1992

domus

2

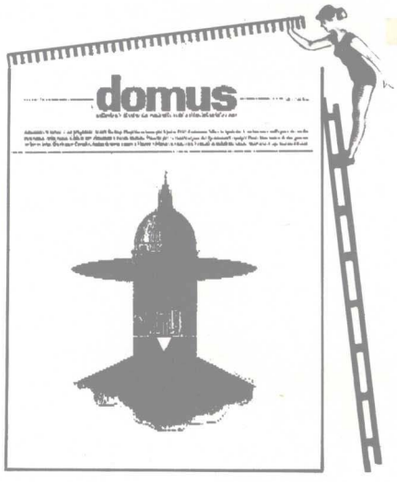
建築藝術與室內設計

多穆期(Domus),1928年由吉奧·蓬蒂創辦的期刊。
出版者:焦萬納·馬佐基·博爾東
Domus
Via Achille Grandi, 5/7-20089 Rozzano-Milano
電話:(02)824721
電傳:313589 EDIDOM—1
傳真:(Gr. Ⅱ e Ⅲ CCITT),(02)26863123 或57512292
訂購部電話:(02)57500995
傳真:(02)8255033
Editoriale Domus 出版社領導成員
社　長:焦萬納·馬佐基·博爾東
總 經 理:朱塞佩·費拉爾·莫爾塔里諾
市場經理:朱塞佩·德馬蒂尼
廣告經理:朱塞佩·博蘭德里納
發 行 者:薩布里納·多爾多尼,瓦納·芬尼克
傳真和電話:意大利(0564)505175
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori, 20090 Assago (MI),電話:(02)8244017/8/9
外國讀者與下列地址聯係:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI
傳真和電話:意大利(0564)505175
©版權註册 1928 年,Editoriale Domus 出版社,米蘭
意大利文版
主　編:維托里奧·馬尼亞戈·蘭普尼亞尼
副 主 編:尼古拉·迪巴蒂斯塔
編輯委員會:馬里安·洛倫茨(責任編輯),恩里科·莫爾泰奧,馬爾科·羅馬內利
新聞評論:馬里亞·C·托馬西尼(負責人)
馬里亞·比亞蒙蒂
檔　案:詹馬里奧·安德烈亞尼(負責人)
保羅·卡魯索
總編助理:保拉·坦博里尼
繪　圖:朱塞佩·巴西萊(負責人),費爾南達·薩爾門托,洛多維科·泰倫齊
秘 書 處:瑪麗亞·格拉齊亞·博拉,瓦萊里亞·博納費,馬里納·孔蒂,恩里卡·福卡奇
特派記者:皮埃爾·雷斯坦尼
本刊合作者:米凱萊·貝庫,盧卡·福爾諾,弗朗切斯科·加羅法洛,里科·尼斯,阿圖爾·吕格,魯杰羅·特羅佩亞諾
攝　影:杰伊·阿倫德,克里斯·布羅德本特,卡爾托尼,彼得羅·卡列里,米歇爾·德納斯/阿基普雷斯,多納托·迪貝洛,克里斯托夫·埃克特,馬丁·加瑟,蓋拉爾多·蓋拉爾迪,迪特爾·萊斯特納,馬泰奧·皮亞扎,阿爾貝托·皮奧瓦諾,魯·范阿克爾,范德維魯特和克勞斯,瓦薩里,喬希·懷特,無納塔·謝拉,阿洛·扎內塔
Domus(中文版)
翻　譯:李興建 宗國棟 郎守彦 徐國棣 張惠珍 董蘇華 賀起龍 翟慎秀 矯　卓
審　校:赫賡森 董務民
責任編輯:張惠珍 董蘇華
美術編輯:趙子寬 張　建
中國建築工業出版社出版
(北京西郊百萬莊　郵政編碼:100037)
各地新華書店經銷
北京新华彩印厂印刷
開本:787×1092　1/8
1992 年 12 月第一版,1992 年 12 月第一次印刷
定價:29 圓
書號:ISBN—7—112—01894—3/TU·1435 (6919)

domus

建築藝術與室內設計

2/1992



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

IL MESTIERE DEL PROGETTARE

È una scienza o un'arte, il progetto dell'architettura, della città, dell'oggetto d'uso? La *querelle* è tanto annosa quanto sciocca. Si basa sull'equivoco che scienza e arte siano categorie profondamente diverse e addirittura contrapposte: come se lo scienziato non facesse altro che pensare e l'artista non ne avesse affatto bisogno. In realtà, ambedue necessitano, seppure in modi differenti, di logica e intuizione per le loro differenti visioni del mondo.
Lo stesso vale, ovviamente, per l'architetto, l'urbanista, il disegnatore di oggetti d'uso. Il progettista (d'ora in poi, per semplificare, lo chiameremo così) è da sempre, e comunque, un po' scienziato e un po' artista. La distinzione, già di per sé accademica, diventa assurda una volta applicata al progetto vero e proprio, e la relativa disquisizione ricorda quella sul sesso degli angeli.
Evadiamola; e guardiamo al progetto come mestiere. Guardiamo al progetto come attività artigianale, fondata su un certo numero di conoscenze principalmente tecniche e funzionali e orientata verso un prodotto ben fatto, dignitoso e adeguato al suo scopo. Guardiamo al progetto come lavoro paziente, coscienzioso, preciso e competente il cui risultato sarà, speriamo, sempre utile, giusto e bello e in qualche rarissimo caso un'opera d'arte.
Il punto di vista non è popolare in un mondo e in un momento che inseguono senza sosta la novità strabiliante, la stranezza inaspettata, la trasgressione spettacolare. Eppure riporta l'architettura, l'urbanistica, il disegno artigianale e industriale a quella dimensione collettiva che ne ha fatto, sin dall'inizio del nostro secolo, discipline i cui prodotti erano capiti (se non necessariamente condivisi) da tutti. Un mestiere è un sistema di regole soprattutto pratiche che si sono sviluppate, consolidate e affinate nel corso di decine, centinaia, talvolta migliaia di anni; regole che non appartengono al singolo artigiano, bensì a tutti gli artigiani che il lavoro unisce. I prodotti che tali regole generano sono, di conseguenza, prodotti familiari. Prodotti nei quali ci si orienta, ci si sente a casa. Che si usano facilmente. Che si capiscono. Che ci sono vicini.
Tutto questo, crediamo, deve essere vero per le nostre città, le nostre case, i nostri oggetti d'uso. Le città si debbono poter leggere con chiarezza: nei loro confini, nel loro disegno di strade, piazze, gallerie e parchi, nella loro gerarchia di edifici importanti o minori. Le case debbono avere fisionomie familiari, che raccontino della loro tradizione costruttiva e tipologica. Gli oggetti d'uso debbono denunciare subito a che cosa servono e come si possono maneggiare, contemporaneamente rimandando al proprio misterioso universo di ricordi e abitudini.
Perché proprio in un mondo preso da mutamenti esponenziali e capovolgimenti rovinosi, il progetto deve porsi come istanza di ineffabile, ostinata resistenza. Proprio in una società pluralista e multiforme deve riproporre, ribadire, addirittura ricreare convenzioni. Proprio in un'epoca atrocemente turbata dal dubbio deve offrire, a costo di millantarle, delle certezze.
Certo non saranno più le certezze dell'alto medioevo o del Rinascimento, quando una fede o una filosofia inattaccabili sostenevano le altrettanto inquestionabili forme del progetto. Saranno certezze più fragili, costruite sull'insicurezza e tenute insieme, come quelle del Grande Inquisitore di Dostoevskij, soprattutto dalla coscienza della propria necessità sociale. Saranno il frutto di uno sforzo, appassionato e disincantato al tempo stesso, di ristudiare un mestiere che ha perso la propria innocenza ma non il proprio ruolo pubblico.
È per questo che abbiamo ancora (o forse dovremmo dire: nuovamente) voglia di parlare di urbanistica, di architettura, di disegno industriale e artigianale: perché opiniamo che sia possibile e necessario. Credere alla funzione sociale del progetto significa toglierlo dalla sfera del velleitario e rendergli una dimensione non soltanto estetica, ma anche etica. Credere al progetto come mestiere, come insieme di regole chiare e razionali, significa credere alla possibilità di discuterlo in maniera utile. E di insegnarlo: di trasmettere, cioè, tali regole, di modo che altri possano apprenderle e esercitare a loro volta la professione che esse compongono.
Che sono poi le due cose che ambiamo fare con la rivista: discutere e insegnare. Perlomeno di quella parte del mestiere del progettare di cui discutere si può, che insegnare si può. Perché ovviamente anche il progetto, come tutti i mestieri, è fatto in parte di regole razionali e in parte di invenzione. Le invenzioni non si possono trasmettere e sono al di là di ogni discussione teorica. Delle regole, invece, si può e si deve parlare. Scriveva l'architetto tedesco Heinrich Tessenow: «...per poter essere dei bravi artigiani noi dobbiamo da un lato aspirare a elementi certi e definitivi e dall'altro non rinunciare mai al dubbio, almeno tanto quanto non vogliamo rinunciare alla certezza». Cerchiamo dunque, anche su queste pagine, le certezze del mestiere del progettare. E non dimentichiamo, in tale ricerca, di coltivare il dubbio quale correttivo delle nostre certezze e nutrimento delle nostre invenzioni.

