

超级工作室 1966—1978

没有建筑的传奇建筑团体

[意] 加布里埃尔·马斯特里伊 (Gabriele Mastrigli) 编
倪安宇 徐明松 陈至秀 吴嘉琪 译



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位



目录

3	I. 物如明镜：超级工作室的乌托邦批判
77	II. 回溯：超级工作室与佛罗伦萨
109	内文说明
113	III. 超级工作室成立（1966）
114	1. 超建筑
125	IV. 理性之旅：计划、思维、建筑（1965—1968）
126	1. 发想设计与空想设计
138	2. 自由居住
150	3. 三栋隐藏建筑
156	4. 特罗佩阿镇的“度假机器”
166	5. 计划与思维
170	6. 理性之旅
175	V. 建筑直方图：从《别墅图录》到《连续纪念物》 （1968—1972）
176	1. 物之毁灭、变形与重建
188	2. 别墅图录
202	3. 建筑直方图
220	4. 格拉茨的房间
228	5. 连续纪念物

271	VI. 迈向非具象建筑：教学计划案（1970—1972）
272	1. 盘点、图录、流动体系……一个声明
282	2. 镜照建筑
290	3. 观念建筑 / 隐藏建筑
296	4. 星际建筑
308	5. 十二座理想之城
350	6. 乌托邦·反乌托邦·托邦
355	VII. 基本行为：无物人生（1971—1973）
356	1. 基本行为：超级工作室的五个故事
358	2. 生活（超表面）
388	3. 教育
416	4. 礼仪
442	5. 爱情
460	6. 死亡
492	7. 基本行为：总结
497	VIII. 城郊物质文化：建筑与人类学（1973—1978）
498	1. 从意气风发的设计到体系
502	2. 农村世界手工制品的铅笔之旅
516	3. 《罗得之妻》和《泽诺的意识》
539	IX. 跋
540	1. 1966年，曾经美好的建筑时光
562	2. 迈向建筑尽头
572	附录 团体资料

I. 物如明镜：
超级工作室的乌托邦批判

加布里埃尔·马斯特里伊

有一个人立定志向要绘制这个世界。经年累月，他用不同地方、国度、山脉、海湾、船舶、岛屿、鱼群、房舍、工具、天体、马匹和人的意象填满那一方空间。他临死之前才发现，这个耗费时日完成的意念迷宫所勾勒出的，是他自己的脸。

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，《诗人》，1960年

阅读关于超级工作室的论述，脑海中浮现的是博尔赫斯曾引用的一句名言：“所谓新意不过是来自遗忘。”这个佛罗伦萨团体的创作的确了无新意，因为1960、1970年代新前卫舞台上最具影响力的几个团队中，超级工作室的多产创作“素材”就是原始仪式与神话、原型和象征形式、各种组合及失物招领（objets trouvés）。毫无疑问，超级工作室的工作就本质而言，无非是从波普文化、古典传统和探讨现代性的现象学或人类学的角度，以科学研究观点或边缘文化调查，对集体记忆片段持续进行累积、筛选和统整的过程。在这个过程中，完成品或福柯所说的新“事物秩序”¹，揭开了事物本身的可能性，此举看似无害，但起了一定作用：事物开始尽可能地展现自己，甚至慢慢地将它们原本的样貌具象化。超级工作室通过故事，预示它们完成了自身命运。

基于这个原因，严格来说，超级工作室的作品不具乌托邦色彩。当然，在那些“图录”作品里，这个佛罗伦萨团体以叙事形式采撷并呈现设计，以及建筑与设计的计划，往往以线性、透视的故事为参涉，例如《理性之旅》，是某种建筑原型的秘仪仪典，也是超级工作室自身内心历程的隐喻²。然而历史范畴被叙事结构或叙事范畴所包容，被赋予结构，进而被消解，让事件顺序有了绝对性和非史实性，是一个运作“体系”。

在建筑史上，如超级工作室的作品这般让书写和图像具有互为表里之紧密关系的，非常少见。它的作品介于艺术、文学、科学和哲学之间，其

- 1 “曾经，秩序是事物的内在法则，如同一个秘密的格网，万物通过它彼此观看，若是不通过这个注视、注目和语汇的格子，秩序便形同不存在；唯有在那些白色小方格中，秩序才可以完整展现，如同在静默中等待时机到来对外宣告的临在。”（米歇尔·福柯，《词与物：人文科学考古学》[*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*]，Gallimard出版社，巴黎，1996年）
- 2 超级工作室，《理性之旅》，本书 pp.170-173。

图 1.1 超级工作室，《隐藏建筑》，1970年。由左至右：吉安·皮耶罗·弗拉西内利、亚历山德罗·马格里斯、罗贝托·马格里斯、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰、阿道夫·纳塔利尼。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



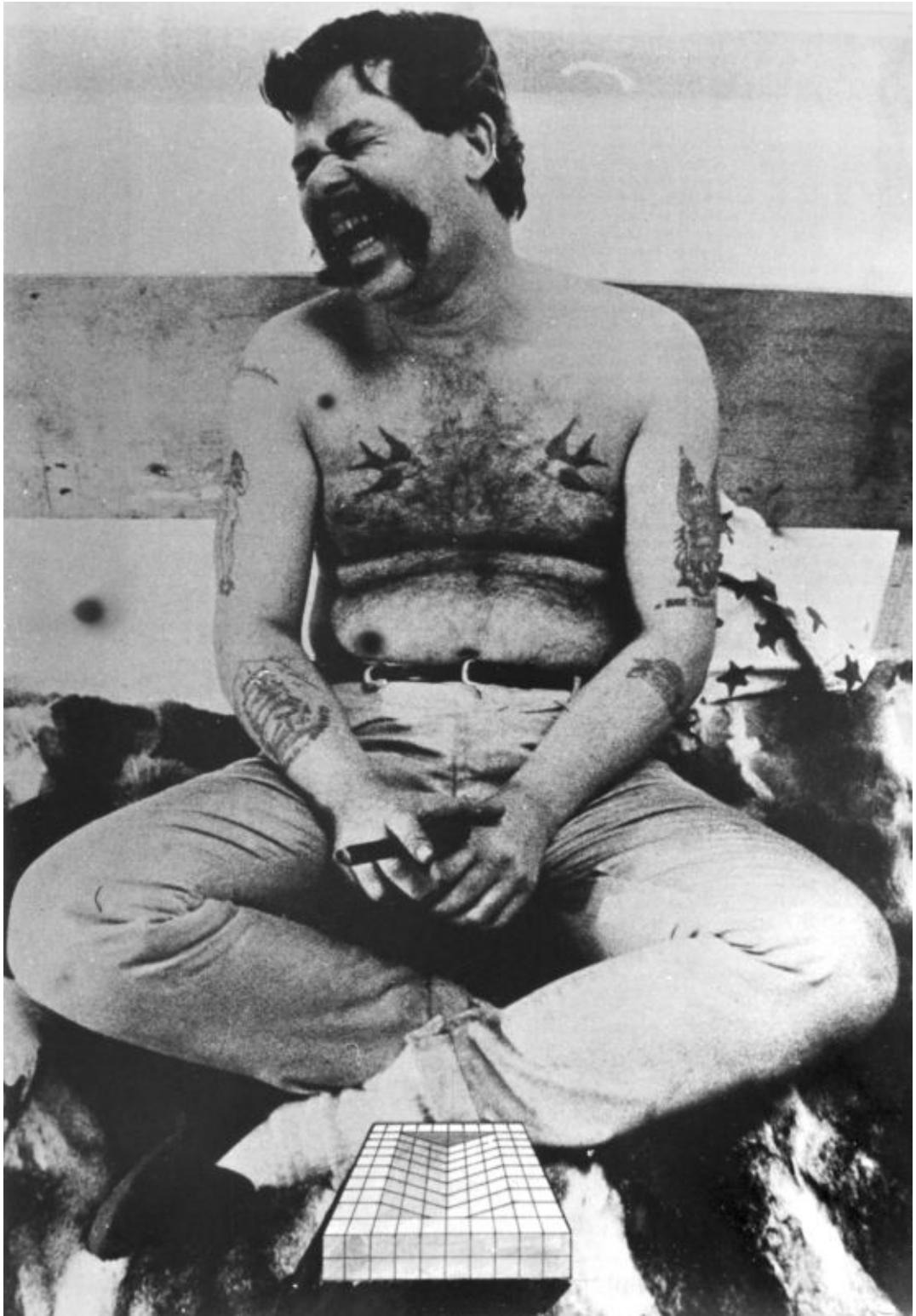
1.1

建筑叙事看起来更像是自身价值观的载体，没有任何义务呼应外界现实和难免隐晦的要旨，也无意提供承诺和救赎，究其实，那是一个度量衡体系（sistema di misura，超级工作室有许多方案都以此名之），也就是一个比较的机制，可以验证理念的交换与交流，评估将论述的言简意赅与本质转化为完整、清楚、有用、令人向往之物的可能性。这些物很难以一言蔽之的纯真视野予以简化，它们提出的是不折不扣的权力问题，以此观之，按照福柯的说法，这些物是“斗争的对象，而且是政治斗争的对象”¹。

