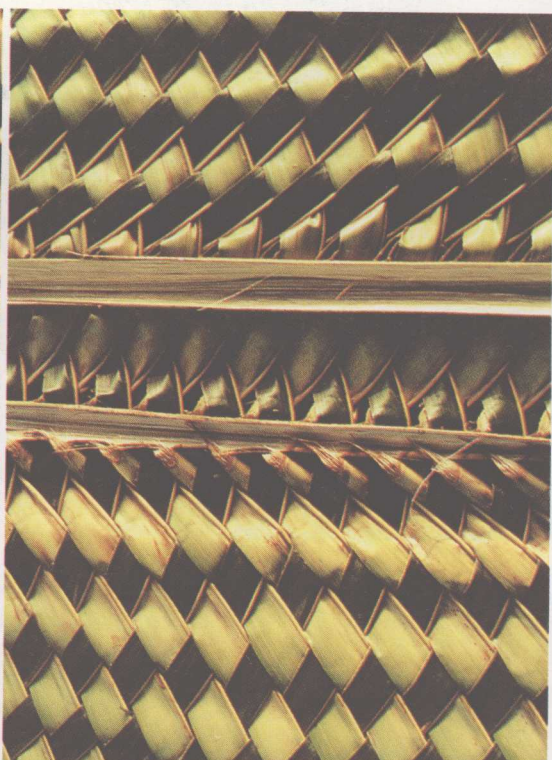
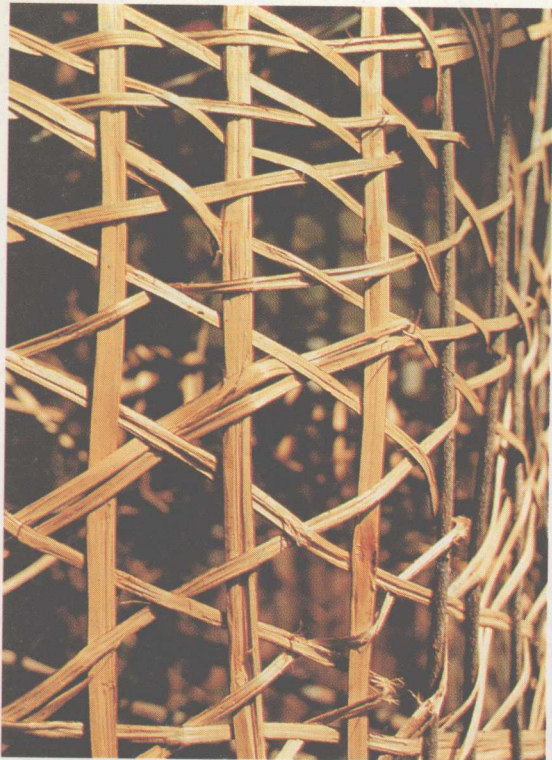




1 Sezione longitudinale. Il primo villaggio ha funzioni museografiche, il secondo è destinato alla mediateca e alle esposizioni temporanee, nel terzo si effettuano proiezioni di film, dibattiti, incontri pedagogici.
2, 3, 4 Pianta dei piani terreno, ammezzato, primo interrato.

1 南北向剖面。這座村莊將用於電影放映、討論和教學會議。
2, 3, 4 底層平面、中層平面和首層地下室平面。





A sinistra, materiali e intrecci di tradizione locale; al centro, modello di studio della facciata, aprile 1993: la pelle esterna è composta da pannelli costituiti da lame di legno orizzontale più o meno serrate che permettono la ventilazione naturale.

Pagina accanto, secondo prototipo. La struttura esterna delle capanne è formata da legno lamellare incollato (iroko) e acciaio galvanizzato. L'iroko non necessita trattamenti, è inattaccabile dalle termiti, 'tiene' bene l'incollatura, raggiunge le dimensioni richieste dalla costruzione ed è disponibile localmente.

Alla pagina seguente, giunti in acciaio galvanizzato: modello in scala 1/1, dettagli e montaggio.