Vittorio Magnago Lampugnani

設計之技藝性

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

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

就學術而言，當科學和藝術應用於設計本身時，它們之間的區別就顯得極爲荒謬，可見關於區別的討論完全是假想的問題。因此，讓我們避開它，把設計看作一種技藝，看作一種匠人的活動，它建立在一系列主要爲技術和功能技巧之上，它的目標是符合用途的精美產品。那么，讓我們把設計看成是一種極具耐心的、思攷周密的、精確無誤的且富有競爭性的工作，我們通常希望其結果是實用、精美，只在極少的情況下我們期待它成爲一件藝術品。

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

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

恰恰是因爲世界陷入了瞬息萬變、毀滅性的動蕩之境地，所以設計必須使自身成爲無法表達的頑强抗争的手段。恰恰是因爲處在一個五花八門的多樣化社會之中，設計則必需宣揚、重申並實實在在地再創傳統。恰恰是因爲處於到處瀰漫着沉悶困惑的年代，設計則必須給人以確切性，即使這意味着苦張。

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

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

德國建築師海因里希·特塞諾寫道："……若要成爲一名優秀的建築師，我們必須一方面追求確切明瞭的因素，而另一方面却要永不放弃懷疑在這方面的努力應不亞於我們對確切性的追求。"

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

V. M. L.

特恩・廓爾海斯

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

阿爾多・羅西

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

漢斯・范德萊安

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

馬里奧・博達

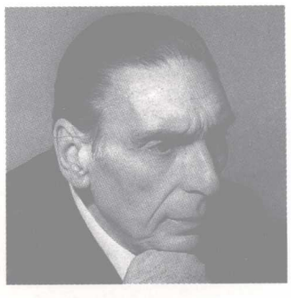
1943年生於瑞士。1958—61年在盧加諾的卡爾略尼和卡邁尼什建築設計事務所見習設計製圖。後修學於米蘭藝術專科學校，與卡洛・斯卡爾帕和朱塞佩・馬扎羅爾同期畢業於國際建築師聯合會（IUA）的威尼斯建築學院。1965年先就職於勒・科爾布謝建築事務所，與他人合作設計一家新醫院，後轉到威尼斯的尤利安・德・拉菲恩特和約瑟・奧布連里埃建築事務所工作。1969年有幸與路易斯・卡恩相會於威尼斯，接着配合其設計裝修議會新大厦設計展覽廳，並於同年在盧加諾開設一處建築設計事務所。1976年任洛桑聯邦綜合工科學院教授，1987年任康涅狄格州紐黑文市耶魯大學建築系教授。在他兼多的建築作品中，值得特別一提的有坎頓・提契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

米凱萊・德盧基

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

弗蘭克・O・格利

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



路易吉・莫雷蒂

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

亨利・沃爾夫

1925年出生於奧地利維也納，1941年去美國。曾任《Esquire》（1952年），《Harper's Bazar》（1958年）和《Show Magazine》（1961年）三家雜誌及《Jack Tinker & Partners》（1964年，同時擔任Alka Seltzer，Buick，Geigy，Gillette公司的廣告委托人），《McCann-Erickson》廣告公司（1965年，同時擔任Aqueduct，Coca Cola，Philip Morris公司的廣告委托人）的藝術指導。1966年任特拉海伊・沃爾夫廣告公司（并兼任Charles of the Ritz，Blackgamma，Union Carbibe公司的廣告委托人）的執行副董事長和創作室主任。1971年創辦亨利・沃爾夫生産有限公司，把自己的特殊興趣轉向攝影、電影攝影藝術和設計策劃方面。1954年任教於可視藝術的Cooper Union學院和Parsons設計學院。從1968年起，成爲國際攝影協會的成員之一。1970—72年任美國刻印藝術協會主席和紐約建築聯合會副主席，1976年榮獲美國刻印藝術協會金質獎章。1980年被吸收進紐約藝術指導俱樂部。1989—91年，任紐約業餘戲劇社（ADC）主席。1990年在倫敦被授予英國皇家工業設計師榮譽稱號。他曾數次獲獎，并五次被任命爲年度藝術指導。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

Album

迪内爾和迪内爾
克姆辛斯卡美術館
馬林堡夏令營

La nuova Galleria Gmurzynska a Colonia-Marienburg si differenzia chiaramente dalle ville alto borghesi tipiche di questo quartiere a ovest del centro cittadino: un cubo di assi levigate e dipinte di rosso, affacciato su strada dal lato del frontone. Al piano terreno, un primo spazio espositivo introduce alla corte delle sculture. Al piano superiore altri spazi per esposizione: una grande sala e una infilata di ambienti più piccoli. I laboratori, la biblioteca e il deposito della galleria si trovano al piano terreno e nel sotterraneo.
La struttura del nuovo edificio crea due differenti livelli spaziali che attraversano tutti i piani. Al salone del piano superiore corrisponde al piano inferiore il deposito e alla sequenza dei piccoli ambienti espositivi, l'infilata dei laboratori. Il rigoroso ordine degli spazi è interrotto soltanto dalle aperture tra di essi, dalle finestre e dai lucernari.
Gli spazi sono percepiti sia come elementi individuali di una costruzione semplice e regolare, sia come luoghi espositivi tipici di un museo – gallerie più ampie, sale più piccole. Anche le aperture di collegamento, gli accessi e le finestre lasciano intuire questa duplicità: bensì parte integrante degli ambienti, vengono percepiti come «casuali». Ma questo è il loro ruolo tipologico. Ciò nonostante sono progettati in maniera tale da conferire a ogni spazio una impronta particolare.
Caratteristica degli spazi è la loro complessità. Sono pensati per opere d'arte presentate come in un museo che però sono anche in vendita. Il visitatore percepisce l'opera e lo spazio che la ospita come qualcosa di speciale e unico soltanto in un secondo tempo. È come guardare un quadro a una mostra: all'inizio il visitatore lo vede come uno di una serie e solo in seguito si concentra su di esso. Ma si rende sempre conto di tutto l'insieme. Mentalmente la sequenza delle opere rimane un tutt'uno. Ed è così anche per questi spazi. Pur essendo diverso l'uno dall'altro, i vari ambienti fanno parte di una unica struttura e una tipologia unitaria. Anche senza confluire l'uno nell'altro, si percepiscono come un continuum.
Gli ambienti sono dei volumi netti. Le aperture per la luce sono lapidarie. Non si è tentato di smorzare i contrasti per ridurre gli spazi a semplice fondale per le opere esposte. La luce irrompe intensa. Nella grande sala, con le finestre poste in alto, penetra in parte addirittura da sud. La luce deve rischiarare gli spazi, non illuminarli. Il suo variare permette al visitatore di rendersi conto del tempo e di vivere le opere d'arte in un contesto reale.
Il cubo rosso fa da contrappunto alle ville in stile inglese o francese. Ma a differenza dalle grandiose case di Mies van der Rohe a Krefeld, anch'esse ora utilizzate per mostre, gli spazi qui non si aprono all'ambiente circostante. Sono chiusi su se stessi. Dall'esterno l'organizzazione spaziale viene appena intuita. Avvicinandosi all'edificio, lo si vede prima di traverso, simile a quello di una delle litografie di Johannes Itten. È isolato, distaccato, autosufficiente.

從北面看到的建築物外景

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

1

1, Planimetria. 2, L'edificio visto dalla strada (da sud-ovest). 3, Veduta del retro (nord-est). 4, Dal basso verso l'alto: pianta del piano interrato; pianta del piano terreno; pianta del livello superiore; sezione trasversale A-A.

2

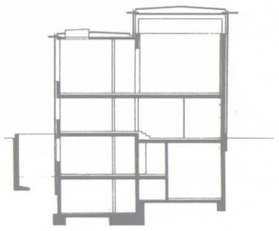
1. 平面佈置圖　2. 建築物西南臨街一側的外景　3. 建築物的後部外景
4. 自下而上：地下室平面圖，一層平面圖，頂層平面圖；A－A'橫截面

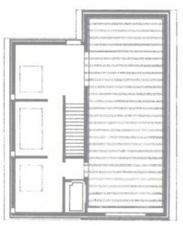
3

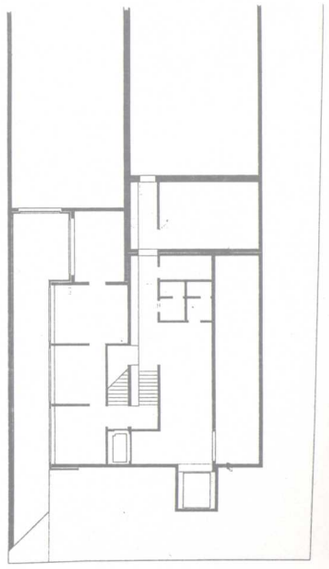
新建於科隆市馬林堡的克姆辛斯卡美術館和該市中心以西地區流行的中上階層的農村住宅相比，具有明顯的不同之處：它的外觀呈立方體，山牆一側面對大街，外牆貼飾刨光漆紅木板。第一展廳設在進門的一樓，向外通往帶有雕塑的庭院；二樓安排的展廳比較多：有主展廳及形成序列展廳的一組小陳列室。書房、圖書室和儲藏室分別設在一樓和地下室。

新展館的結構將所有樓層空間分爲兩個層次的格局。二樓主展廳與下面的儲藏室相對應；小陳列室的下面是書房，而書房也是由一組小房間構成。房間結構簡明緊凑，但利用兩室之間拱門及窗户、頂燈進行調劑，並不顯單調。各展室，不論其大小，均使人感到既是整齊簡潔結構中的組成部份，又是博物館典型的展覽空間——有較大的展廳和小的陳列室。拱門、走廊和窗户也都具有這種雙重特點：既是展廳和陳列室不可缺少的組成部份，又使人感到是整個建築的次要部份。這確實使各建築部位配合適當，渾然成爲一體。但各拱門、走廊及窗的這種設計又使得各室顯得十分別致獨特。各展室的獨特之處，在於它們的複雜性。它們是爲在博物館中公開陳列的藝術作品而設計的，但同時又應使人清楚地感覺到這些作品是出售的。參觀者只有經過相當長一段時間後才會體察到藝術品與空間的別致與獨特。這與畫展上看到的一幅畫的情景很相像：參觀者首先看到的是整個圖畫群體中的某一幅作品，然後便集中精力觀看這一幅。但他始終意識到其他各幅的存在。在他的頭腦中，所有的畫仍然是一個整體。各展室的情況亦然。每間展室各不相同，但是又都和建築物的結構與特徵融爲一體。各室雖互不相通，但看上去却是連續不間斷的。各室的輪廓鮮明，窗户風格感人。不試圖縮小反差，不把房間的作用限定於爲圖畫提供背景。陽光强烈地射入室內。主展廳中，窗户開在牆體的高處，一半的光綫來自南面。採用日光的目的是爲了使展廳更爲明亮，而不想提供特殊的光源。變化着的光綫使參觀者仍然能意識到時間的早晚，同時也爲作品提供了一種真實的環境。

這幢房屋的紅色立方體的外形明顯地顯示出英法農村房屋之間風格的對比。與密斯·凡·德·羅在德國克雷菲爾德設計建造，專供展覽用的豪華建築物不同的是，各室與四周環境不相通，是獨立的。接近此建築物時最初看到的是其 45°角景觀，如同葡萄牙古金幣印着的房屋一樣，超然屹立於四周建築之外。



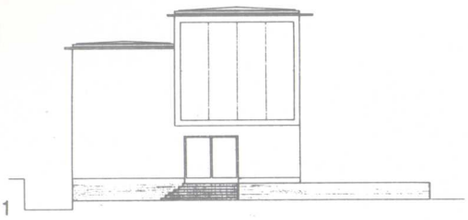




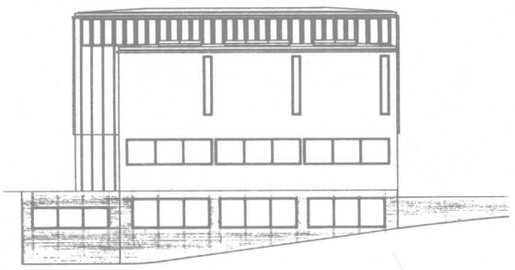
4

1, Prospetto sud-ovest. 2, Prospetto nord-ovest. 3, Prospetto sud-est. 4, Veduta della grande sala per esposizioni a livello superiore.