“社会的神话在社会制造的意象中成形。新客体是物和所有物之意象的加总。”² 超级工作室跟 Archizoom 团体同时于 1966 年在佛罗伦萨成立，此举既是为了宣扬其理念，也是对建筑环境的犀利解析。那个年代，政治、社会和文化方面都面临危机即转机的重要时刻，代表人物有提出日常“神话学”的罗兰·巴特³，以及当时的精神领袖约翰·费茨杰拉德·肯尼迪、尼基塔·赫鲁晓夫、马丁·路德·金。大众音乐的先锋有鲍勃·迪伦、披头士、滚石乐队。在建筑界则是密斯（Mies）、格罗庇乌斯（Gropius）、勒·柯布西耶（Le Corbusier）几位现代运动大师引领风骚的最后几年，特别是勒·柯布西耶的辞世对建筑界内部掀起理论的激战与反思别具象征意义，例如阿尔多·罗西（Aldo Rossi）和罗伯特·文图里（Robert Venturi）两位建筑师都在 1966 年出书，应非偶然。⁴ 在这个时空环境下，佛罗伦萨这群年轻人的宣言预告他们将前所未有地进一步拓展建筑这个领域，以更激进的方式看待眼前的危机。法国哲学家兼导演居伊·德波在其《景观社会》一书开头演绎了马克思《资本论》第一篇的一段话：“以现代生产方式为优先考虑的社会生活，用大量的景观堆积来展现自我。所有之前可以直接体验的，如今都在展现中与我们渐行渐远。”⁵ 生活、社会、现代性、生产、

- 1 福柯，《知识考古学》（*L'archéologie du savoir*），Gallimard 出版社，巴黎，1969 年。
- 2 Archizoom、超级工作室，《超建筑》，本书 p.114。
- 3 罗兰·巴特，《神话学》（*Mythologies*），Seuil 出版社，巴黎，1957 年。
- 4 罗伯特·文图里，《建筑的复杂与矛盾》（*Complexity and Contradiction in Architecture*），MoMA，纽约，1966 年。阿尔多·罗西，《城市建筑》（*L'architettura della città*），Marsilio 出版社，帕多瓦，1966 年；新版，Quodlibet 出版社，马切拉塔，2011 年。勒·柯布西耶于 1965 年 8 月 27 日在蔚蓝海岸罗科布吕讷马丁角逝世。
- 5 居伊·德波在其《景观社会》（*La Société du Spectacle*，Buchet-Chastel 出版社，巴黎，1967 年）一书开头沿用了马克思《资本论》开宗明义的一段话，但以“景观”一词替换了原本的“商品”。

图 1.2 《烟灰缸》（“度量系列”），1972 年。摄影蒙太奇（照片中人物是由乌戈·穆拉斯[Ugo Mulas]所拍摄的艺术家约翰·张伯伦 [John Chamberlain]）。



1.2

堆积、展现。这些是超级工作室成立之初面对的情况，也是超级工作室和其他激进建筑伙伴们完成“工具图录”（catalogo degli attrezzi）的背景。¹

因此超级工作室的作品有两个面向最为重要，一是虚构叙事，一是对当代社会中建筑角色的激进批判与轻蔑，甚至不惜动摇建筑之根本。这两个面向必须同陈并列，也必须一起理解。纵观超级工作室的创作历程，可以说其中心意旨是越来越深入的系列调查步骤，调查对象是再现于体系批判之间的关系。前提是沐浴在现代性微光中逐渐迷失于技术型知识洪流里的建筑，只负责扮演“再现”这个情况的意识形态角色，并预想其（悲惨的）结果。知名历史学家曼弗雷多·塔夫里（Manfredo Tafuri）同一时期发表的精彩文章中称此一过程为“理性的冒险”²，认为源头可上溯至18世纪中叶，当时在现代艺术和建筑的创作过程中，“启蒙辩证法”（dialettica dell'illuminismo）纷纷浮现：“建筑师的养成，应如‘社会’的思想家一样，了解适合都市现象学介入的领域，形式如何说服大众，对自身的研究如何作自我批判，以及就形式调查层面进行建筑作为‘客体’和都市组织角色之间的辩证。”³ 资产阶级知识分子的“社会”任务从一开始就设定于“远离焦虑”，这个焦虑来自面对新的社会条件，特别是跟都市尺度有关的社

- 1 同一时期，在佛罗伦萨，除了 Archizoom 和超级工作室之外，还有其他几个团体崛起，包括 Ufo、9999、Zziggurat，其中，以雷莫·布蒂（Remo Buti）和吉安尼·佩特纳（Gianni Pettena）为代表人物。不让佛罗伦萨青年独占鳌头，米兰有乌戈·拉·彼得拉（Ugo La Pietra），拿坡里有里卡多·达利西（Riccardo Dalisi），都灵有另一个团体 Strum。这个“运动”的导师是小埃托雷·索特萨斯（Ettore Sottsass jr.），他自1957年起担任位于意大利皮斯托亚的波托诺瓦研究中心的艺术总监，这家公司为 Archizoom 和超级工作室生产了第一批设计作品。“激进建筑”（architettura radicale）一词是1971年由艺术史家杰马诺·切朗特（Germano Celant）在名为“无题”（Senza titolo）的文章中所创，这篇文章在 Archizoom 和超级工作室共同编纂、以“物之消解”为主题的专题期刊《in》上发表。切朗特言及“以激进方法解读建筑的操作体系与本质”，并将建筑的定义扩展到具有哲学意图的价值上。而且，建筑不再仅限于建筑设计，物件和手工制品也是建筑，业主、媒体、信息、书写和建筑师本身也是建筑。杰马诺·切朗特，《无题》，载于《in：设计议题与图像》（in. Argomenti e immagini di design），第2-3期，1971年3—6月，pp.76-81。
- 2 曼弗雷多·塔夫里，《建筑意识形态批判》（Per una critica dell'ideologia architettonica），载于《对策》（Contropiano），第1期，1969年，pp.31-79；之后收录于塔夫里，《计划与乌托邦：建筑和资本主义发展》（Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico），Laterza 出版社，罗马—巴里，1973年，p.5。
- 3 塔夫里，《计划与乌托邦：建筑和资本主义发展》，同前，p.10。

会条件时，现代人对自由的想法。然而现代艺术和建筑的摇篮又是大都会，因为它虽然是一个异化的机器，但不可或缺。因此，塔夫里认为就道德角度而言，当务之急是“理解并吸纳”造成焦虑的原因。那绝非单纯美学问题，而是真正的工作：资本主义体系里面生产（和复制）机制的危机过程该如何面对及操作。

从这个观点出发来看，超级工作室那些光怪陆离的反传统作品（宣言、装置艺术、表演艺术、短篇故事、印刷品、计划案、手工制品和设计品，等等），并不是他们对所谓建筑职责的逃避。¹相反，这些作品代表的，不仅从历史角度而言是最前卫的建筑思维和行为，是漫长的前卫运动最后的篇章，也是一个历程：走过那些“理性领域”（regioni della ragione）的建筑虽然从个人出发，却也显示出卓越的理性本质，通过对自身研究有系统的自我批判，揭示了建筑的意义及其在社会上扮演的角色。

政治

超级工作室的诞生有其外在和内在条件。外在条件是建筑这个专业面对的是各个学科领域打破疆界、互动交流频繁的1960年代，内在条件是团体每个成员的个人历程、兴趣和执着升华成一个无以名之的崇高（superiore，也是团体名称来源）主体，能够将高深莫测的灵感来源，也就是自传性符码，转换为可分享的执行策略、工作模式，同时也是如假包换的生活方案。

1960年代初，佛罗伦萨大学笼罩在骚动不安的氛围中，各种小组聚会进行得如火如荼，而超级工作室的未来成员都是建筑系的学生，这个团体渐成雏形：阿道夫·纳塔利尼（Adolfo Natalini）和克里斯蒂亚诺·托

1 值得一提的是，从塔夫里《计划与乌托邦》的字里行间可以看出他并不赞许佛罗伦萨前卫运动的贡献，甚至公开抨击，颇让人感到意外，因为佛罗伦萨几个团体（特别是 Archizoom）的立场在最初是与塔夫里这位历史学家十分靠近的。参见皮耶·维多里奥·奥乌雷利（Pier Vittorio Aureli），《自主设计：资本主义与反资本主义的政策与建筑》（*The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*），Buell Center / FORuM Project, Princeton Architectural 出版社，纽约，2008年。

拉尔多·迪·弗兰恰 (Cristiano Toraldo di Francia) 是 1966 年的创始成员；1967 年，罗贝托·马格里斯 (Roberto Magris) 加入；1968 年的生力军是吉安·皮耶罗·弗拉西内利 (Gian Piero Frassinelli)；1970 年，亚历山德罗·马格里斯 (Alessandro Magris) 加入；而亚历山德罗·波利 (Alessandro Poli) 在 1970—1972 年曾是超级工作室的一份子。¹ 同一时间，保罗·德卡内罗 (Paolo Deganello)、马西摩·莫罗兹 (Massimo Morozzi)、安德烈·布兰兹 (Andrea Branzi)、吉贝托·柯雷蒂 (Giberto Corretti) 组成了另一个佛罗伦萨激进建筑团体 Archizoom。²

这两个团体私下往来密切，又有共同研究目标，当他们迈入成熟期后，仍维持着友好的竞争关系。因此他们的友人兼导师索特萨斯对此以“家庭长河小说” (saga familiare) 名之，绝非偶然。³ 当时，在日常生活的各个面向都可以看见明显的“经济奇迹”效应，但并生的是严重的政治危机，勾勒出一个广泛的光谱轮廓，进而凸显了文化越来越鲜明的影响力。就某些方面来说，文化的确是意大利社会转型的试金石，而当时的主流是将越来越多暴露 in 资本主义消费文化模式和神话下的不同社会阶层整合起来。

1962 年都灵罢工事件结束后，紧接着，1963 年有都灵法律广场冲突事件，而巴里和罗马也冲突不断。不满声浪从工厂扩及大学。1963 年 3 月的佛罗伦萨大学占领事件仅持续了一个多星期，却促成学校启动十分重要的课程改革，学校同意采用分组方式进行考试。在那些显然是为了安抚反动声浪而提出的蛊惑人心的提案中，有人开始尝试以新的手法探讨建筑议题，新的表现形式也渐渐成形。保罗·德卡内罗、卡罗·恰尔皮 (Carlo Chiappi) 和保罗·马利亚尼 (Paolo Marliani) 提出了“为劳工城布洛齐七万居民设计的都市结构”计划案，安德烈·布兰兹、吉贝托·柯