本頁左欄，當地傳統的材料和編織法。

右欄中圖，前部模型研究，1993 年 4 月：外表皮由疏密不同的水平向木條板組成，以保持自然通風。

對面頁，原型。棚屋的外部結構由膠接的薄板木材和鍍鋅鋼材構成。這種木材不必經過處理，並且可防白蟻；它膠接得很好，達到結構所需的尺寸，並且可以從當地獲得。

第 14 頁，以鍍鋅鋼材連接，按 1:1 比例製成的模型，詳細而逼真。

luttabile di queste culture, per straziante che sia, mente la nostra non smette di scorrere lungo il filo del tempo, di rinascere e scomparire di fatto? oppure bisogna prendere il partito di proteggerle a ogni costo contro l'evoluzione, in quanto testimonianze di un'età ideale dell'umanità? Il patrimonio culturale canaco è fragile, e potrebbe oscurarsi per sempre: non fosse che per le 28 lingue parlate da meno di settantacinquemila melanesiani, la cui perdita sarebbe struggente. Siamo nel cuore di un dilemma dalle risonanze molteplici, e l'architettura di Piano ne è l'eco attutita.

C'è una contraddizione *a priori*, o più esattamente una tensione tra lo sfondo ideologico dell'architettura hi-tech (legata a una certa idea di progresso, e non solo di progresso tecnico) e l'atteggiamento antropologico che può portare a negare l'idea di una storia in movimento e di una cultura fatalmente (o fortunatamente) chiamata a trasformarsi. Uno dei meriti dell'antropologia è quello di descrivere, soprattutto a uso degli occidentali e delle società moderne, lo spessore, la ricchezza e la complessità delle culture tradizionali, a lungo definite "esotiche". E di rendere loro (o più precisamente di rivelare a noi) una dignità di cui non eravamo che vagamente coscienti. Si spiega talvolta che l'antropologia è la scienza della decolonizzazione, come l'etnologia è stata a suo tempo quella dell'era coloniale. Forse allora il progetto del Centro Tjibaou corrisponde al momento preciso della decolonizzazione culturale della sua popolazione canaca. Forse è il segno dell'estrema celebrazione di una tradizione destinata a svanire.

L'impostazione antropologica, che mirava essenzialmente all'analisi di società rimaste tagliate fuori dal cammino globale del mondo, ha ancora un senso che non sia museografico, nell'epoca in cui nulla resiste più all'universalizzazione delle culture, all'ibridazione e alla rapida estinzione delle identità antiche? A Renzo Piano, nel momento in cui nel cuore stesso delle correnti architettoniche l'universalismo delle dottrine, dei materiali e delle correnti estetiche si fa ogni giorno più evidente, e più ossessivo, lo sguardo antropologico appare un mezzo per continuare a collegarsi a certi dati specifici locali (consuetudini tecniche, topografia, sito e clima, costumi, tradizioni sociali), in piena coscienza dell'ambiguità fondamentale di questa pratica, ma nell'attenzione a tutta la sua ricchezza potenziale. Con un aspetto drammatico: nel paese dei Canachi non si tratta di un semplice gioco stilistico ma del lavoro sul vivo di una cultura, travagliata da una coscienza abbastanza dolorosa di se stessa.

Nel progetto di Nouméa è prima di tutto la pianta a essere ispirata all'antropologia: non organizza un edificio ma l'evocazione di un villaggio, un'assemblea di dieci capanne che voltano le spalle ai monsoni, più calmi verso la laguna, fondendosi sul crinale del paesaggio con la verticalità dei pini a colonna. È poi un adeguarsi al sito (anche se Piano evita al minima notazione nostalgica non si può negare che spesso nella sua opera ci sia, sporadica e come latente, una tendenza a ritirarsi dal mondo,