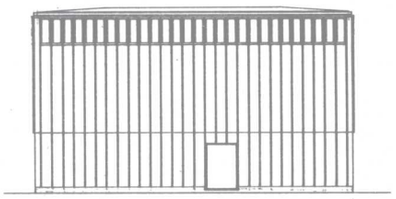
1. 西南立面 2. 西北立面 3. 東南立面
4. 頂層樓上主展廳



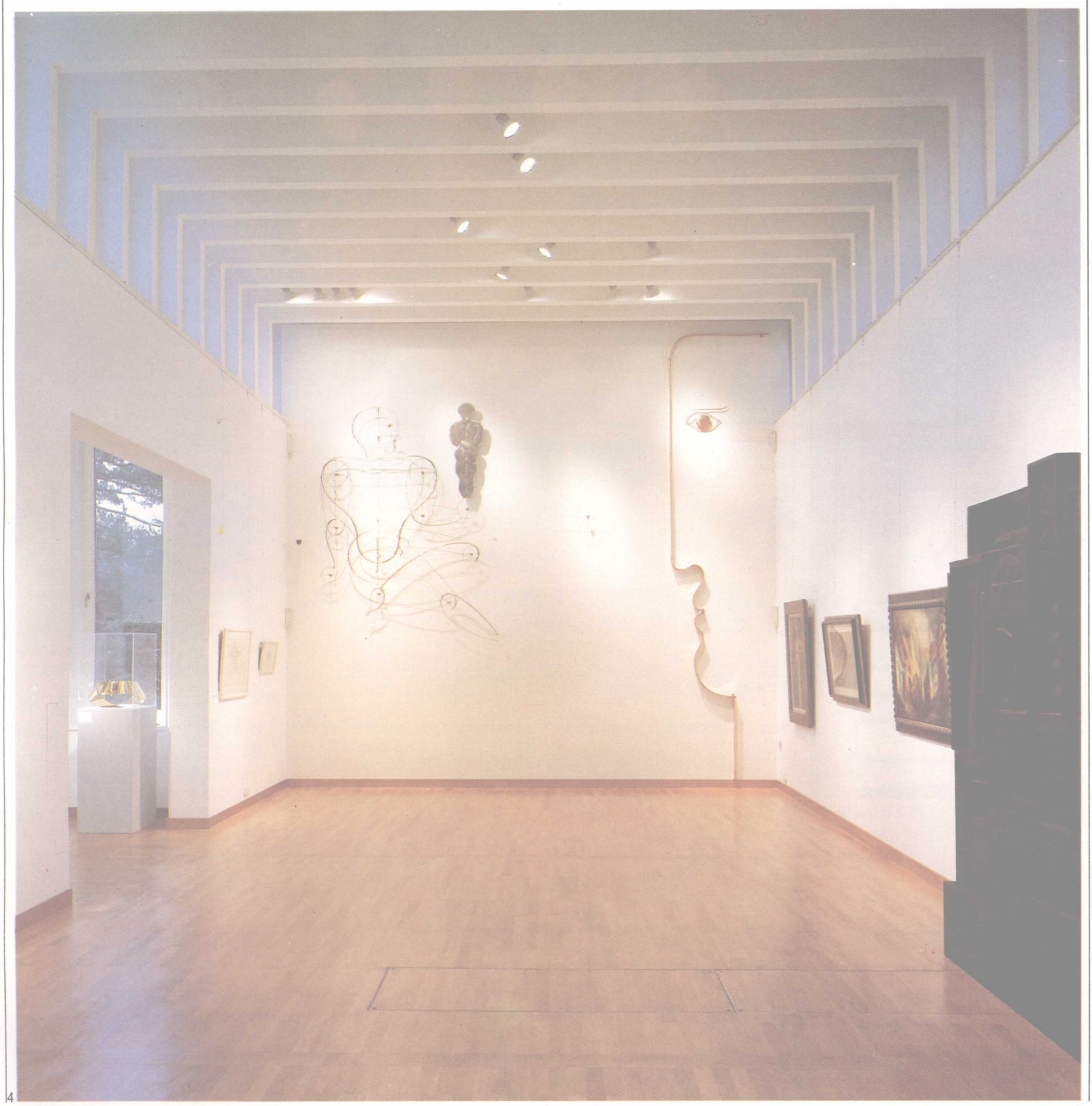
1



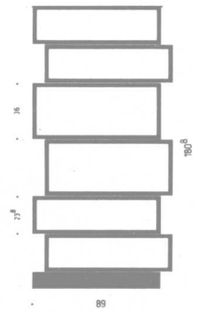
2

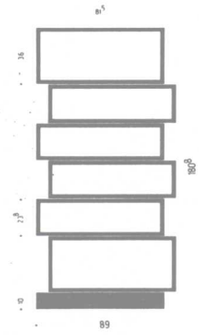


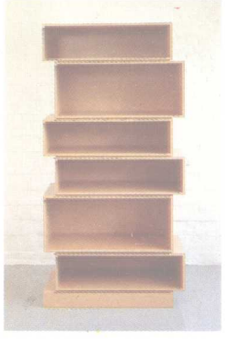
3

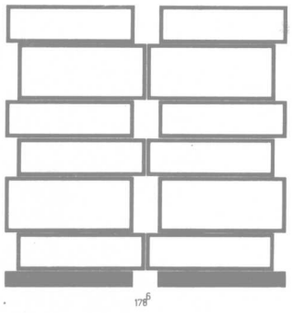


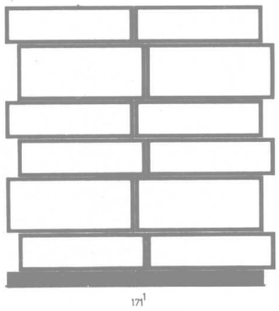
4



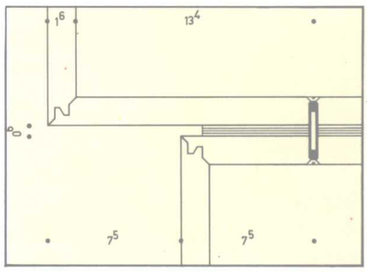








Libreria componibile in senso orizzontale e verticale fomlata da scatole sovrapposte in MDF spessore 16 mm verniciato naturale alternate a fogli di faggio. Fissaggio con viti passanti. Dimensione dei singoli elementi 81,5 larghezza x 23,8 oppure 36 altezza. Progetto 1989-90. Produzione personale in serie limitata 1991.



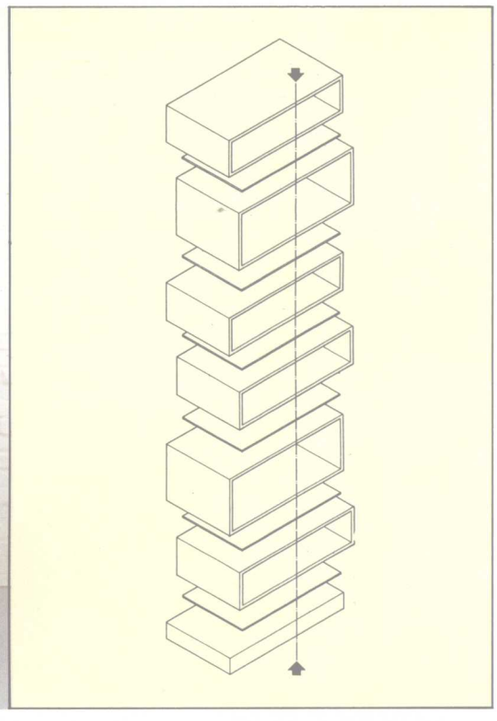
横竪式組合書架，用塗以清漆的 MDF 盒叠放而成，盒板的厚度爲 16 毫米，兩盒之間加山毛櫸木隔板。用貫穿螺栓固定。每隻盒的尺寸：寬 81.5×高 23.8 或 36（毫米）。1989—90 年設計，1991 年設計者親自進行成套定量生產。

安德烈·韋羅肯
書店之典型

Oggetto d'arte o oggetto di design? Querelle forse, insolubile. A prescindere da ogni considerazione di ordine estetico o morale una prima, sostanziale e forse anche un po' brutale, differenza consiste in un semplice fatto numerico. Oggetto d'arte inteso come unico, prezioso ed irripetibile, valutabile in termini soggettivi ma allo stesso tempo assoluti e non secondo un metodo comparativo di tipo analitico. Oggetto in cui si materializza la perfetta simbiosi tra il prodotto ed il suo creatore che, coinvolto in ogni fase, dalla elaborazione concettuale alla realizzazione pratica, quasi in esso si identifica e attraverso esso si manifesta. Oggetto di design invece come finalizzato ad una produzione di tipo industriale e quindi quantitativamente elevata. Oggetto ormai sempre più mirato a coprire una qualche fascia di mercato inflazionato da cose quasi tutte simili tra loro. Ma non è questo il modo con cui André Verroken intende il Design. Analogamente al concetto di «multiplo d'arte», piccole edizioni rigorosamente controllate e numerate di un singolo originale, anche un certo tipo di Design, cui Verroken appartiene, presenta qualche cosa di simile. È questo il design che si può collocare nel «cassetto» dell'Arte Applicata perché condiziona il proprio essere su temi spesso opposti a quelli meramente commerciali. È questo il Design in cui l'aspetto funzionale, sempre presente e riconosciuto, passa in secondo piano e si manifesta in modo sottile. È questo il Design che non necessita di spiegazioni o di istruzioni d'uso, che si sceglie per affinità soggettiva, e quindi come tale indiscutibile. È questo il Design in cui l'invenzione progettuale, non importa se tecnologica o formale, è assoluta e radicale e tale da riuscire a formulare una risposta il più delle volte disarmante. È questo il Design che trova nel ready-made, nella Minimal Art, nella semplicità il germe teorico che lo avvalla e lo rende possibile. È questo il Design in cui l'oggetto, con la sua presenza, riesce a «riempire» da solo un ambiente, a captare verso sé tutto lo spazio circostante. È questo tipo di Design che ha guidato Verroken nel progetto della libreria Archetype realizzata in piccola serie numerata e firmata. In Archetype ritroviamo l'antica tradizione della boiserie belga reinterpretata attraverso l'uso di un materiale povero ed innaturale quale il Medium Density; scultorea tanto da consentire l'inusuale, per una libreria, collocazione centrale segnata da una ricerca progettuale che si manifesta con la contemporanea simmetria totale e asimmetria parziale delle singole pareti; arricchita di modularità e aggregabilità valori che mediano la concezione artistica con le necessità, più pratiche, del furniture-design; caratterizzata dall'evidente manualità necessaria all'essemblaggio che prevede e lascia riconoscibili giunti ad incastro e semplici viti passanti.