图 1.3 “超建筑”展，摩德纳市立画廊，1967 年，展览入口。由左至右：埃玛努埃拉·柯雷蒂 (Emanuela Cresti)、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰、阿道夫·纳塔利尼、劳乌拉·巴里雷 (Laura Barile)、保罗·德卡内罗、安德烈·布兰兹、吉贝托·柯雷蒂、达里奥·巴托利尼、卢齐亚·莫罗兹 (后来嫁给达里奥·巴托利尼)、克莉丝蒂娜·多西奥 (Cristina Dosio, 后来嫁给马西摩·莫罗兹)、马西摩·莫罗兹。

- 1 吉安·皮耶罗·弗拉西内利、阿道夫·纳塔利尼和克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰于 1959—1960 学年在佛罗伦萨大学建筑系注册；亚历山德罗·马格里斯于 1961—1962 学年入学；亚历山德罗·波利于 1962—1963 学年入学；1968—1969 学年入学的罗贝托·马格里斯因学工业专业而加入超级工作室。
- 2 保罗·德卡内罗和马西摩·莫罗兹于 1959—1960 学年入学；安德烈·布兰兹和吉贝托·柯雷蒂则于 1960—1961 学年入学；Archizoom 的另外两名成员达里奥·巴托利尼 (Dario Bartolini) 和卢齐亚·莫罗兹 (Lucia Morozzi) 于 1963—1964 学年入学。
- 3 索特萨斯所言固然是针对 Archizoom 团体内有成员结缡一事，但也可以扩大诠释为两个团体的互通有无。



I.3

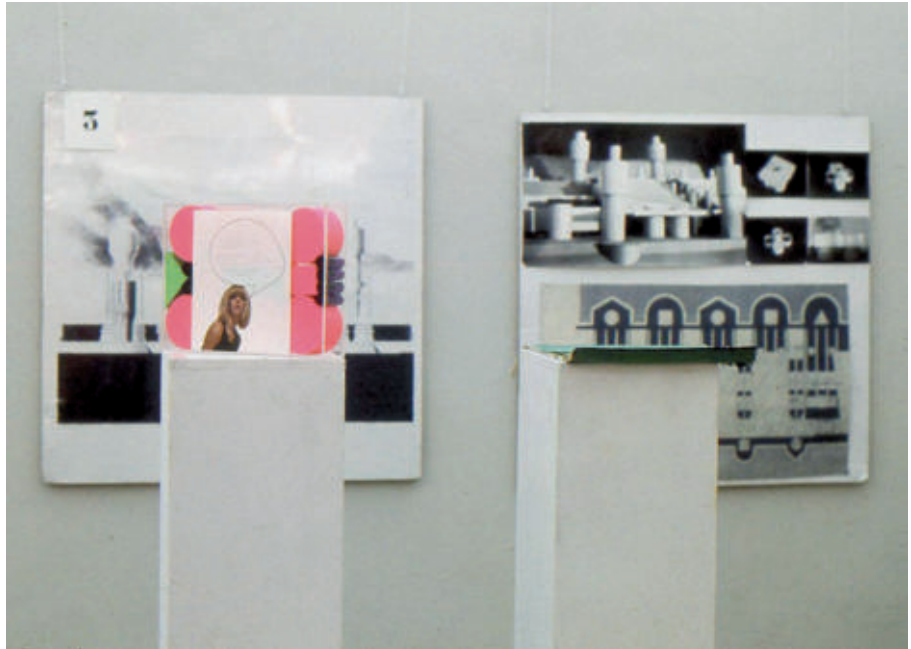
雷蒂、马西摩·莫罗兹、阿利·纳瓦伊 (Ali Navai) 和克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰合作提出了另一个计划案“为拥挤城市佛罗伦萨—皮斯托亚设计的都市结构”，两个提案都完成于1964年，呼应了佛罗伦萨新前卫运动的政治和美学要求。¹

首先，这两个提案以马克思主义劳动理论研究角度公开接纳对资本主义社会的批判，并从不同面向予以诠释：生产力的资本化发展本身是无止尽的，科技进步是它存在的方式。生产进程就本质而言，是计划性进程延伸到交易、分配、消费和文化的范畴。²

关于这些议题，佛罗伦萨年轻学子的提案中最有趣的面向，是他们的分析手法，后来虽然与原貌有所出入，却变成了 Archizoom 和超级工作室的代表标记。他们拒绝任何改良主义，不摆出一刀切的敌对态度，最终目标是将通盘计划的逻辑带入建筑和城市计划案中。无须拒绝功能主义，更不应该削弱功能主义，要做的是展现并且超越功能主义。都市的宏观架构，特别是拥挤城市，是可以吸纳各种功能的巨大机制，即便是最匪夷所思的功能，仿佛整个社会的生产条件受到了直接“挤压”。³ 为了落实这些想法，这群“背叛理性主义”的学子选择的建筑形式，在大家一致认同下采用了布雷 (Boullée) 和勒杜 (Ledoux) 的启蒙主义语汇，借助了刘易斯·康 (Louis Kahn) 的经验⁴，勒·柯布西耶 (佛罗伦萨于1962年为这位“瑞士老人”

图 I.4-5 “为拥挤城市佛罗伦萨—皮斯托亚设计的都市结构”，1964年。住宅计划案：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。于1967年在摩德纳市立画廊“超建筑”展展出。图 I.5 中文字：“即时别墅 (Instant villa)：‘你们自己动手盖！一整区现代平民别墅，临时性的，不追求永恒，低成本，可批量制造，年轻，有朝气，性感，有魅力！根据经过数百年经验锤炼成的欧几里得几何学建造，你们可以按自己的家庭需求将不同元素组合起来，再在眺望皮斯托亚—佛罗伦萨盆地的景观露台上加入亮眼的柱头、列柱、三角楣饰以增添风采！’”摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。

- 1 布兰兹、柯雷蒂、德卡内罗和莫罗兹组成 Archizoom 的同时，纳瓦伊以研究员身份加入超级工作室，恰尔皮亦参与了超级工作室数个计划案。至于佛罗伦萨大学建筑系那些年的情况，参见托拉尔多·迪·弗兰恰，《回溯：超级工作室与佛罗伦萨》，本书前言 pp.77-107。
- 2 参见拉尼耶罗·庞兹耶利 (Raniero Panzieri)，《论新资本主义的机器用途》(Sull'uso delle machine nel neocapitalismo)，载于《红色笔记》(Quaderni Rossi)，第1期，1961年，pp.53-72；马里奥·特龙蒂 (Mario Tronti)，《工厂与社会》(La fabbrica e la società)，《红色笔记》，第2期，1962年，pp.1-31；特龙蒂，《首都计划》(Il piano del capitale)，《红色笔记》，第3期，1962年，pp.45-71。
- 3 参见罗贝托·葛吉安尼 (Roberto Gargiani)，《Archizoom 联合事务所1966—1974：从波普浪头到中性表面》(Archizoom Associati 1966-74. Dall'onda pop alla superficie neutra)，Electa 出版社，米兰，2007年，pp.11。
- 4 参见“超建筑”展 (摩德纳市立画廊，1967年) 中 Archizoom 和超级工作室成员的教学计划案作品。另参见《超建筑》，本书 pp.114-123。



I.4



I.5

举办了生前最后几场个展之一)留下的具争议但举足轻重的建筑遗产¹，以及 Archigram 团体的机械与科技想象力。他们很欣赏 Archigram 这个团体对新技术文明“循序渐进的美好未来”能够在“不引发争议、革命或失序”的情况下大步前进的坚定信心。

波普

向波普艺术的图像美学靠拢(对 Archigram 的兴趣可见端倪)，是佛罗伦萨这群年轻学子的第二个交集，凝聚出一个共同的文化舞台，发展了多个设计元素。他们重新关注大众现象，意识到必须更深入研究“图像文化”，让视觉艺术以各种展现形式再度发挥作用。²其实早在“为拥挤城市佛罗伦萨—皮斯托亚设计的都市结构”计划案中，他们就已经采用多元媒材为呈现手法，包括漫画、彩色模型和幻灯片投影。³1966年3—7月，德卡内罗、柯雷蒂、布兰兹和纳塔利尼陆续完成毕业设计，形式上越来越倾向波普艺术，灵感来源则是文化、休闲和大众消费议题，与同时期以小区中心和老年照顾为主要要求的进步派传统大相径庭。⁴

- 1 布兰兹在发表于建筑杂志《好屋》(Casabella)的一篇文章中对研究勒·柯布西耶的学者和所有“刻凿在钢筋混凝土上的内心告白”表达他的不以为然时，称勒·柯布西耶为“瑞士老人”。其实，后来加入超级工作室和 Archizoom 两个团体的成员，在1963年的展览中对勒·柯布西耶的巨大工业提案“炮弹计划”(Plan Obus)十分赞扬，视其为典范设计。参见布兰兹，《非洲近在咫尺：前卫运动的角色》(L'Africa è vicina. Il ruolo dell'avanguardia)，载于《好屋》，第364期，1972年；鲁多维科·拉基昂蒂(Ludovico Ragghianti)、让·卡素(Jean Cassou)主编，《勒·柯布西耶作品集》(L'opera di Le Corbusier)，展览图录(斯特罗齐宫，佛罗伦萨，1962年11月—1963年1月)，Tipografia Giuntina出版社，佛罗伦萨，1963年。
- 2 参见纳塔利尼，《视觉艺术和参与空间》(Arti visive e spazio di coinvolgimento)，载于《好屋》，第326期，1968年7月，p.34。
- 3 参见托拉尔多·迪·弗兰恰，《回溯：超级工作室与佛罗伦萨》，本书前言，pp.77-107。
- 4 特别值得一提的是，布兰兹的毕业设计《普拉托的休闲设施》(Strutture per il tempo libero a Prato)，指导教师为多米尼克·卡尔迪尼[Domenico Cardini]设计了一座“设置在商场内的永久性游乐园”，之后纳塔利尼以这个概念出发进一步衍生，完成了毕业设计《佛罗伦萨艺术宫》(Palazzo dell'Arte di Firenze，指导教师为列奥纳多·萨维奥利[Leonardo Savioli])。