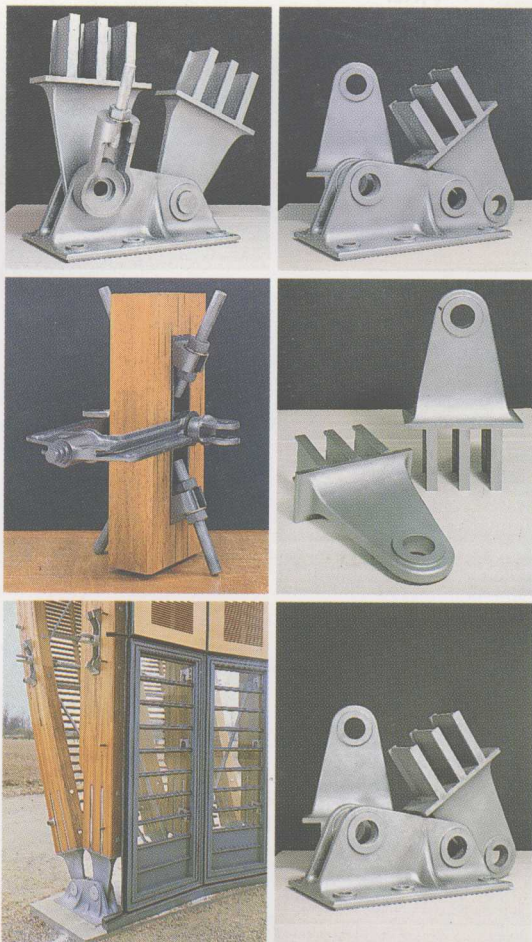
una certa qual tenerezza per i paradisi perduti, i giardini a microclima, i piccoli elementi di paesaggio rasserenanti. Infine c'è la scelta costruttiva. Dice Piano di aver apprezzato nei Canachi un senso delle strutture effimere che si incontra con la sua sensibilità, quel carattere di levità, di sottigliezza dei montaggi, di temporaneità e talvolta di nomadismo che si ritrova su tutte le coste del Pacifico, dalla tradizione giapponese fino alle Case Study Houses californiane. Sentimento che si potrebbe qualificare come hi-tech e che si collega al fascino subito da tutti i costruttori moderni per quanto vi è di più raffinato nelle tecniche tradizionali e per le "architetture senza architetto". Non è d'altra parte la prima volta che Piano usa materiali considerati non "moderni". Ha sempre amato le strutture miste, fin dal padiglione itinerante dell'IBM di legno e policarbonato, dalla sua nuova interpretazione della terracotta per l'IRCAM, dalle abitazioni di rue de Meaux, dalla chiesa di Padre Pio in pietra che sta oggi studiando.

Ma è la prima volta che sembra cedere fino a questo punto al localismo. Il regionalismo, così come si è sviluppato in Europa tra le due guerre (o come regna oggi, sotto forma più commerciale, nella maggior parte delle regioni turistiche del modo contemporaneo) è apparso a lungo partecipe di un atteggiamento regressivo, per non dire reazionario, contrario agli ideali universalisti del progresso. Nutrire un progetto (talvolta d'ispirazione classica, talvolta di sensibilità Art nouveau o Art déco, e in questo caso high-tech) i cui temi avessero origine nella cultura locale, vernacolare, spesso contadina, era tabù per l'architettura moderna. Altre discipline hanno tuttavia seguito questa pratica senza che nessuno si sognasse di rimproverarglielo, per esempio la musica. Renzo Piano ha cercato nel progetto di Nouméa di mescolare i propri temi a quelli che andava scoprendo in Nuova Caledonia. L'ha fatto con inquietudine e con piacere, e con allusione molto sfumata. E l'edificio è la testimonianza superba di un momento di bilanciamento, di equilibrio precario tra due ere dell'umanità.

五年前倫佐·皮亞諾在設計競賽中獲勝，得以在努美阿設計一座格訥格文化中心。文化中心將以被其追隨者刺死的獨立運動領導人讓－馬里·芝柏的名字來命名。現在皮亞諾已經建成了這座文化中心。在深入瞭解了它的組織結構之後，會發現這座建築頗為規則，並不太複雜，也沒有從頭到腳地照搬棚屋的古典形式，但卻完全體現了他的最初意圖。這座呈線狀的教堂帶有強調垂直感的風格，飾以大量半圓形凹室形式的細格子圖案，能讓人聯想起某種相關形象和一種出自謹慎的原始風格的詩意。正如皮亞諾過去常做的那樣，他在其中嘗試着實現一種“軟性”的和高深的技術。