LUCA FORNO

攝影：魯·范阿克爾



人們可能會喋喋不休地爭論下去：這究竟是藝術品，還是設計的物件。爭論的問題除了美學或道德方面的內容以外，還有一個第一位的也是比較實際的，或則略帶幾分無可否認的不同看法，即對純粹數值事實的看法不同。以主觀絶對的觀點而不是以分析比較的方法來評價，可把它理解爲只做一個而不能複製的珍品，它就是一件藝術品。在它的身上，藝術品與其創作者之間融洽共生的關係得到了具體生動的體現。創作者從最初的構思萌芽一直到實際作品的完成，幾乎全身心地投入。如果以工業生産爲目的因而數量很大的話，也可把它看作是設計品。它必須力挫群雄，在其他商品中求得一席之地，穩佔市場。但是韋羅肯不這樣看待設計。根據"批量生産藝術品"的概念，即使原物複製的規模很小，嚴格控制編號，在設計上也還存在着相似的地方。我所指的，是屬於實用藝術範疇的設計。這種設計雖有其公認的實用性的一面，却是第二位的，然而往往又是安排得十分巧妙的。這樣設計出的物品不需使用説明，設計方案的入選是因其主觀無需争辯的吸引力，而不是出於商業競争的目的。

它所展示出的創造性，不論其工藝技術還是外觀樣式，都是絶無僅有、新穎超前的，而且對那些極其簡單、平淡無奇的問題做出了毫無惡意的回答。這類設計在運用現成的東西方面，在抽象派藝術方面和在簡明質樸的風格上都尋找到了理論根據，從而使之得以認可，得以實現。這樣設計出的一件物品便可使滿室"生輝"。正是在這樣的設計思想引導下，韋羅肯完成了書架的原型設計。通過簽名，標號定量成套製作，從小批量生産中得出許多經驗。原型書架採用的是中密度板一類質地較差的人造材料，因此，比利時鑲板的傳統工藝在這裏又得到了青睞。此外，標新立異的自由安放書架使其確似一尊雕塑作品。這種探索把整體的對稱同局部的不對稱結合起來。在它的身上，組合技術把藝術構思與傢具設計的實用性聯係起來，同時還融進了組裝所需的工藝。

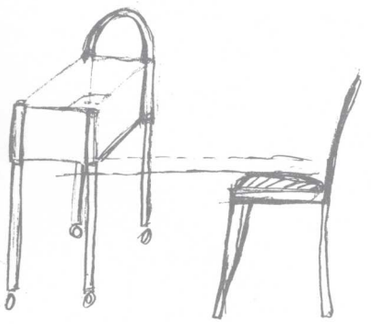
盧卡·福爾諾

伯吉特・洛曼和馬西莫・米尼　兒童傢具

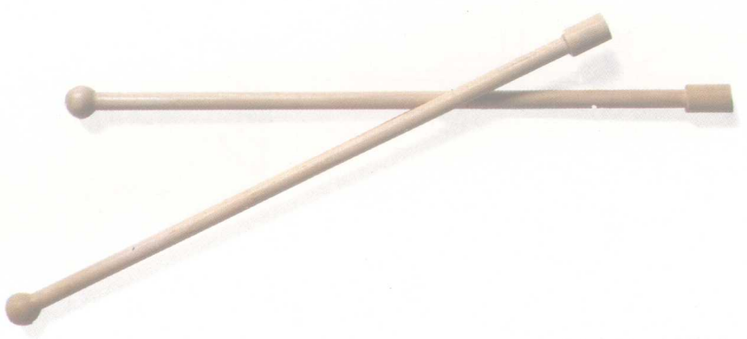
Circa un anno fa abbiamo visto i primi pezzi disegnati e prodotti da Lohmann e Mini. Erano allora accompagnati da una lettera di Enzo Mari, maestro riconosciuto, che qui proponiamo e avevano dato luogo a una piccola autoproduzione (Hänsel & G.). Altri progetti sono quindi seguiti formando, oggi per la Interflex, un articolato catalogo ed una possibile distribuzione. Disegnati per una utenza realmente *diversificata* e raramente toccata dal progetto, pronunciano una parola innovativa nel panorama del furniture design. Parola che crediamo vada assunta programmaticamente e riferita anche, come metodo, alle «generazioni adulte». M.R.

«Cari Massimo e Birgit, poiché mi chiedete di introdurre il primo catalogo della produzione di mobili per bambini, non trovo di meglio che sintetizzare qui le conversazioni che hanno portato ad intraprendere questa attività... Nella casa (funzioni e rituali), oltre al soggiorno esiste, quando ci sono, anche l'ambiente per i bambini. E i media dimostrano (dalla fecondazione in vitro, alle adozioni, alla moda firmata) come i bambini siano assunti a simbolo massificato. ... Ma esiste una produzione di arredi per bambini che, prima di rispondere ai bisogni dei genitori, sia funzionale alla crescita dei bambini? Esistono arredi che possano costituire un ambiente non inquinato anche dal punto di vista della forma (siamo sicuri che la forma delle nostre città e delle nostre case che permea totalmente tutta la vita percettiva delle persone, non sia ragione, non secondaria, dell'attuale degrado culturale e civile)?... La nascita del primo bambino, quindi quella del suo ambiente sino a circa 8 anni (successivamente il suo ambiente, sia pur per gradi, va definito come quello di un adulto): sono gli anni dove si «impronta» la personalità definitiva e l'ambiente non può che essere fortemente condizionante. Il bambino sperimenta le proprie potenzialità con ogni suo atto di vita (il cosiddetto gioco non è che questo e ogni atto della sua vita è gioco). E gli oggetti che lo circondano sono percepiti fisicamente e proiettivamente come «luoghi» di sperimentazione progressiva. Ne deriva che devono essere tendenzialmente di una forma semplice tale da essere riconoscibile dal bambino come appartenente ad un codice in divenire, adattabile a quella progressione di funzioni corrispondenti al suo sviluppo di bisogni di esperienza. Alcuni possono obiettare che un tale approccio non consente di realizzare progetti «creativi». Mi sembra che il problema non sia quello di dare spazio all'ebefrenismo dei progettisti e dei genitori, ma quello di aiutare il bambino a mantenere la capacità di essere liberamente creativo. La libertà può essere sviluppata solo con un codice di riferimento. L'anarchia odierna delle forme e delle funzioni, fuori da ogni codice, uccide qualsiasi capacità di sviluppo autonomo. Gli oggetti dovrebbero avere una durata superiore agli otto anni. Ovviamente perché resistenti e perché la loro forma sia tale da non passare di moda e quindi poter essere utilizzati successivamente da altri bambi-

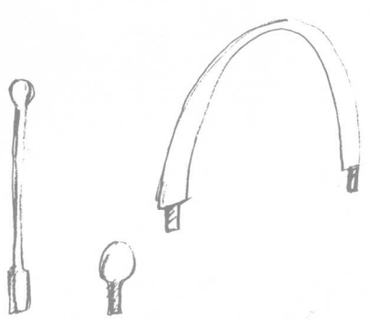
攝影：彼得羅・卡列里

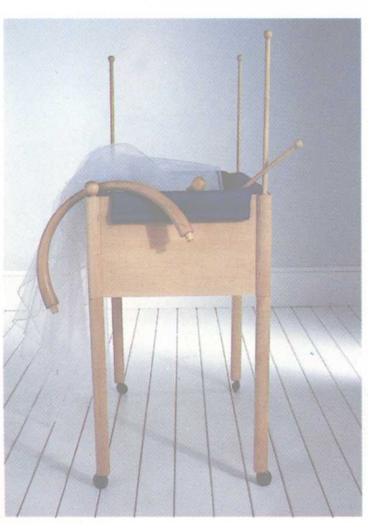


In questa pagina «Canarina» (87x51x86h), produzione Interflex Giovani, culla per neonato con struttura in massello di acero americano lucidato a cera d'api, sostegno per il materasso in multistrato di betulla con fori per areazione. Ruote piroettanti. In corrispondenza dei montanti verticali possono essere inserite bacchette reggi velo zanzariera o maniglioni sagomati per il trasporto.

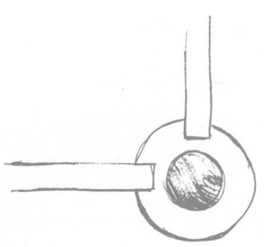


攝影：克里斯・布羅德本特





爲 Interflex Giovani 公司設計的"Canarina"搖牀(87×51×86厘米)。牀框爲堅實的美國槭木，外面用蜂蠟上光；牀墊托板係樺木膠合板，板上有通氣孔。牀腿裝有脚輪。牀柱上可裝以蚊帳桿或把手。



ni. Ma anche, nel limite delle diverse tipologie, perché possano continuare ad essere utilizzati dallo stesso «bambino» negli anni successivi (anche da adulto) come componenti di altre funzioni. Questo non tanto per motivi economici o affettivi, ma come riferimento ad una continuità di esperienza.
Auguri di buon lavoro!». *Enzo Mari*

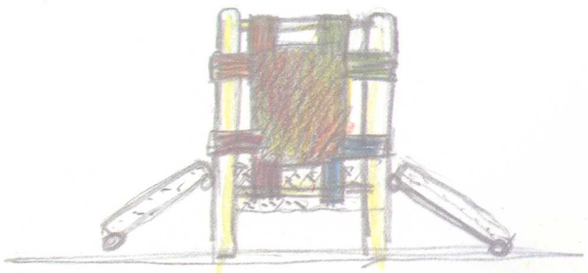
大約一年前，我們有幸看到了洛曼和米尼設計製做（數量很少）的首批兒童傢具。同時還有一封恩佐·馬里寫給他們的信。我們把這封信發表於後。從那時起，他們製訂了規劃，生產出今天如此品種衆多的兒童商品傢具。這些傢具是爲那些很少有專門爲之設計傢具的形形色色的“消費者”而設計的，所以甚有革新意味。我們覺得，這些開拓性的構思以及方法，也應該爲那些“成人傢具”設計者們所藉鑒。

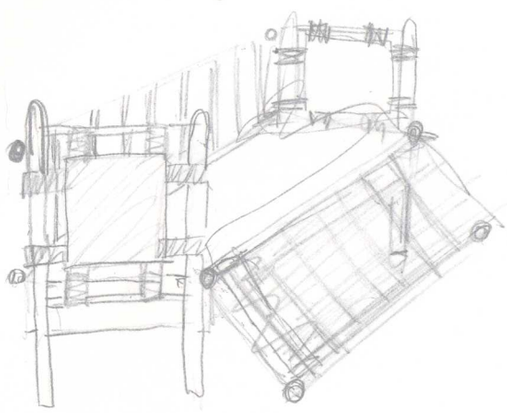
M. R.