不过，Archizoom 和超级工作室两个团体通过 1966 年在皮斯托亚和 1967 年在摩德纳的两次“超建筑”展，才对形式研究及其承载信息的重要性有了全面认识。“超建筑”本质上是“一座意象建筑”，能够“激发行为模式”，因此“有能力为自己诱发消费需求”。¹然而，连续两年举行的“超建筑”展虽然沿用同一展览名称，部分海报内容重迭，但其实是截然不同的两个展览。相隔四个月月在摩德纳举行的“超建筑”展，单纯展出两个团体成员在大学期间完成的设计作品，因此仍与建筑和都市体系的功能批判论述有关。而 1966 年 12 月在皮斯托亚 Jolly 2 画廊举行的第一次“超建筑”展，则专注于思索单纯语汇问题，刻意模糊并排除了所有功能论述。²一系列伪家具模型和彩色雕塑作品是功能不明确之物，唯有在特定时刻和条件下使用时才会展露其意涵。

这些作品跟 1960 年代以安心舒适为主的设计背道而驰，提供使用者一个高效能、有自主意识且兼具教育功能的产品，这个产品的使用模式在设计时便已定下。因此“超建筑”展认为并展现出人与物之间关系的断裂，断裂产生的空白可以由使用者在积极地、生产性地使用该物和该空间的过程中慢慢填补。

在这个过程中有两个关键：其一是“超建筑”的美学结构，其二是“超建筑”的呈现手法。纳塔利尼居中扮演的角色有象征意义：皮斯托亚的“超建筑”展等于是将纳塔利尼的个展转换成一个联展，让布兰兹、柯雷蒂、德卡内罗和莫罗兹加入。纳塔利尼不像莫罗兹、柯雷蒂或托拉尔多·迪·弗兰恰那么关注政治，他是“意大利路线”（vie italiane）的波普艺术画家出身，

1 《超建筑》，本书 pp.114-123。

2 1966 年夏天，纳塔利尼受邀在皮斯托亚 Jolly 2 画廊展出作品。Archizoom 未来的成员向他提议共同策展，集结佛罗伦萨大学建筑系学生的结业设计和毕业设计作品在摩德纳市立画廊展出。所以，摩德纳“超建筑”展的时间原本应该早于皮斯托亚的“超建筑”展，但后来延期至 1967 年 3 月开展。同一时间，纳塔利尼也邀请刚刚毕业的 Archizoom 成员参与 1966 年 12 月 4 日在皮斯托亚开幕的展览，时间正好是佛罗伦萨河水暴涨致全城陷入汪洋后的一个月，两个团体于焉诞生。参见《多个结局的故事：与阿道夫·纳塔利尼对话》（Una storia a più finali. Conversazione con Adolfo Natalini），载于超级工作室，《连续纪念物的秘密生活：与加布里埃尔·马斯特里伊对话》（La vita segreta del Monumento Continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli），Quodlibet 出版社，马切拉塔，2015 年，p.69；以及，矶崎新（Arata Isozaki），《超级工作室与洪水残迹》（Superstudio and the Traces of the Flood），载于《都市住宅》（Toshi Jutaku），第 41 期，1971 年 9 月，pp.29-36。

之后加入了艺评家伽萨雷·维瓦尔第 (Cesare Vivaldi) 所谓的皮斯托亚画派, 这个画派的其他成员有罗贝托·巴尔尼 (Roberto Barni)、乌贝托·布修尼 (Umberto Buscioni) 和吉安尼·鲁菲 (Gianni Ruffi)。¹ 纳塔利尼是这四个人之中最年轻的, 从一开始就跟另外三人的创作观点有明显区别, 以都会议题为创作主题 (例如 1964 年的系列作品《阿姆斯特朗》[Armstrong] 和双联画《人群》[La Folla]、《行人穿越道》[Passaggio pedonale])。他以狭义的“纪实”角度诠释波普艺术准则, 与城市生活息息相关, 营造出不同元素与不和谐元素之间的层次感与对比感。²

纳塔利尼自 1958 年开始画画, 1961 年打进伦敦艺文圈, 认识了雕塑家爱德华多·鲍洛奇 (Eduardo Paolozzi), 也熟知英国几位波普艺术家的作品。这段经历不仅反映在纳塔利尼的个人绘画创作上, 也反映在超级工作室成立初期他的装置艺术、建筑和其他设计作品上。影响他的有艾伦·戴维 (Alan Davie) 如梦境般的绘画形式、菲利普·金 (Phillip King) 的雕塑, 以及德瑞克·博西耶 (Derek Boscier) 的视觉艺术作品 (他是“超建筑”展非常重要的视觉参考对象³)。纳塔利尼参考的对象还有乔·迪尔森 (Joe Tilson) 的符号世界, 那里充满抽象、象征、近乎原型的文字符号 (例如系列作品《方尖碑》[Obelisk]、《金字塔形神塔》[Ziggurat]), 将波普艺术与形而上想象紧密结合, 这一点后来也成为超级工作室的图像叙事特色之一。⁴

克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰也跟艺术圈有往来。他除了为“超建筑”展完成了几个手工制品外, 还负责拍摄整个展览。他是专业摄影师, 跟几个朋友在佛罗伦萨多纳泰洛广场上开了一间摄影工作室。

- 1 参见卢齐拉·萨卡 (Lucilla Saccà) 主编, 《皮斯托亚画派: 自然与静物》(Scuola di Pistoia. Natura e oggetto), Pacini 出版社, 蒙苏马诺泰尔梅, 2004 年。
- 2 阿拉贝拉·纳塔利尼 (Arabella Natalini), 《阿道夫·纳塔利尼》(Adolfo Natalini), 同前, p.108。
- 3 纳塔利尼为“超建筑”展设计的海报是在向德瑞克·博西耶致敬, 他于 1964 年在伦敦白教堂美术馆的“新世代”(The New Generation) 展上看到博西耶的作品。参见《多个结局的故事: 与阿道夫·纳塔利尼亚对话》, 同前。
- 4 特别是乔·迪尔森的《9 元素》(9 Elements, 1963) 和《六种小型印刷品》(Six Small Prints, 1965), 汇集了其之前作品中已经出现过的元素。《A-Z: 一幅贡献图》(A-Z a contributive picture) 中甚或还借用了其他艺术家的创作元素。超级工作室的《气象一览》(Tavola sinottica, 1966—1968) 就沿用了这种创作手法, 那是他们以无以名之的中性图形创作的第一步。参见阿图洛·卡尔洛·昆塔瓦雷 (Arturo Carlo Quintavalle) 主编, 《乔·迪尔森》, 展览图录 (皮洛塔马厩沙龙, 帕尔马, 1974 年), 帕尔马大学艺术史学院, 帕尔马, 1974 年。

图 I.6 阿道夫·纳塔利尼, “超建筑”展 logo 设计草图, 1966 年。

图 I.7 阿道夫·纳塔利尼, 超级工作室 logo 设计草图, 1967 年。



1.6



1.7

他拍摄的“超建筑”展照片和纳塔利尼的绘画有相似特质：构图简单，采直接光，视点在中央，那是一个入世的波普客体世界，以禁欲、形而上的姿态直接与个人碰撞较量。托拉尔多·迪·弗兰恰为超级工作室早期拍摄的自拍照中，有一张是四个成员背倚着佛罗伦萨卡施耐公园里的金字塔，这是典型的1960年代对18世纪建筑绝对性的一种解禁¹，而摇摆于布雷和英国独立团体（Independent Group）之间的超级工作室早年就在这个层面上挥洒。相关术语固然有互换性，但无意发挥影响力或集大成，反而透露出发展不兼容、甚或不可调和议题的意愿，无论是采取对立立场，还是试图在这场辩证中拓展操作空间，都是没有意义的。

托拉尔多·迪·弗兰恰摄影作品的价值不仅在于它强化了纳塔利尼展现在艺术创作上的美学，同时也利用摄影这个工具独有的表达能力，展现了超级工作室的设计特质。在托拉尔多·迪·弗兰恰记录“超建筑”展的照片和他之后拍摄的照片中，都能清楚看到社会神话如何在社会制造的意象中成形。“新客体是物 and 所有物之意象的加总”：这些摄影作品说出了物及其象征价值之间的对偶性，而此一对偶性只在使用当下的内在语境中才可界定，永远无法标准化。所以摄影作品的影像无论是人物肖像还是风景，从不具有标志性或代表性，有其自主的生命力，是永远推陈出新、出人意表的叙事之主体。然而这个过程没有任何解放或自由意志的意涵，突显的是创意行为，证明创意行为的无所不在和不自觉。而超级工作室在“超建筑”展这段时期创作的所有图像显示出体制中每个人都在生产，或应该说都在被迫生产。由此观之，建筑师的造物者神话被专家身份取而代之，超级工作室自始至终对此坚信不移。工作室成员穿着白衬衫，站立于故意放在马路中央的设计背板前方拍下的数张合影，可以作为佐证。²既然建筑师扮演的角色是“技师”（因此罗贝托·马格里斯加入超级工作室至为

1 本书 p.167。

2 托拉尔多·迪·弗兰恰拍摄的这几张照片，让人联想到英国独立团体成员爱德华多·鲍洛奇、尼格尔·亨德森（Nigel Henderson）、艾莉森和彼得·史密森夫妇（Alison and Peter Smithson）在伦敦利莫斯顿街办公室前的街道上坐着各自的椅子留下的那帧合影。