優美、清晰，在某種程度上還很新穎和激動人心——這個方案像一切渴望有一定含義的建築一樣，出現了一系列的爭議。如果皮亞諾已成功地減少了過分壓抑的象徵主義手法（如矗立於天空的擋板或傳統棚屋的幻影，這種手法曾是其早期作品的標誌），那麼這裡就存在着一種“非西方”文化的深刻主張。儘管仍然執着於高技手段，但是阿爾邦·邦薩對格訥格的現實情況表現出某種關注。阿爾邦·邦薩是一位人類學家兼研究加里東的文化的專家，從競賽階段起建築師就和他進行合作，他幫助皮亞諾去理解當地文化，重點放在當地傳統中的活動與行為。他們緩慢而又準確地追古探源。好似補綴斷簡殘篇。努美阿的工程在設想中應該有一種永久的建築工地的含義，或者說能喚起某種思想。同時，“棚屋”的形狀（在初稿中即頗具雛形）變得更加鬆散和不確定，似乎暗示着某種未完成的狀態。

立刻出現了一系列的問題：格訥格的社會並不“原始”，它已經受到了一切現代習俗的影響。其傑



出人物可以成為公務員或者政客，他們可以擁有汽車，可以每天晚上都看電視。因此，在所有那些方面——在風俗習慣和重複的祖傳手勢方面，真實性究竟從何而來？哪些是宗教的真實範疇？還有，哪些是民俗的範疇（假定這一用詞帶有輕視之意）？也許問題本身並沒有這麼多含義，也許我們的工作並不需要去問這樣的問題。然而，一個人難以確定傳統的社會是否注定要如此延續。這類社會中的某些成員，特別是一些城市居民，並非不急於從傳統中掙脫出來，以融入全球性的現代化之中。對風俗習慣、等級制度、權力和掌權者進行重新認識之後，其結果可能令人厭煩，特別在更年輕的一代人和婦女中間更是如此。而且在同一性的掩蓋下，個人最終可能不會去幫助擴散一種追求完整性的漫長陰影。

因此，我們是否已對這類文化本身不可避免的消失變得習以為常？或許也會傷感，正如我們無法阻止時光流逝、歲月輪迴和實際上的消亡一樣？也許它們應該像從前一樣得到防演變的保護，因為它們能證明人類某個理想中的時代？格訥格文化遺產是脆弱的，假如不是因為不足 75000 人的美拉尼西亞人所操的 28 種語言的緣故，它可能已被永遠吞沒了。它的消失會令人心痛，我們在不同的反響面前進退兩難，而皮亞諾的建築正是其含混不清的回音。

首先，這裡存在着一個矛盾，更確切地說，在高技建築的意識形態背景（關係到某種進步觀念，而非僅僅限於技術進步）與人類學觀點之間存在着一種緊張狀態。人類學觀點傾向於否定一種歷史在變動之中的觀念和一種文化不可避免地（或高興地）注定要被改變的觀念。特別在作為西方人的現代社會工具的時候，人類學的功績之一將被如此描述——長期被稱作“異國情調”的傳統文化的實質性、豐富性和複雜性業已重新恢復了它們的（或者更確切地說是顯示給我們的）高尚性，這種高尚性我們僅僅模糊地意識到。有時解釋說人類學將會成為非殖民化的

科學，正如人種學在殖民時期一樣，那麼這座芝柏中心的方案可以與歷史中的明晰之處相匹配。在這裡加里東的是非殖民化的（或者對格訥格居民文化而言是非殖民的），也許它可以充當一種後來被沖淡的傳統的最後一次慶典。

抹去吧。

在這一時刻已經沒有什麼能抵擋文化的一體化，抵擋雜交品種出現和古代特性迅速滅絕，人類學研究的主要目標在於分析那些仍然脫離全球發展的社會，其是否依然具備着超出於博物館的某些意義？正如倫佐·皮亞諾所見，糾纏於建築運動的中心漩渦，學說、材料和審美潮流的全球一體化主義每一天都更加明顯、更加令人困惑，一種人類學的途徑似乎將成為關於場所（技術習慣、地形、場地、氣候、慣例、社會習俗）的某些特殊現象再次聯繫的手段，這種途徑充分意識到行為基本的模糊性，但也關注其擁有者的潛在內涵。對於格訥格鄉間的這種戲劇性的真實情況來說，這不是一場風格的遊戲，而是通過對一種現存文化的有限操作，追求非常痛苦的自我意識。