“親愛的馬西莫和伯吉特，你們要我爲首批兒童傢具寫點介紹性的文字，我認爲可以把那些促使你們從事這項活動的想法加以歸納總結，這樣做不失爲上策……一個家庭，如果有孩子的話，那么除了有起居室以外還應有兒童的房間。各種傳播媒介證明（從人工受孕到收養乃至服裝設計），兒童已成爲一個群體的象徵……但是，世上有哪一種傢具是專門爲了謀求幫助兒童發育成長，而不是以滿足家長們的要求爲主旨的呢？有哪一種傢具能用以創造出不受污染的環境呢？兒童 8 歲以前的生活環境是十分重要的。這段時間在一個人的性格成長上會留下很深的印跡，而環境必然起到重要的作用。兒童的每一個行爲動作都是一次潛在的實驗。兒童周圍的各種物件可以在物理上和想象力上視爲兒童進行不斷實驗的“場所”。因此，這些地方的佈局應當簡潔，以便使兒童能够覺察到他們自身是屬於某一發展中的準則之中，從而能去適應那些功能職責的變化，這些功能職責的變化是同目前的經驗需要相一致的。我以爲，在這一點上我不能讚同設計者和家長們所提出的那種致使兒童精神分裂的主張，即重要的是要有助於兒童的自由創造能力。自由只能在可參照的準則支配下去發展。目前體制與職權上的無政府狀態，無任何準則約束可言，實際是在扼殺自治力的發展。生產的傢具，其使用壽命應長於八年，這就是說，既要經久耐用，又要保證其樣式不過時。這樣，別的兒童以後還可以繼續使用。但是還有另一方面的原因：兒童傢具中，至少要有一部份能在同一兒童長大的情況下繼續爲其使用，可用以製作成其他用途的傢具。這樣做，不論是爲了省錢，還是出於人們對某些傢具的喜愛，都無關緊要，重要的是，它爲經驗的持續提供了某種參照物。

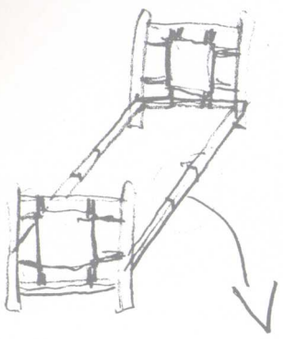
願這項有益的事業繼往開來！”

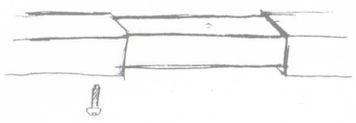
恩佐·馬里

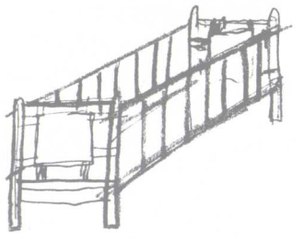


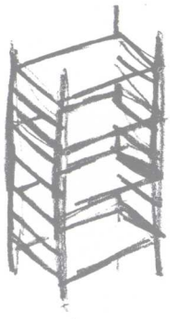


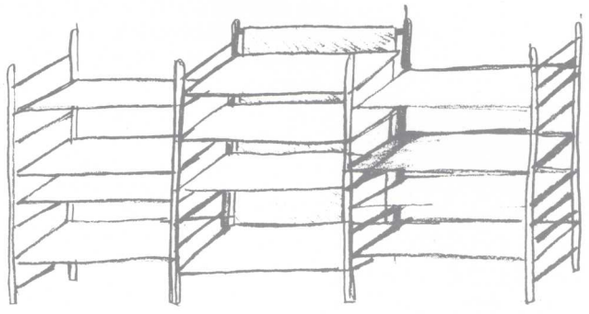
此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com





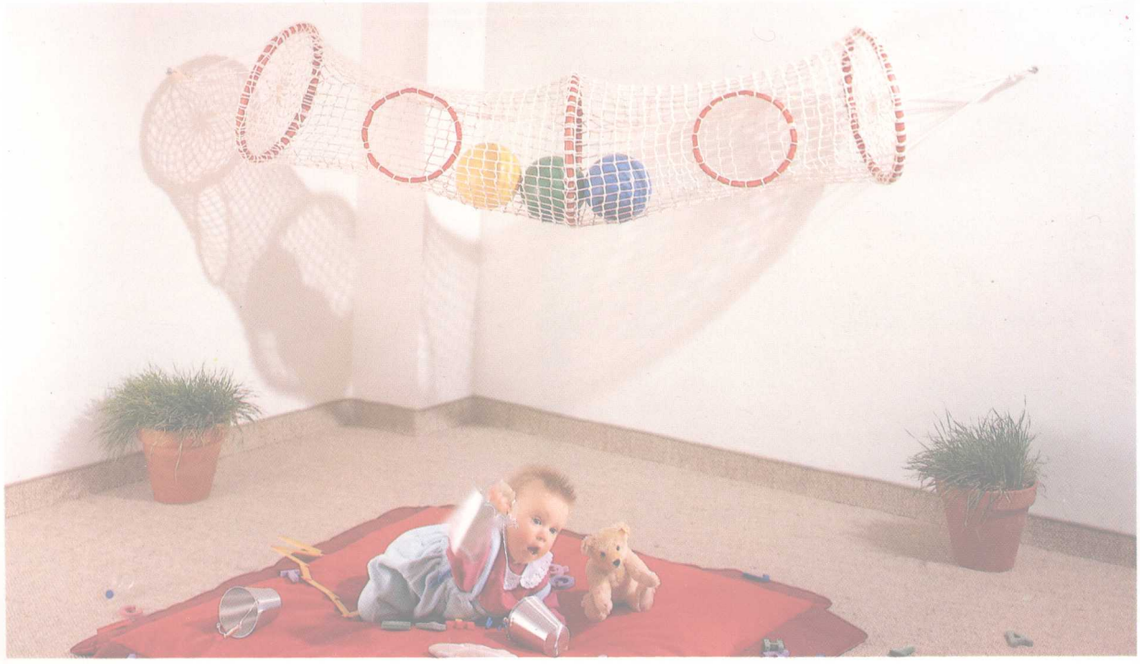




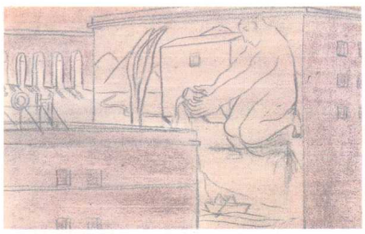


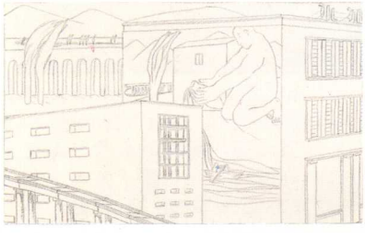
攝影：費代里科・布魯內蒂

Lettino Scaletto produzione Interflex Giovani con struttura in acero americano lucidato a cera d'api. Telaio estensibile da cm 130 a cm 150 in acciaio verniciato a fuoco. Piano in multistrato di betulla con fori d'areazione. Testata con cuscino in dacron rivestito in canapa. Nella pagina a sinistra la versione con sponde (fino a 4 anni) che, abbassate, formano uno speciale scivolo (foto in basso). In questa pagina in alto la versione allungata (fino a 8 anni), le sponde sono state utilizzate, assieme ad un kit di ripiani e schienale in lamiera piegata, per la libreria sul fondo. Qui a destra, in primo piano tappeto imbottito «Una piazza» e, sullo sfondo, contenitore sospeso per giochi «Rete», entrambi prodotti artiginalmente da Hänsel & G.



爲 Interflex Giovani 公司生産的"Scaletto"兒童牀，牀架採用堅實的美國槭木，用蜂蠟打光。用搪瓷鐵製做的邊撐可以從 **130** 厘米伸長到 **150** 厘米。牀板爲樺木膠合板，板上有通氣孔。牀頭板上裝有滌綸靠墊，裏面填以牀絮。對面頁：裝有鉸接護欄的童牀（供 **4** 歲以下兒童使用），護欄放下後可當作特殊的滑板（見下面的照片）。本頁，上圖：伸展式兒童牀（供 **8** 歲以下兒童使用）；把護欄卸下後，加一組擱板，後背裝上金屬板便可做成牀後背景的書架。下圖：前面是"Una piazza"軟墊式地毯；後面是"Rete"即懸吊的網狀玩具袋。





達里奧・帕西
毫無章法的城市建築

Dario Passi ha realizzato un intervento pittorico all'interno di un edificio per uffici, recentemente restaurato, in viale Castrense a Roma. L'intervento si compone di due tele di grandi dimensioni che, collocate su robuste mensole marmoree, si fronteggiano sulle pareti corte di una sala per riunioni rettangolare denominata «la Voliera». I due teleri, intitolati «Scene di conversazione», sono piuttosto ritratti di gruppo in un esterno. In essi è rappresentato un ideale colloquio tra le architetture dell'immediato intorno circostante l'edificio di viale Castrense, ma appartenenti ormai alla più intima storia architettonica della città. Un luogo, quello, carico di significati. Situato alla simbolica frontiera tra il centro antico e la prima periferia urbana, quella dell'Appio e del Casilino, si presenta a noi denso di testimonianze del Moderno e al contempo fitto di architetture del passato, le mura della città, l'acquedotto, e di infrastrutture civili come la ferrovia e la strada sopraelevata.

Un luogo caro a Passi, come è immaginabile facilmente ripercorrendo idealmente la traccia della sua ricerca artistica, sospesa tra pittura e architettura e rivolta alla amorosa (e pionieristica) considerazione del patrimonio architettonico della città del Novecento. Passi, nel ciclo denominato «Forma Urbis», aveva già rappresentato i monumenti più insigni dell'architettura moderna a Roma raccolti con un gesto amoroso nel grembo di una Musa protettrice, come nell'iconografia della pittura tardomedievale italiana. L'abbraccio della Musa sembrava voler difendere polemicamente quei monumenti dall'aggressione minacciosa della città contemporanea.