图 1.8 伊拉莉亚·萨拉蒂（Ilaria Saratti）与马西摩·莫罗兹在“超建筑”展厅合影，皮斯托亚 Jolly 2 画廊，1966 年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



关键¹⁾，超级工作室因此得以开拓一个新的活动范围，例如1966年佛罗伦萨阿诺河暴涨，多家商店损毁必须重新装潢的室内设计案、被传统建筑圈拒于门外的建筑案（例如迪斯科舞厅），还有工业设计产品。

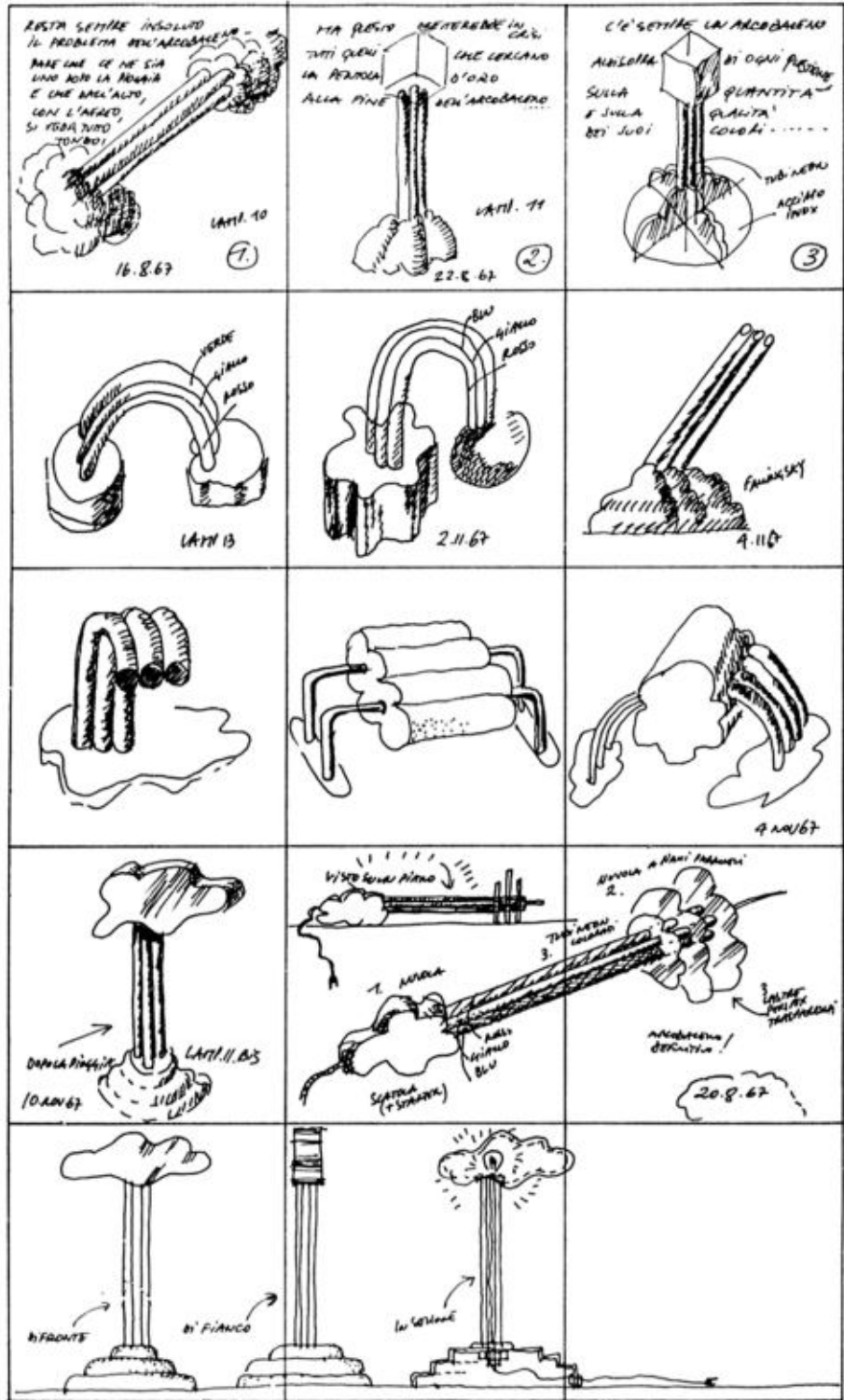
叙事

“超建筑”展结束后，超级工作室开始直接涉足设计领域。那段时期当道的各式各样小型物件，既是意大利经济快速成长的推手，也是其成果展现。家用品这个新“景观”在短短时间内取代了工业化前意大利的古老农业景观，皮埃尔·保罗·帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）记忆中在乡间草丛中飞舞的萤火虫不见了，消费主义抬头前的社会价值体系被家庭主妇塞满橱柜层架上的各种产品所取代。电影和电视里的行为模式启发了这个如假包换的人类学突变，也给养了意大利处于无忧无虑、失序状态的1950、1960年代的工业设计发展。²除此之外，自第二次世界大战结束后，有五百万户住家、超过两千万个房间需要修缮，那是一望无际的“私人”领土，有待修建、装潢完工后入住。

不过，超级工作室认为，“实用”设计是一场注定输在起跑点的比赛。“现代室内设计似乎是一场比赛[……]比赛哪个最美、最新、最好用。但如果这场比赛本身就是一个错误，哪个先来、哪个后到就不再重要。所以当务之急不是参加这场比赛，而是尽早抽身离开，把自己隔离在外，慢慢收集我们的人生片段，打造出让人类得以存活、可以满足人类实际需求的

- 1 罗贝托·马格里斯于1967年加入超级工作室，他的专业背景是室内设计和装修，例如佛罗伦萨经历河水暴涨后哈利酒吧的重建工程。他加入超级工作室后，纳塔利尼和托拉尔多·迪·弗兰恰的专业水平大幅提升。为超级工作室完成木头结构、外贴方格打印纹亚克力片的重要系列作品《度量》（*Misura*）的木工厂（安吉奥利诺和吉诺·雷普利兄弟 [Angiolino e Gino Lepri] 共同经营），就是罗贝托·马格里斯找到的。参见《等待洪荒：与克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰对话》（*Aspettando l'alluvione. Conversazione con Cristiano Toraldo di Francia*），载于超级工作室，《连续纪念物的秘密生活：与加布里埃尔·马斯特里伊对话》，同前，p.108。
- 2 参见柯雷蒂，《在蜕变中国家做设计》（*Il progetto in un paese che cambia*），载于布兰兹主编，《意大利设计：1964—1990》（*Il design italiano. 1964-1990*），展览图录（三年展，米兰，1996年2—10月），Electa出版社，米兰，1996年，pp.21-29。

图 1.9 《看图说故事：一盏灯》（*Storia illustrate per una lampada*），1967年。墨绘设计图。



工具。”¹ 为了实现“诗使人安居”（è la poesia che fa abitare），超级工作室不光借用波普艺术媒材与形式的解放潜力，同时也揭露了物隐藏在形式下的真实多元价值，让这个逻辑导出最极致的结果。在消费社会里，真正的交易所着重的远远超过单纯的功能性。真正的商品是物的意象，有其双重意义，一个是它所呈现（真实的和隐喻的），一个是如何呈现（它的形式），那便是物的修辞意象。因此，对超级工作室而言，设计在成为“设计”之前，是一种陈述形式，陈述如何以不同方式去理解物。陈述物的故事比起陈述单纯的物具有更明确的形式，通过漫画或分镜头脚本制作出线性、透视的图像。陈述其实就是旅行，在理性的边境探索，让居住的种种陈规和刻板印象被质疑，被思索。一方面这些故事描述的是从简单几何操作推论出的形式本质（单纯装配和自助组装除外），另一方面描述这些故事的语汇又阐明了这些物不容忽视的批判意图，同时证明其实居住自由再简单不过：“在充满冗余与假问题（室内设计正是其中之一）的时期，任何试图厘清的行为，每一件以理性为工具制作的物件，都像是由天上落入沙漠中的黑石。唯一能做的是寻找这些黑石，用很长的时间将它打磨光亮，让它变成平行六面体和立方体的形状，稀珍贵重，静止不动，然后将它放到客厅里、房间里、沙滩上、草丛里和某些‘意大利广场’的沥青地面上。”²

寻找“黑石”，对超级工作室而言与英雄史诗情怀无关。所有超级工作室早年完成的设计模型，或多或少都是废弃工业材料的再利用，或现有科技的直接应用。这个选择不只是因为当时工作室经济拮据，其实也是因为让来自未知世界的材质进入居家环境中，意味着打断了材质与功能之间的明确关联，同时也表态拒绝迎合当时的设计潮流。对超级工作室来说，唯有在面对神话和富裕社会的庸俗时选择逃避，选择“空想设计”（design di evasione），设计才有意义，那是“误解理性主义和功能主义导致日常生活令人厌恶”的生存形式。³ 因此，超级工作室早期完成的设计模型都取材自非比寻常的现实生活，采用不常见的材质，其实并不令人意外。例如，鸚鵡螺灯是树脂玻璃材质，把手则是工业用酚醛树脂；西番莲花灯则是用化学用途的管子组合而成，将裁切好的管子排列成花朵形状，然后再沿着

- 1 纳塔利尼，《自由居住》，本书 p.140。
- 2 同上，p.144。
- 3 《发想设计与空想设计》，本书 pp.126-137。

图 1.10 奥菲莉亚花瓶与相框，波托诺瓦研究中心，1967年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



I.10

斜轴线进行切割；Olook 灯是为了消耗已经停产的五百盏铝罩所做的设计。超级工作室几个沙发设计也是如此：为波托诺瓦研究中心设计的沙发是标准规格 1 米 ×1 米的聚胺酯切割而成的两人沙发。集市沙发则是用与车身和船身相同的玻璃纤维弧形面板组合而成。