在努阿美的方案中，所有規劃中的第一要素似乎就是為人類學的。它並沒有去構築一幢建築，而是再現了一座村莊。村莊由十個棚屋組成，這些棚屋背對季風，面臨寧靜的湖面。聳立着棚屋的景區由柱子似的松樹的垂直線條組成。其次，它也是一個適應場地的方案。（儘管皮亞諾不讓自己受到懷舊思想哪怕一絲一毫的暗示，但仍然不可否認，這種傾向常常存在於他的作品之中，表現得忽明忽暗，往往是一種對本原、對真實的探尋，是一種世界中回歸的傾向，是一個為了失落的天堂和小氣候系統花園以及小範圍平靜的自然景色所準備的軟性的場所。）這是一種建設性的觀點。他說他喜歡在格訥格中間存在的一種臨時構築物的意識與他本人的敏感相對應，這是一種對輕盈、聚合的精巧的感覺，是對一種從日本傳統直到加利福尼亞典型研究住宅以及遍佈太平洋的游牧主義的暫時性和偶然性的感覺。這種情緒可以被定性為“輕技”，它結合着現代建設者總是感受得到的傳統技術中最大的限制和一種對“沒有建築師的建築”的迷戀。他絕非首次使用看上去非“現代”的材料。他總是喜歡混合結構，這一特點甚至開始於他那座用木頭和聚碳化合物構成的 IBM 館，以及 IRCAM 陶製品的新穎方案、莫氏路住宅、里昂的國際城，或者現時為柏林設計的工程項目，還有目前正在設計的、用石頭築成的帕德雷·皮奧教堂。

但他似乎是首次如此之深地屈從於地方主義。兩次世界大戰之間，這種區域主義在歐洲興起（或者說這是一種在當代佔統治地位的流派，採用更加商業化的形式，主要流行於當代世界上大多數的旅遊地區），長期以來似乎是局部的回歸，甚至是反對進步的態度，與全球一體化的進化思想正好相反。去開發一個主題源於地方、來源於本土——常常是鄉土文化的主题（有時是出於古典主義的啟示，有時是一種藝術創新形式或藝術裝飾，還有這裡對高技的敏感），是現代建築眼中的禁忌。然而其他的學科已經實踐過了，而沒有任何人想到對它進行指責，比如在音樂中。倫佐·皮亞諾在努美阿方案中嘗試着把他自己的主旨和他這新加里東發現的東西相混合，同時混合了不安與快樂，混合了發展過程中的許多光明與黑暗。而且這幢建築對於人類兩個時代之間的彷徨之處和脆弱的均衡來說，堪稱堂堂的見證者。

Testo di Arata Isozaki
Fotografie di Katsuaki Furudate, Yasuhiro Ishimoto

撰文：磯崎新
攝影：古館克明、石本安廣

磯崎新

Uji-an e Yobo-kan: due progetti recenti in Giappone

日本の兩項近期工程：Uji - an 茶室和 Yobo - kan 博物館

Due piccoli progetti attraverso i quali Isozaki indaga, esemplarmente e in 'forma pura', i principi e le radici della propria architettura e del proprio pensiero. Si tratta di un'interpretazione spaziale e materiale della cerimonia del tè e dell'attività contemplativa. La 'disposizione' degli elementi tradizionali viene dotata di un nuovo ordine e arricchita. Il tempo, il materiale e la forma generano ambienti che rivelano una cura e una percezione elevate. Tra interno ed esterno si trovano montagne sacre, ponti, imbarcazioni e cimiteri. Realtà e metafora, spirito e innovazione - armonizzati insieme.

磯崎新把他的兩件小作品當作一種典型的檢驗方式——檢驗他的建築原則、根源以及他使用“純淨形式”這種術語的思考方式。它們是從空間和材料上對“冥想”和“茶道”進行的詮釋。磯崎新對傳統因素的“佈局”進行重構和加強。時間、材料和設計創造出擴大注意力和覺察力的空間。聖山、橋、船、墓葬，現實和隱喻，歷史與創新的聯繫貫串內外——成為一種綜合。

Il titolo del progetto della mia casa da tè, Uji-an, deriva dal capitolo intitolato “Uji” dello *Shyohoganzo*, l'opera più importante del maestro zen Dogen, che nel XII secolo introdusse in Giappone la principale scuola del buddhismo cinese zen. È la prima opera al mondo a trattare dell'ontologia del tempo. Sulla base della differenza tra le interpretazioni cinese e giapponese dello stesso carattere, Dogen traspose il concetto di 'istante' in quello di 'tempo' (uji). Ciò provocava una trasformazione radicale della nozione di tempo, che egli cercò di chiarire.