A distanza di alcuni anni, l'autore chiama a raccolta nuovamente quegli amici architettonici, gli edifici industriali e protorazionali del Mulino Pantanella, l'acquedotto orrendamente mutilato, le mura poderose, il tratto di rampa autostradale che si eleva sul terreno, prima di scomparire nel mare degli intensivi periferici. Passi li dipinge raccolti in una scena di conversazione, come colti da uno sguardo affettuoso che traguarda attraverso le due grandi finestre virtuali praticate dentro la sala.

Le architetture irrompono così all'interno: un ordine nuovo le scompagina dall'abituale topografia, e le riunisce così in una «figura» ideale, immaginaria, consegnandole, nel contempo, alla coscienza civile, indignata dalla disperata solitudine e dalla spettrale oggettualità cui le ha condannate l'odierna distruzione del paesaggio urbano. Il legame tra le figure del quadro, la coesione degli autori dentro la scena, sono affidati alla cura della pittura, allo «sgranato segno e la piena stesura del colore» che conferiscono nuova dignità a quel convito di amici non più negletti.

Le due tele rappresentano un culmine, una sintesi, differita nel tempo, di tutta la fase di ricerca del lavoro di Passi ormai trascorso. Una sintesi, più che cercata, quasi «trovata» per caso, tra le pieghe dell'occasione di pittura «civile» che la stesura di quelle tele rappresenta. L'opera più recente di Passi, oltre alla rappresentazione della totalità urbana, intraprende oggi la ricerca di una nuova consonanza tra la figura umana e gli elementi primari del costruire dell'uomo, all'interno di un paesaggio più pacato, un paesaggio mediterraneo.

Gli elementi di questa nuova poetica pervadono discretamente la lunga serie degli studi preparatori per le due tele: i disegni al tratto su carta gialla, i gessetti, i disegni «neri» a carboncino, di grande bellezza. Nel corollario di quei disegni si consuma, infine, il confronto ravvicinato tra il soggetto architettonico dei teleri e la figura umana, tra l'architettura, il paesaggio e l'uomo. La figura umana, in diversa scala, vi appare e scompare, si aggira tra le architetture e sembra voler rappresentare la necessità della sua presenza, ma anche il rischio ineliminabile della sua fuggevole essenza, come l'Angelo Necessario di Wallace Stevens.

«O forse io sono soltanto una figura a metà / intravista un istante, un'invenzione della mente, / un'apparizione tanto lieve all'apparenza / che basta ch'io volga le spalle, / ed eccomi presto, troppo presto, scomparso?».

羅馬卡斯特倫塞大道蒙泰迪逖辦公大樓"鳥籠"會議室油畫
1991 年現代建築藝術(A. A. M.)方案
攝影:蓋拉爾多・蓋拉爾迪

在羅馬市卡斯特倫塞大道最近修復的一座辦公樓中,達里奧・帕西完成了兩幅大型油畫。安裝在名爲"鳥籠"的長方形會議室相對的兩面山牆上,用實心大理石托架承托着。這兩幅題爲《談話場景》的油畫,實際上酷似一組室外人物肖像,描繪位於卡斯特倫塞大道辦公樓周圍兩座建築作品間一次理想的談話。這兩座建築迄今仍是該城市建築史的重要部份,因爲這一地點具有多方面的意義。它位於古代中心與最初的阿皮奧和卡西利諾市郊間象徵性的邊界上,充滿着現代與古典及其他建築的典範:城牆、溝渠以及鐵路和高架路等民用基本設施。

帕西十分喜愛這個地方。只要我們回顧一下他的藝術作品便不難看到這一點。他的作品總是以對 20 世紀都市建築遺產的鍾情(與先驅者的)讚賞的寫意使繪畫藝術與建築保持平衡。在取名爲《Forma Urbis》的套畫中,帕西就曾描繪過羅馬現代建築最傑出的紀念碑,猶如中世紀末意大利繪畫中的插圖一般,被深情地匯集於繆斯的蔭庇之下。而繆斯的擁抱則似乎在盡力保護那些紀念碑,使其免受現代城市侵襲的威脅。幾年後,他又再次匯集了那些未曾化爲茫茫一片市郊的建築之友,即工業和最初合理的建築物,被嚴重毀壞的水道,高牆,從地面升起的公路坡道。帕西以談話場景的形式把它們匯集起來,猶如透過兩扇實際存在的巨大窗口親切看到的一樣。於是,建築物便闖進室內畫中,以一種新的秩序把它們從其慣常的地理位置中摘取出來,並將其塑造成一種異樣的理想的虛構"人像"。從而喚起市民對這些建築遺跡的良知,使人們面對今日因現代都市風景的破壞而導致的這些遺跡嚴重荒蕪所形成幽靈般的悲慘景象發出義憤。

畫中兩個人像間的聯係,即兩個場景中演員的結合力,是通過對油彩的謹慎處理來體現的。"外殼綫和濃重的色彩"賦予了不再被忽視的那些朋友的匯集以清新的內涵。

這兩幅油畫是帕西全部發展的頂峰及其後期綜合。在這兩幅油畫所形成的"民間"繪畫藝術的機遇中,這種綜合並不像實際中的偶然發現那樣輕而易舉。

帕西的最新作品,除了描繪都市的總體以外,還在更爲平靜的地中海風景畫中追求一種人物形像與人類建築基本要素之間新的和諧關係。這一新見解審慎地貫穿於兩幅油畫的一長串的初稿之中:黃紙上的素描,石膏模型和那美麗的"黑"炭素描。最後,油畫的建築物與人物形像之間即建築、景觀與人之間的親密邂逅便自然地融匯於那些素描之中。由於人物形像的比例不一,產生了時隱時現的效果。它漫遊於建築物之間,似乎要急於表示人類存在的必要性,也表達短暫人生中的那種無可逃避的險情。

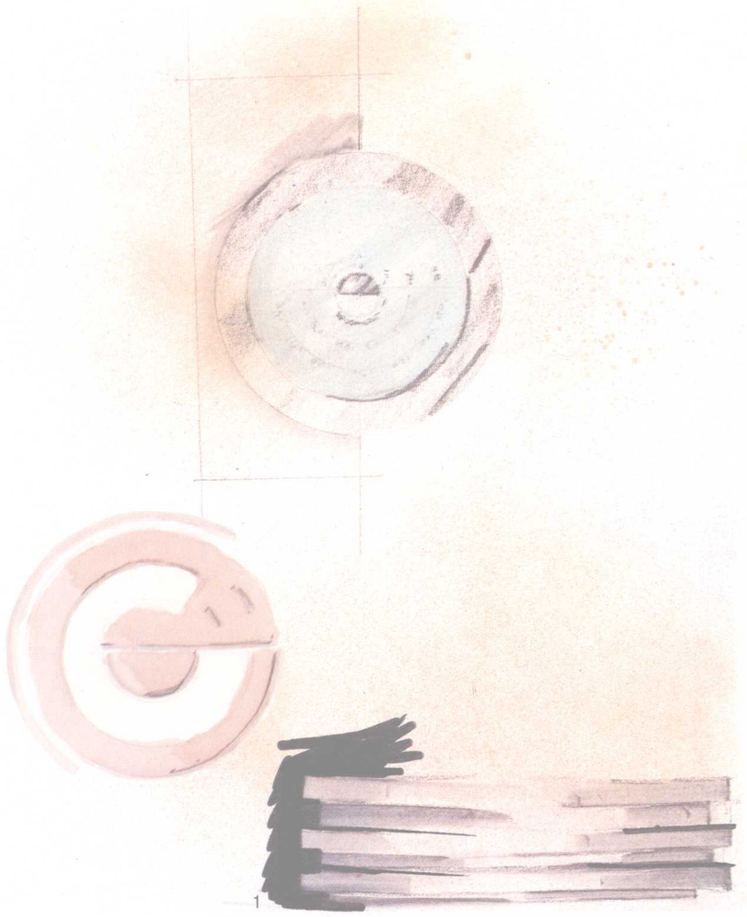
"或許我只是個半身形像
猛然一看,在我腦子裏想象的
輕輕地呈現出來。
只要我轉一下背就可以了
快、快,我就要消失了嗎?"

米凱萊・貝庫

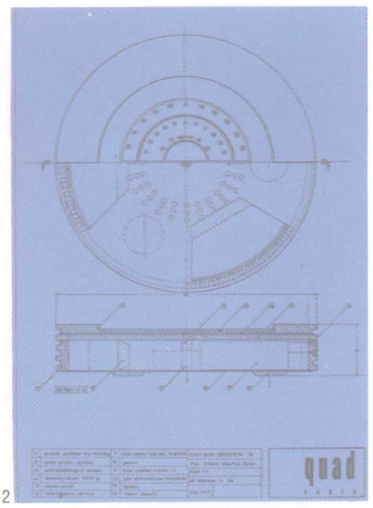
上圖：達里奧・帕西，《談話場景 1》，油畫，250×400m，1991 年；下圖：達里奧・帕西，《談話場景 2》，油畫，250×400m，1991 年；對面頁：設計草圖

西奧・威廉斯　照相機與收音機的設計方案

Spesso, con un po' di superficialità, il modo anglosassone di affrontare i problemi viene sbrigativamente liquidato come pragmatico. Quasi che l'innegabile immediatezza con cui l'atteggiamento britannico entra nel merito di una questione fosse di per sé riduttivo, in quanto privato di un necessario paludamento critico ed analitico. In verità, l'equazione *pragmatico* uguale *povero* non sempre si risolve in termini così elementari. Talvolta l'immediatezza dell'approccio si rivela una mera apparenza, e così, ad esempio, soluzioni rigorosamente tecnologiche e fondate su premesse strettamente funzionali divengono autentiche elegie di forme poetiche. Altre volte invece i progettisti inglesi proprio perché si pongono in una condizione di «presa diretta», riescono a cogliere con i loro oggetti tutta la complessità di una data situazione, senza che per questo il progetto si carichi di barocche implicazioni semantiche. Superfluo ci pare ricordare il lavoro di molti giovani designer, da qualche anno fra i più ammirati e di successo, come Jasper Morrison, Ron Arad, Nigel Coates, Mark Newson. A questa giovane scuola britannica sembra in qualche modo riferirsi il giovanissimo Williams di cui presentiamo due progetti recenti. Si tratta di due lavori portati a termine durante l'ultimo anno di studi, ma che ci pare abbiano raggiunto un concreto grado di maturità e siano un'interessante riflessione sul tema della macchina e della tecnologia domestica. Il primo è il progetto di un apparecchio fotografico per bambini. Base di partenza il meccanismo di una semplice fotocamera di produzione corrente. Attorno a questo cuore tecnologico, Williams ha costruito un involucro che rispondesse a due vincoli dati: essere divertente ma allo stesso tempo con una serie di soluzioni formali che facilitassero la compressione sull'uso della macchina. Ne è risultato un giocattolo allegro ma allo stesso tempo inaspettatamente serio. Intorno al corpo principale, una scatola dalla semplice stereometria, i comandi e le appendici funzionali sembrano essersi dilatati, come elementi di un gioco di costruzione. Una grande impugnatura circolare diventa scorrendo la serratura che comanda l'apertura della camera, ed ospita anche la sede del flash che, liberato, può fare la sua comparsa ruotando su di un perno incernierato. Colori contrastanti, particolare trattamento delle superfici e un attento studio dei rumori del meccanismo completano la sensazione di gioco funzionale propria allo spirito del progetto. Il secondo lavoro, un ricevitore radio da tavolo, è invece un oggetto per adulti. Premessa al disegno la volontà di pensare a un oggetto che non avesse bisogno di essere acceso per esistere nel proprio spazio. Il risultato è un elegante volume cilindrico, quasi una manopola in fuoriscala. In effetti, la rotazione della grande corona metallica che incornicia la faccia superiore della radio serve proprio alla regolazione della sintonia mentre le scale delle frequenze stanno al centro della corona protette da una lente di vetro. Gli altri comandi della radio trovano posto sui fianchi del cilindro, fra le scanalature ricavate nel ri-