除了集市沙发是由乔凡内蒂公司制造生产，上述其他工业设计产品都由波托诺瓦研究中心出品。波托诺瓦研究中心的创办人兼负责人塞尔吉奥·卡密里（Sergio Cammilli）看过“超建筑”展，自 1967 年起为 Archizoom 和超级工作室生产家具模型。显然这些充满象征和政治意涵的设计，跟相对应的功能取向设计一样，是为了让原本被垄断的市场有一番新气象。然而体制内的立场跟这个路线不同：由奥利维蒂和百灵两家公司生产的产品无论功能、美学和职业伦理都堪称完美，形成了一道屏障，持续诱发体制操作下的消费行为，同时驯服资本市场那些骚动不安的心灵。与之完全相反的就是 Archizoom 和超级工作室，从一开始就宣告支持“超产、超消费，以及对超消费作超归纳”，建筑不为任何道德要求摇旗呐喊，愤世嫉俗地持续在体制内做自己的事，等发展到最高峰的时候激化各种矛盾。就算无法阻止商品生产—消费这个循环，但是绝对有助于揭发它的精确运作模式。

这是将走在分歧道路上的“超建筑”展参展成员聚集在一起的理由。从该展览的经验出发，Archizoom 后续的创作倾向以客观、综合的方式解读体制的真实情况，但仍然保持原本的政治色彩，例如具有挑衅意味的《凉亭》（*Gazebo*）和《梦幻之床》（*Dearm Beds*）这两组设计，也在堪称 Archizoom 代表作的《不夜城》（*No-Stop City*）中提出“非具象建筑语言”这个假设。¹与之相反，超级工作室初期则倾向突出现代性张力的分歧，但没有任何居中协调或统合的意愿，纳塔利尼说这是超级工作室的“双重人格障碍”²。纪念性和科技，就是这个分歧的两大议题。

- 1 1966 年后，Archizoom 和超级工作室持续合作了几个计划案，包括 1970 年热内亚机场航站楼竞标计划案和拉梅齐亚泰尔梅机场航站楼竞标计划案。关于 Archizoom 的作品，参见葛吉安尼，《Archizoom 联合事务所 1966—1974：从波普浪头到中性表面》，以及奥乌雷利，《自主设计：资本主义与反资本主义的政策与建筑》。
- 2 《多个结局的故事：与阿道夫·纳塔利尼对谈》，同前，p.48。

图 I.11 阿道夫·纳塔利尼、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰、维尼丘·斯卡蒂兹（Vinicio Scatizzi）同卢克索柜样品合影，1968 年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



I.11

纪念性

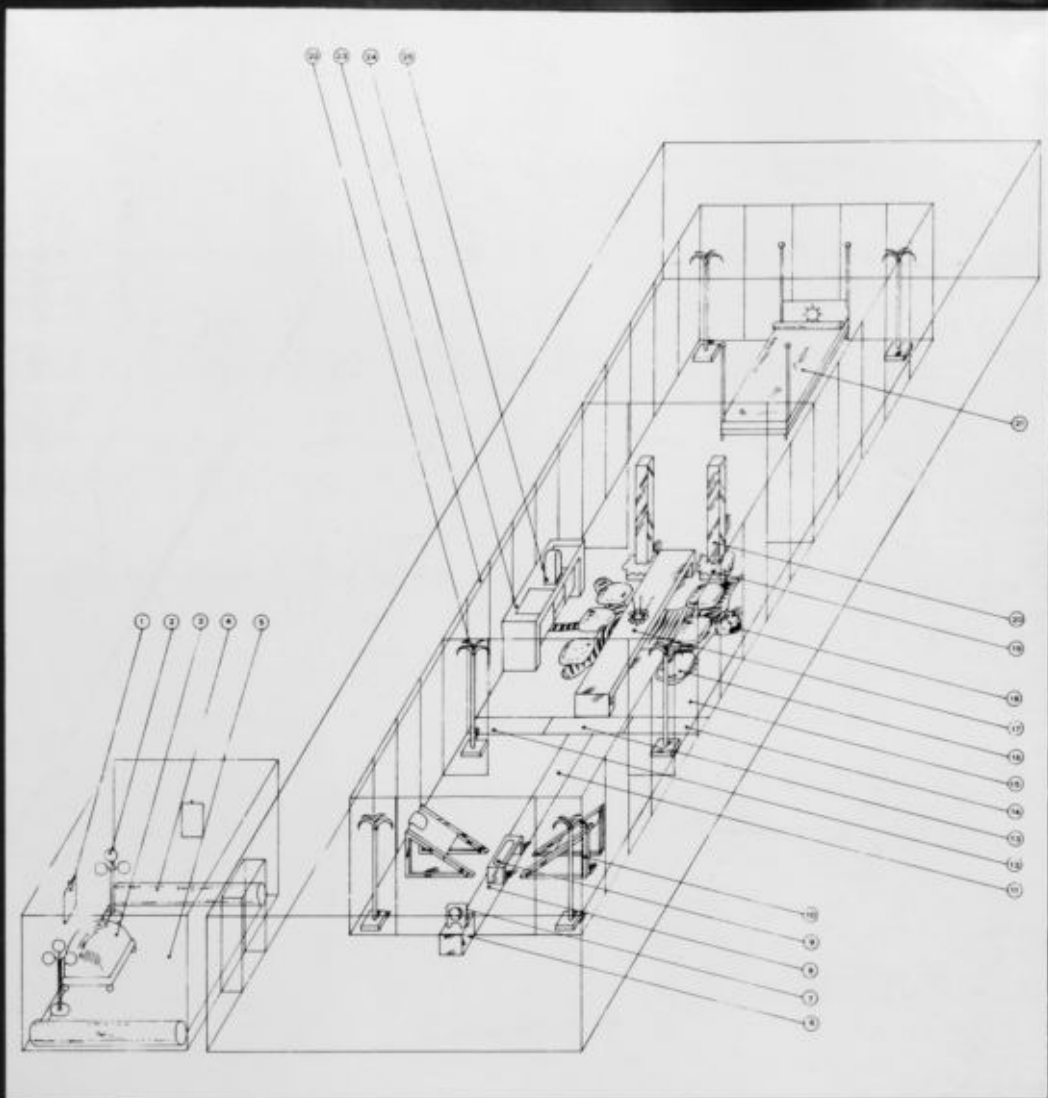
超级工作室对“纪念性建筑”的兴趣，可以从纳塔利尼的毕业设计标题“佛罗伦萨艺术宫”窥知。那是设址在贝卡利亚广场和阿诺河沿岸卢卡尔诺街之间的一家视觉艺术中心，受乔·迪尔森和其他几位英国艺术家的影响，基本元素的形式是（广义的）三角形、矩形和角锥形，也明显参考了勒杜，特别是刘易斯·康的“宏大设计”（grande disegno）。寻找秩序和原型的目的无非是（谨遵大师刘易斯·康的教诲）“借由建筑行动找回历史”。而找回纪念性免不了会有后续的政治效应，这个议题在1960年代仍被摒除在建筑论述之外，一方面是因为现代性当道，另一方面是因为有缅怀世纪初独裁政权之嫌。

纳塔利尼和维尼丘·布里利（Vinicio Brilli）合作参加佛罗伦萨省安特拉墓园竞标计划案的时候也遇到过类似状况。他们的提案是一个被劈开的金字塔，以具有象征意义的形式向建筑致敬，这个“感性之举”见证了人类自我肯定的企图心，不仅超越技术，同时引领技术。

“支石墓、立石和玛雅文明中用一排排骷髅头搭建的神庙，都是纪念死亡的建筑，或者应该说是对抗死亡的建筑，因为它们系人类为了延续生命而建。将石头高高竖起，或将山铲平，或在白垩岩地的山林间画出优芬顿白马图，或是简单留下一个信息，或生下孩子，都能延续生命。但是，为了活，为了续活，人类永远需要圣地和纪念性建筑。”¹因此，超级工作室早期完成的几个计划案都是纪念性建筑，都是具有象征性功能的城市装置，例如托斯卡纳大区波吉伯斯帝王丘碉堡内设文化中心竞标计划案（1967），在梅迪奇家族的碉堡内设置展示装置和剧场。超级工作室还为（皮斯托亚）阿格利亚纳的普拉托县道旁一个农庄的小型整建工程“农家小吃店”（1967）设计了广告海报。最后一个设计是佛罗伦萨城墙碉堡国立手工艺展览中心竞标计划案（1967—1968），这是以体量硕大的彼蒂宫为设计灵感来源的“城市片段”，预告了超级工作室的设计风格慢慢脱离优雅至上，越来越着重计划性。一方面，“纪念性建筑是建筑美好的一个篇章，在我们与城市、我们与历史间搭起一座桥梁”；另一方面，解读纪念性建筑必须换位思考，重新看待其功能，也就是它的技术本质：“建筑从工业制

1 纳塔利尼、维尼丘·布里利，“佛罗伦萨安特拉纪念墓园扩建工程竞标计划案”，文字说明，1966年。

图1.12 Archizoom、超级工作室，古玩交易摊位设计图，第六届古玩双年展，佛罗伦萨，1969年。海报。



Allestimento per un antiquariato definitivo - VI Biennale dell'Antiquariato - Palazzo Strozzi - Firenze 1969

ARCHIZOOM / SUPERSTUDIO

Via di Ricorboli, 7 - 50126 Firenze - tel. 671885

Arch. Andrea Branzi
 Arch. Gilberto Corretti
 Arch. Paolo Deganello
 Arch. Massimo Morozzi
 Dario e Lucia Bartolini

Piazza di Bellosguardo, 1 - 50124 Firenze - tel. 224067

Arch. Gianpiero Frassinelli
 I.D. Roberto Magris
 Arch. Adolfo Natalini
 Arch. C.Toraldo di Francia