La cerimonia del tè venne istituita nel XVI secolo, su ispirazione della cultura zen. Il dispositivo secondo il quale un gruppo limitato di persone condivide un momento della giornata per prendere il tè possedeva un aspetto compositivo spaziale, ma ancora più importante era la condivisione del tempo. Secondo il detto “un momento, un incontro” (ichigo-ichie), l'importante era il momento collettivo: il tempo che ciascun individuo trascorre per conto proprio si mescola con quello degli altri per formare un tempo collettivo. Il mio primo progetto di casa da tè quindi venne battezzato Uji-an, secondo questa nozione del tempo che deriva da Dogen.

Da quando la cerimonia del tè è stata istituita sono state progettate innumerevoli case da tè, il cui numero e la cui varietà possono essere paragonati alla diversità dell'architettura delle chiese occidentali. L'intero processo rituale del tè ha luogo nello spazio minimo di un giardino e di un interno. Benché fisicamente minuscolo lo spazio consiste comunque di un'accumulazione di citazioni: la sua disposizione è una catena di citazioni da vari testi culturali preesistenti, che può comprendere elementi dotati o meno di forma. La stanza del tè individuale riflette il gusto del progettista attraverso la selezione, la modalità e la disposizione delle citazioni, cioè degli arredi, dell'architettura, degli oggetti d'arte e così via. La gamma delle citazioni va dai classici artefatti cinesi a quelli coreani, europei e giapponesi. Questa condensazione ha lo scopo di rappresentare un macrocosmo nel microcosmo concretamente presente nella stanza del tè.

In termini di metodo architettonico per la progettazione di una casa da tè, la 'disposizione' assume il ruolo di fondamento di ogni altro processo. Nel mio progetto ho

dilatato la gamma delle fonti da cui trarre le citazioni dal repertorio tradizionale alla sfera della Gestalt e dei materiali creati dalla tecnologia contemporanea, purché non violassero il rituale formale della cerimonia del tè. L'elenco delle citazioni è riportato sulla pianta, in modo da rendere esplicite le fonti degli elementi che costituiscono la Gestalt spaziale.

Se Uji-an è un'interpretazione del concetto di spazio nella cerimonia del tè, Yobo-kan è un'interpretazione contemporanea della concezione spaziale del mondo passato. È in rapporto con un'immagine del paradiso

(jodo) concepita dai giapponesi in epoca premoderna. Yobo-kan è stata costruita come sezione del museo della montagna sacra di Tateyama. Il progetto è fondato sulla simulazione di un rituale che si celebrava un tempo in un santuario locale.

In tempi preistorici i giapponesi credevano nell'esistenza di un altro mondo nel mare orientale. Nell'antichità credevano che il paradiso (jodo), in cui speravano di essere condotti dopo la morte, si trovasse a ovest. Nel medioevo iniziarono a cercare l'altro mondo sulle montagne che si vedevano di fronte. Così nacquero le montagne sacre.

Salire su una montagna sacra divenne un rito so-

lenne; solo agli uomini era permesso accostare la montagna, dopo aver attraversato un'iniziazione di morte rituale. Le donne erano escluse perché il loro corpo veniva giudicato impuro. In questo contesto si credeva che tutto quanto veniva immaginato come 'altro' - inferno, purgatorio e paradiso - esistesse sulla montagna. Anche il ponte assumeva un significato simbolico: in quanto tramite tra l'aldilà e l'aldilà era una via per raggiungere non solo l'altra sponda, ma anche l'altro mondo.

Alle donne non era consentito salire sul monte Tateyama, ma si offriva loro una modalità culturale alternativa. Giunte ai piedi del monte venivano bendate e condotte su un ponte tinto di rosso fino alla porta dell'altro mondo. Poi venivano ammassate in una caverna oscura del santuario per ascoltare un sermone a proposito della montagna; nel momento in cui nell'oscurità la loro immagine della montagna raggiungeva il culmine dell'acutezza, il portone centrale veniva spalancato per rivelare la presenza della montagna sacra.

Questo culto e il rito di passaggio si sono persi nel pro-