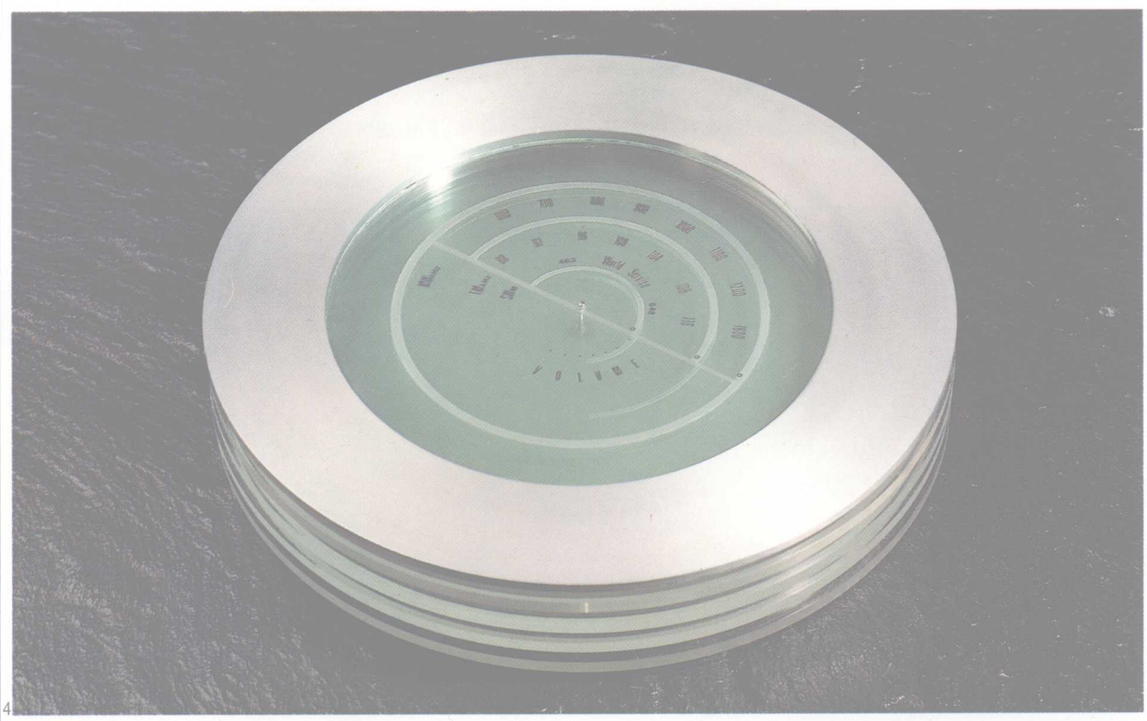
1



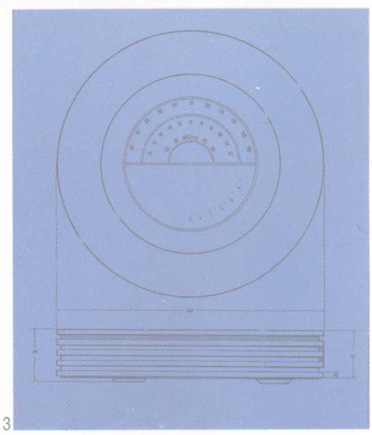
2

1, Schizzi preliminari. 2 e 3, Pianta, sezioni e prospetti. 4, Un'immagine del prototipo funzionale della radio Quad.

1. 概念示意圖　**2** 和 **3.** 平面圖，剖面圖和立面圖　**4.** 奎德收音機原型



4



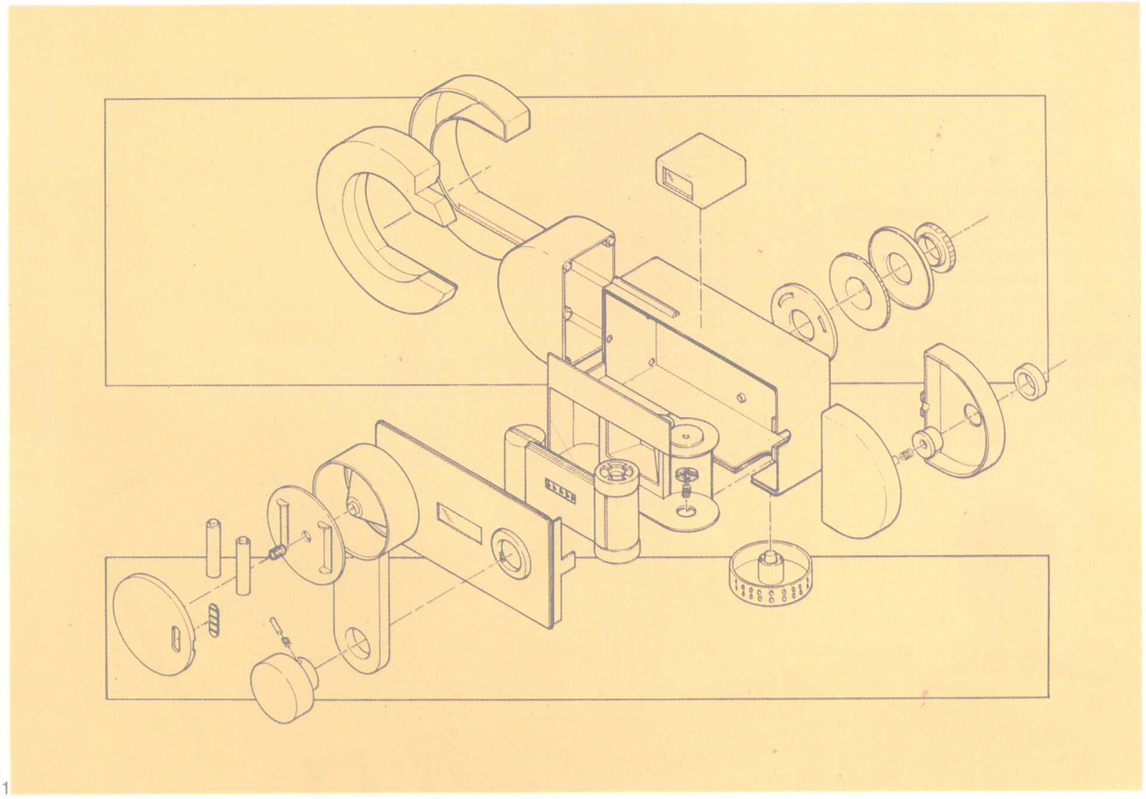
3

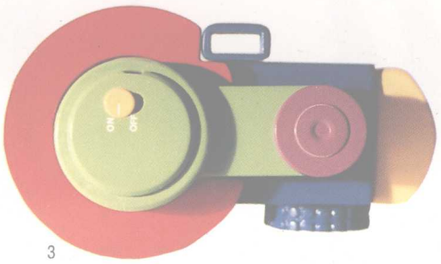
vestimento traslucido. L'assenza di quadranti digitali, *touch control*, bottoni misteriosi, restituisce a questa radio la classica eleganza che accompagna la chiarezza funzionale in una forma che intuitivamente si rivela. E.M.

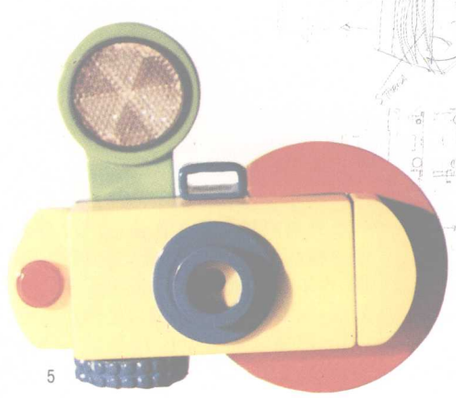
我們常常聽到有人將盎格魯撒克遜人認真解決問題的方法輕率地歸屬爲"實用主義"。這種論斷未免流於膚淺。英國人處理問題的地地道道的直接方式，由於没有附加亂七八糟的批判和分析，表面看去好像是一種缺陷。事實上，不能草率地把"簡單質樸"等同於"實用主義"。有時，直接性的方法只是外表上的，因而，從嚴格功能意義上構思的嚴謹的技術設計便成了真正的詩篇。

在其他情況下，一些英國設計人員採用了某種非常直接的方法。這使得他們所設計的產品能抓往某一特定環境下的全部複雜情況而不必過份地賦予它們以巴羅克建築形式的語義上的含義。這些深受人器重的青年設計師有賈斯珀·莫里森、羅恩·阿拉德、奈杰爾·科茨和馬克·紐森。西奧·威廉斯似乎和他們的方法也有某些淵源。雖然他的兩項設計完成於大學四年級的時候，但是我們認爲它們已相當成熟并對機器和家用技術起了促進作用。第一項是一架兒童照相機。它以目前生產的一種簡易照相機爲基礎。威廉斯設計了一種機體使其能滿足兩項基本要求：即照相時讓人很開心，並提供一系列在使用時明白易懂的組件。結果，造出來的相機既是一件惹人喜愛的玩具而同時又是一架非常地道的照相機。在機身（簡單暗箱）的周圍安裝着各種控制器及其他附件，以一個大圓柄的滑動來打開照相機的後蓋；此外，它還嵌有可以旋出的閃光燈。它的另一些特徵如對比鮮明的色彩，特殊的表面處理，以及發出的聲響，都使人感到它是一件很實用的玩具。他的第二項產品是爲成年人設計的一個臺式收音機。在開始設計之前，威廉斯所考慮的一件事就是即使把收音機關掉以後，它仍應是一件引人注目的東西。結果，他設計了極像一個特大的旋鈕，一個精美的圓筒。事實上，這個環繞着收音機頂部的大金屬球可以轉動以調諧收音機；金屬環的中央是外罩玻璃透鏡的波段指示器。其餘的控制器裝在圓筒側面半透明外殼的凹槽之間。没有數字顯示器、接觸開關和神秘的按鈕，這使這臺收音機具有古典式的優雅，並且又與直觀地顯示它本身的明確功能相協調。