In collaborazione con Poltronova / Design Centre

51031 Agliana (Pistoia) - tel. 71351/71456

I.12

程学到了构成方法（装配、组装、连动、比例互换）后一一予以展现。从生产物的机器衍生出‘机器意象’的建筑，也就是用‘科技拟态’建筑取代了以人（达·芬奇的维特鲁威人）为意象的建筑。”¹

科技拟态

超级工作室对技术的看法，显然受到意大利建筑史学家列奥纳多·贝内沃洛（Leonardo Benevolo）的影响。贝内沃洛于1960年出版了上、下两册的《现代建筑史》²，来年便赴佛罗伦萨大学建筑系任教。他从批判角度看历史，带有浓厚马克思主义色彩，目的十分明确，是为了重建他认为单一现象的现代运动起源而写。这个全新论述让佛罗伦萨新生代建筑人看见了与追随艺术史形式价值的传统建筑研究截然不同的观点。超级工作室和 Archizoom 借用了贝内沃洛的主张，认为应该要扩大建筑的行动领域，并且要从技术、社会和经济这些与工业革命息息相关的因素为切入点观察建筑。物的生产（和消费）机制本身就是一个装置。机器这个神话首先生产的是“意象”，而实质层面的生产自会顺应行事。建筑是一台仅具象征性功能的机器，因此无法预见机器运作之外的社会进步。自动化进程就像是传统建筑类型的制约中得到解放的这个假设（Archigram 甚至假设建筑最后终将消失），被科技拟态建筑所推翻。所谓科技拟态建筑是高度形式化、同时将一切内化的建筑，可以将所有生产和消费需求，以及基本上独善其身的所有内在意涵与功能都如数吸收。

超级工作室跟 Archizoom 及许多新前卫团体一样，都认为最适合验证这个逻辑的莫过于“休闲娱乐性”建筑。³1960年代，休闲（leisure）一词终于成为一个自主机制，与时间和工作模式脱钩，是实际上永远在工作也

- 1 纳塔利尼，《佛罗伦萨艺术宫》，佛罗伦萨大学建筑系毕业设计，1966年，指导教师为列奥纳多·萨维奥利。
- 2 列奥纳多·贝内沃洛，《现代建筑史》（*Storia dell'architettura moderna*），Laterza 出版社，巴里，1960年。
- 3 “休闲”也是1964年第十三届米兰三年展的主题。那是头一次不以艺术和建筑为主，而另立主题的米兰三年展。参见《第十三届米兰三年展》（*Tredicesima Triennale di Milano*），Arti grafiche Crespi 出版社，米兰，1964年。

图 I.13 阿道夫·纳塔利尼，《佛罗伦萨艺术宫》，佛罗伦萨大学建筑系毕业设计，1966年。模型。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



永远在放假的一个社会的生产机器。英国建筑师塞德里克·普莱斯 (Cedric Price) 的《游乐宫》(Fun Palace, 1960—1965) 是将此一理论落实得最完整的计划案：那是盖在伦敦郊区、被当作“娱乐实验室”(laboratorio del divertimento) 的一个弹性临时架构，对象是当地和全国大众，但游乐宫又不仅仅是一个娱乐场所，而是可以让人真正“生活在里面的机器”，让观光(运动)和度假(娱乐)达到最完美的结合，成为“游戏人的机械圣殿”。

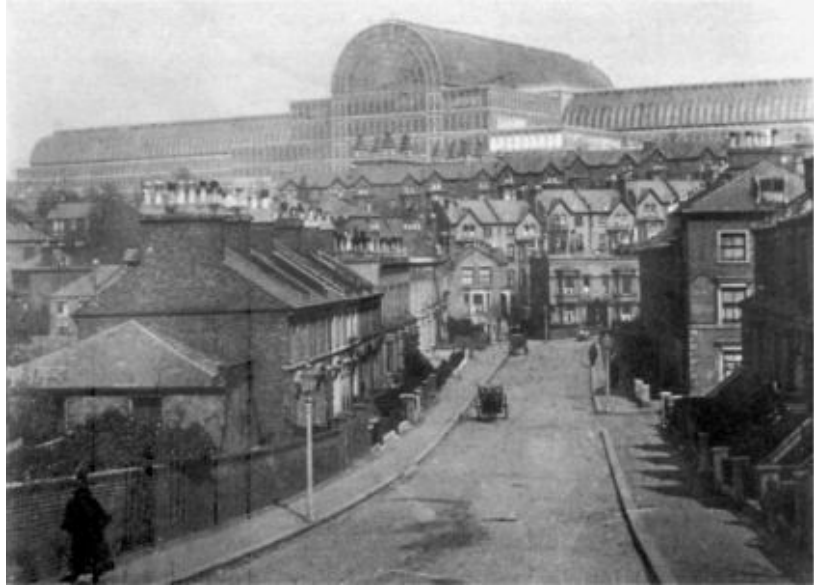
超级工作室第一次间接碰触这个议题，是在 1966—1967 年佛罗伦萨大学建筑系教授列奥纳多·萨维奥利¹ 开设的室内设计课堂上。这门课的助教包括德卡内罗和纳塔利尼，同时请建筑师毛里兹奥·萨克里庞蒂(Maurizio Sacripanti) 负责实务指导，设计题目是“娱乐和表演场所”，是在英国和日本正当红的通过视觉艺术和高科技让人“参与的空间”。这堂课的成果有超级工作室日后成员亚历山德罗·波利在内的小组所设计的摩天轮造型鼓风机，以一辆辆汽车代替原本摩天轮的轿厢。² 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰的毕业设计³ 则更往前迈了一步，开始试着归纳这个建筑客体的表现语汇，将机器视为“调节或解放行为的设备”，而这个设备若不是为了将外界纳入自身的逻辑之内，则并不与外界对话。

托拉尔多·迪·弗兰恰延续塞德里克·普莱斯的论述，但是颠覆了原

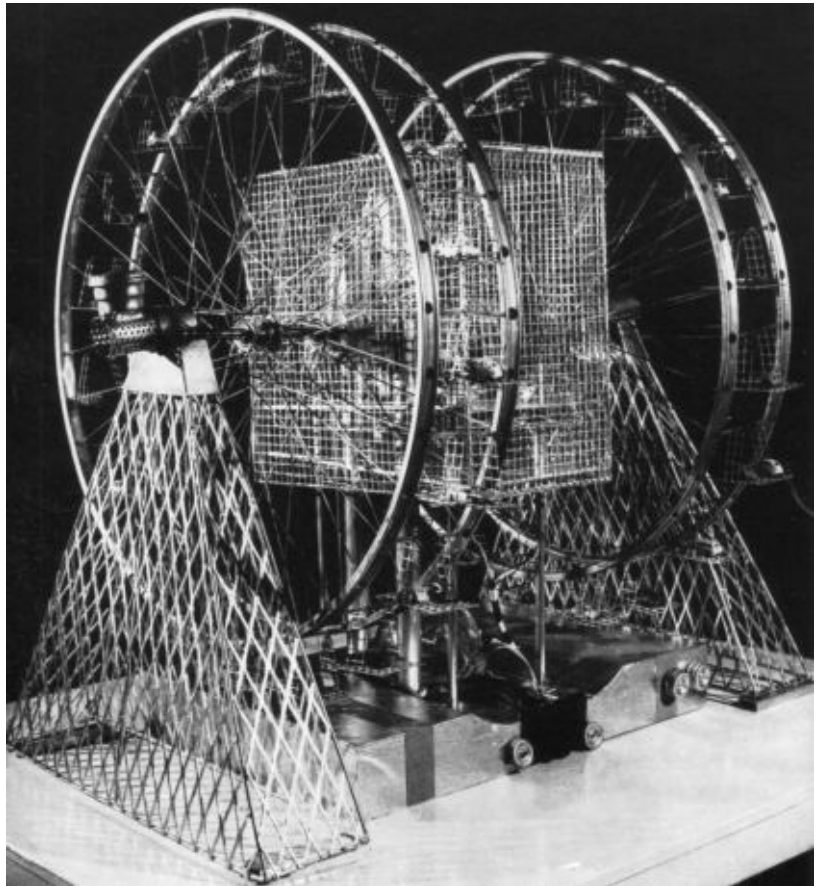
- 1 出生于 1913 年。意大利建筑师、画家、平面设计师、都市计划专家。曾任职于乔凡尼·米克鲁奇建筑师事务所，后在大学开设都市计划、建筑测量、花园艺术和室内设计课程。室内设计课的期末成果集结成册出版：《空间假设》(Ipotesi di spazio)，Giorgi e Gambi 出版社，佛罗伦萨，1972 年。
- 2 这个设计由罗贝托·葛拉迪(Roberto Gherardi)、瑟雷娜·帕齐尼(Serena Pacini)、亚历山德罗·波利、罗贝托·鲁索(Roberto Russo) 和法兰卡·斯皮内利(Franca Spinelli) 共同完成。“两个游乐园摩天轮既是汽车停车场，也可以提供‘汽车驾驶休闲娱乐’。两个摩天轮之间(的连结轮轴)是可居住的通行空间，同时是整个自动装置的中央控制站。鼓风机设置在两个摩天轮之间那个地板可移动的巨大金属笼子里。在这个对称的架构中，加入了一个不规则的结构体，包括一个深入地下的通道(可以参观这个奇妙的机器)，还有一个硕大的充气气垫。”(萨维奥利、纳塔利尼，《参与性空间》[Spazio di coinvolgimento]，载于《好屋》，第 326 期，1968 年 7 月，pp.32-45)
- 3 托拉尔多·迪·弗兰恰于 1968 年 6 月 28 日毕业，毕业设计(指导教师为多米尼克·卡尔迪尼)主题是“阿尔波纳河口海水浴场”，作品标题是“特罗佩阿镇的‘度假机器’”(Una «macchina per vacanze» a Tropea)。这个作品由超级工作室在杂志《多姆斯》(Domus) 发表(第 479 期，1969 年)，参见本书 pp.156-165。