E. M.







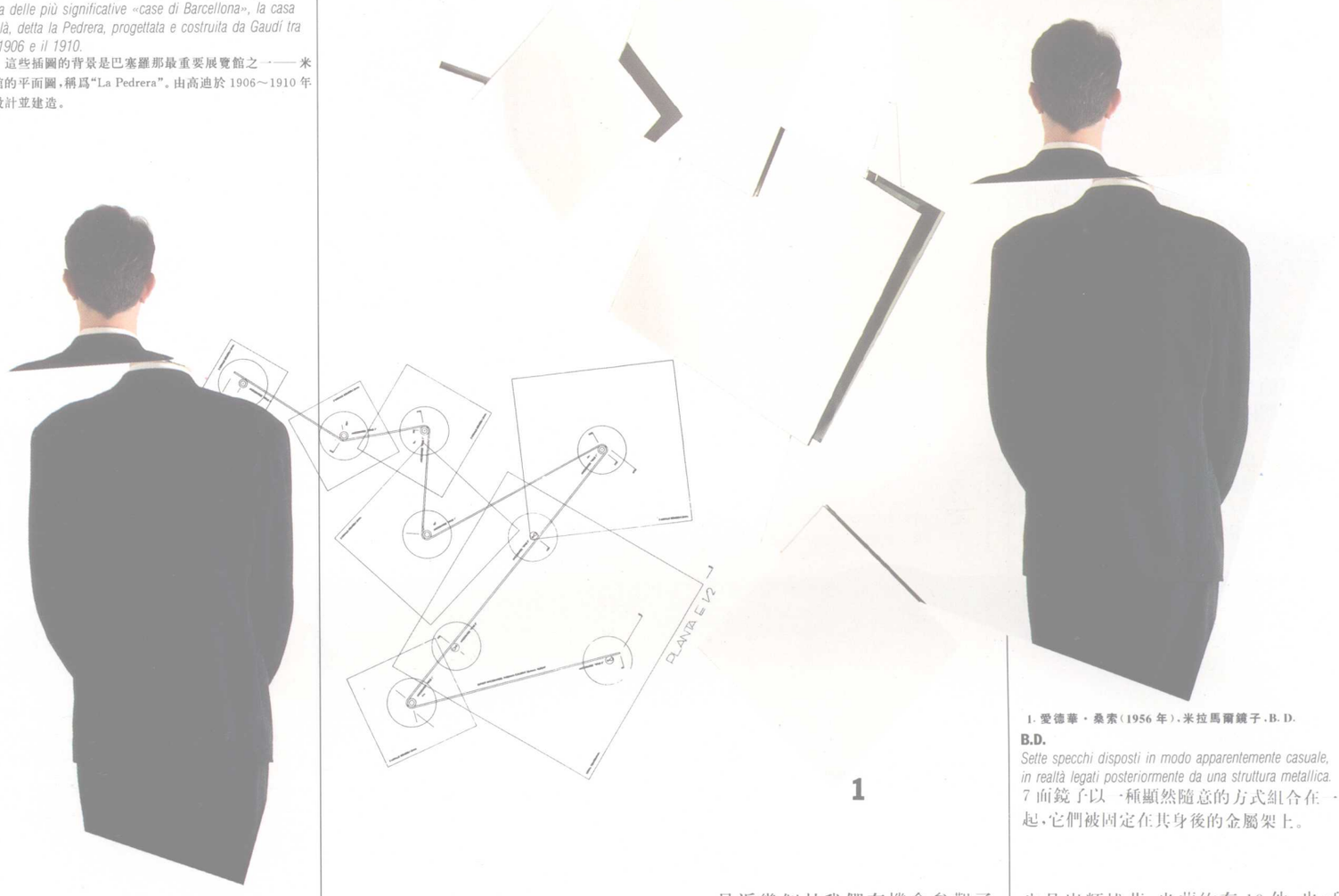
1, Esploso assonometrico dei componenti. 2, Disegni di studio. 3, 4 e 5, Viste del prototipo.

1. 部件分解軸測投影三向圖 **2.** 工作草圖 **3**、**4** 和 **5.** 原型機

組織機構：奧林匹亞文化
委托人：朱利·卡佩拉/奎姆·拉雷亞

Fa da sfondo alle immagini in queste pagine la pianta di una delle più significative «case di Barcellona», la casa Milà, detta la Pedrera, progettata e costruita da Gaudí tra il 1906 e il 1910.

這些插圖的背景是巴塞羅那最重要展覽館之一——米蘭館的平面圖，稱爲"La Pedrera"。由高迪於 1906～1910 年間設計並建造。



1

1. 愛德華·桑索（1956 年），米拉馬爾鏡子，B. D.

B.D.

Sette specchi disposti in modo apparentemente casuale, in realtà legati posteriormente da una struttura metallica.

7 面鏡子以一種顯然隨意的方式組合在一起，它們被固定在其身後的金屬架上。

1992 年巴塞羅那館的陳設

Abbiamo visto in questi ultimi mesi una «Casa Bacelona» e una «Casa Milano». Mostre di oggetti di arredo disegnati da progettisti scelti con ben precisi criteri: Barcellona ha deciso di presentarsi con 38 oggetti di 37 designer (dal 18 dicembre 1991 al 2 febbraio 1992 per la Olimpiada Cultural), Milano con 215 oggetti di 113 designer (Nuovo Bel Design dal 10 aprile 1992). Barcellona ha scelto di indagare le diverse tipologie proponibili in un interno, maggiori e minori, Milano non ha posto limiti. Barcellona ha scelto con un criterio di qualità extra tendenza persone, anche giovanissime, che hanno potuto cimentarsi e selezionarsi nell'organizzata palestra che è oggi il design catalano, Milano ha scelto i giovani, ma con la solita logica dell'appartenenza ad un gruppo, della conoscenza: persone che la sclerotizzata e ripetitiva procedura degli incarichi ha sovente esautorato da qualsiasi possibile verifica (tra l'altro con il grave equivoco che un numero quale 113 porta con sé: che qualcuno creda che lì sia tutto il giovane design italiano). Per Barcellona quindi essere giovani è una felice e fruttifera condizione anagrafica, per Milano una giustificazione all'approssimazione. Barcellona ha ottenuto almeno 19 oggetti da segnalarsi, forse non eccelsi, ma sicuramente significativi. Milano dieci, forse dodici. Rifuggo dalla statistica e non amo le percentuali ma 19/38 contro 12/215 mi sembra un dato su cui dover ragionare, in Italia. A livello di produttori per quelle possibilità *reali* che sono puntualmente negate, a livello di grandi organizzazioni (dalla Triennale al Cosmit all'ADI) per quelle occasioni puntualmente mal giocate, a livello di progettisti perché un'autoanalisi critica è necessaria proprio in un momento come questo in cui nessuno chiede progetto, ma se qualcuno te lo chiede allora tutto e il contrario di tutto sembra andar bene, continuando a propagandare l'idea di un design facile e istantaneo (nel senso di facilmente dimenticabile e istantaneamente rimovibile). A queste condizioni sarebbe meglio non progettare. Ecco come Casa Barcelona, la giovane Casa Barcelona, ha dato una lezione all'antica e prestigiosa Casa Milano. Ecco perché *Domus*, contraddicendo ad un principio che ha inaugurato ben sei anni fa per cui un oggetto deve essere raccontato autonomamente attraverso il suo iter creativo, presenta questi pezzi in un'immagine di gruppo. Perché, come hanno detto i curatori, «il progetto Casa Barcelona è una grande fotografia. Una foto istantanea della creatività del Paese nel 1992».

MARCO ROMANELLI

最近幾個月我們有機會參觀了"巴塞羅那館"和"米蘭館"。這兩個館舉辦的都是按一定標準挑選出的那些設計者所設計傢具的展覽會。巴塞羅那決定從 1991 年 12 月 18 日起至 1992 年 2 月 2 日止，展出 37 位設計者的 38 件作品作爲奧林匹克文化展；米蘭挑選了 113 位設計者的 215 件製品作爲它 1992 年 4 月 10 日開幕的"諾沃·貝爾設計"展的展品。巴塞羅那選定了各類不論大小的室內用品（從安樂椅到冰罐）；而米蘭對展品不作任何限制。巴塞羅那只依據展品的質量選擇參展的設計者，而不論他們是否赫赫名人或是無名之輩，也不論他們屬於何種學派，其中的一些人還很年輕。他們都能在當代卡塔蘭設計這個有組織的訓練園地上檢驗他們的能力和才幹。米蘭挑選了一些年輕人，但是和往常一樣，他們只屬於某一團體或和相關人員相識。這些設計人員已喪失了他們的全部活力與朝氣，而一系列無窮無盡的工作使他們沒有必要去檢測他們自身。因此，對於巴塞羅那，青年是一個幸福的、成果累累的年齡段；而對於米蘭，它還只是剛剛接近成功。巴塞羅那至少有 19 件值得注意的作品，它們可能算不上精美絕倫，却也是出類拔萃；米蘭約有 10 件，也可能有 12 件。我并不沉迷於統計數字，對百分比也並不關心，然而 38 件中出 19 件，對比 215 件中出 12 件，這個數字却是值得意大利人反省的。生產廠家應該認真思攷被那些主要機構所拋弃的"現實的"可能性以及從他們身邊溜走的各種機會。這些設計者也應對一些嚴肅、中肯的問題反躬自問，因爲在這種場合下沒有人需要設計，但是如果他們進行了反躬自問，那么任何事情都像是令人滿意的，實際上每件東西都似乎是可以接受的。照這個樣子，一個人就會有意地不斷地散佈一種不費力氣地搞即時設計的想法（換句話說，就是一種容易被人忘却並能立即加以否決的設計）。而如果這些是出於交情，那最好還是根本就不要進行設計。這就是後起之秀巴塞羅那教給聲名赫赫老資格的米蘭的一些東西。這也是爲什么 Domus 要打破它自己在 6 年前建立的規矩——每一件設計都必須有全過程插圖說明——而破格展示了這些製品的一組照片。正如展覽館館長所說的："巴塞羅那館工程就是一幅巨大的照片，即西班牙 1992 年創造性的一幅快照。"

馬爾科·羅馬内利

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com