图 I.14 约瑟夫·帕克斯顿 (Joseph Paxton)，《水晶宫》(Crystal Palace)，伦敦辛登罕山，1852 年。

图 I.15 亚历山德罗·波利等，《鼓风机 2 号》，小组结业设计作品，佛罗伦萨大学建筑系，1967 年。模型。



I.14



I.15

本的乐观向上观点，改以领土角度和系统化手法切入处理休闲设备这个主题。名为“特罗佩阿镇的‘度假机器’”的计划案是在卡拉布里亚海岸阿尔波纳河风景如画的河口设置一排巨大的水坝，整个建筑体是封闭的，从外面无法看进去，用户也无法欣赏所在位置的壮阔景观，一切都在这个“人造天堂”的内部进行，由于河水提供水力发电，那是一个完全自给自足的“身心自助”设施。

如果说《游乐宫》是将沃尔特·格罗庇乌斯借由“总体剧场”（teatro totale）所阐述的现代建筑观点发挥到极致（但是去除了意识形态，以娱乐为导向），着重于让观众参与表演，也可以说观众本身就是表演，那么超级工作室的这个计划案并没有让“居住者”参与的企图，一切以这个“具象征性功能的”机器、它的“大脑”和机械运作为核心。视建筑物为整体娱乐机器，视观光业为现代社会救赎，此一乌托邦，遭同一时期拍摄《2001太空漫游》的美国导演斯坦利·库布里克毫不留情地驳斥：片中操控宇宙飞船的超级计算机哈尔 9000 原本应该听令于航天员，但是它过于强大、足以掌控一切并自行作主，不但不需要人类，甚至动念摆脱人类。¹

旅行

托拉尔多·迪·弗兰恰的《特罗佩阿镇的“度假机器”》计划案让超级工作室走上一条不归路，自此之后建筑不再需要展现其机械面向。建筑物的内部机械运作和外壳属于不可切割的两个世界，但是在概念上各行其是：内在机械运作展现的是建筑越来越抽象、“隐而不显的”本质，亦即受现代化内生性所掌控的技术—功能性装置。建筑物外壳则展现出建筑作为机器的“阴暗”面（虽然看似外显），亦即隐藏在现代性“宏大设计”后面的象征性潜力。²如果说机器拥有不容置疑的革命能量，能让人类自手工劳动的奴隶状态中解放出来，并促进社会进步，但同时这些机器的命运

1 《等待洪荒：与克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰对话》，同前，p.113。

2 这个阶段的超级工作室在佛罗伦萨完成了几件室内计划案，他们名之为“隐藏建筑”，分别是马佐科书店、亚历斯精品店和 Mach 2 迪斯科舞厅。参见《三栋隐藏建筑》，本书 pp.150-155。

昭然若揭，脱离不了具有象征意义的强制性逻辑。由此观之，《特罗佩阿镇的“度假机器”》是福柯口中圆形全景监狱（Panopticon）的更新版：因为不知道自己是否被观看，因此逼迫自己的行为必须合乎某种规范。

超级工作室总结前三年创作、以分镜脚本形式呈现各个计划案中心题旨的《理性之旅》，灵感来源是英国作家约翰·班扬于1678年出版的寓言小说《天路历程》。¹ 超级工作室认为唯有通过标志性、简单几何和抽象的图像，清除所有文本脉络，不可有任何技术—功能性意涵，才能展现建筑。此外，“我们的英雄”进行这趟旅行是为了寻找“神秘消失的”建筑。然而这趟旅行最终空手而返，任务失败不禁让人质疑任务目标的本质：那几年屡屡被人预言的建筑消失、旅行和建筑本身其实都是虚构的，是叙事作品，若有歧义，不会只是因为阅读或题材，问题也出在它们的代表性。超级工作室不会停止寻找“宏大设计”，不会拒绝随宏大设计而来的辩证与矛盾，会持续发展它，直到它不得不露出本来面目：荒谬论证，说明现代建筑的可能性等同于局限性。超级工作室这趟旅行也是一个“宏大叙事”（grande narrazione），只是失去了空间和时间的一致性，更重要的是失去了对理性终将得救的信念。但是超级工作室能够重新出发踏上旅程的起点也正是“理性领域”，一旦抛开必须被所有人理解的奢望，不再坚持目的性和独创性，一旦承认自身首先是虚构的，那么理性领域就可以“超越所有矛盾”成为建筑的研究和行动领域。

唯一设计

1968—1969年，超级工作室完成的几个作品建构了这个团体的理论核心，也可以说是他们的代表作：《别墅图录》、《建筑直方图》和《连续纪念物》。

这几个计划案的共同理念是期望能得到“唯一设计”（disegno unico），那是“即便被演绎，也依然保持本色的设计；即便改变比例或语义范围，也不会带来损害或缺陷的设计”。唯一设计是建筑最后的机会，不仅是为了自救，更是为了找到自身在现代性中的位置。现代建筑面临的

¹ 《理性之旅》，本书 pp.170-173。

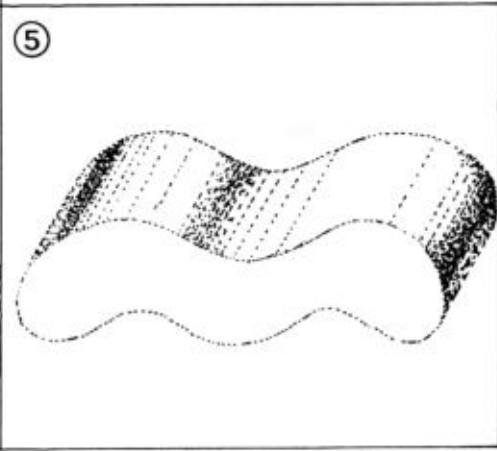
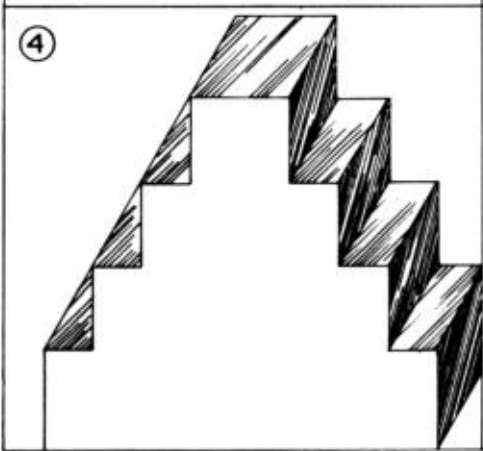
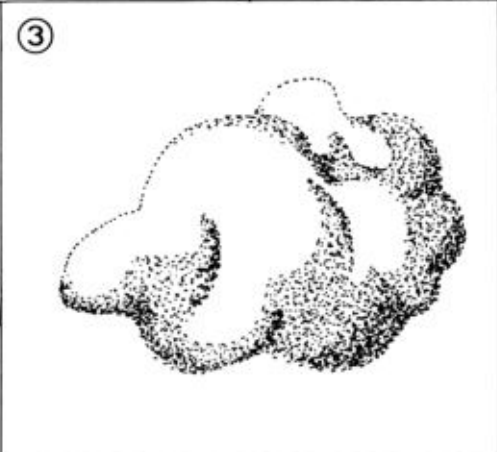
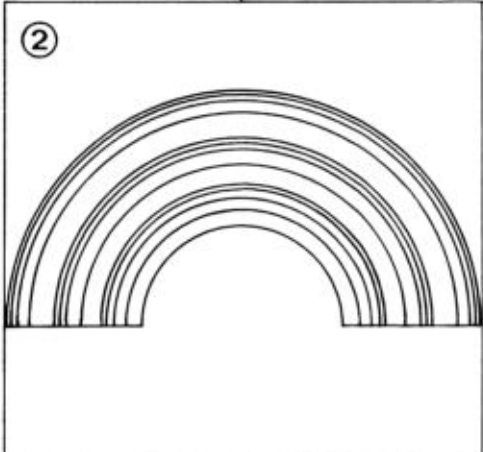
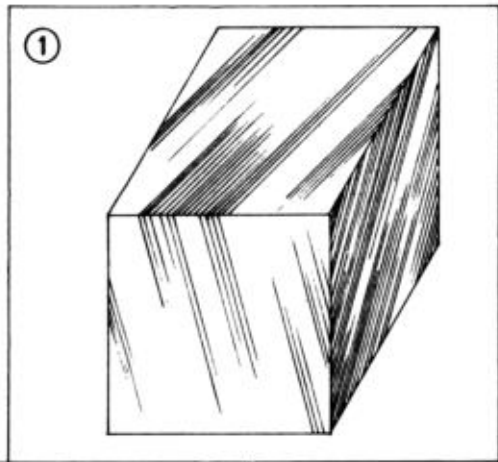
困境（科技与纪念性），并没有因为“新的欢乐气氛出现”（Archigram 语）或“投入个人追寻”（阿尔多·罗西语），而被置之不理，这些困境反而在建筑和设计都无法视而不见、能够吸纳各种需求的一个“体系”里被激化。纵使比例和功能不同，建筑永远是“坚定不移和不可改变的”意象，能够一劳永逸地厘清人之所以一定要赋予这个世界形式的所有动机。

这正是《别墅图录》收录了本质互异的几个计划案的立基点。¹ 超级工作室清楚知道“设计别墅并不是问题”，一方面现代建筑生产了几个珍贵且堪称完美的案例，另一方面现代建筑也展现出别墅“在经济、社会和功能面向上的荒谬性”。既可以说别墅计划案是一个已经得到解决的问题，也可以说那是一个无法解决的问题，无论试图以科学还是伦理的角度介入，改善环境质量或聆听顾客的期望都没有意义。² 所以超级工作室反其道而行，在图录中让各式各样具嘲讽意味的别墅并排，让人不免想到博尔赫斯提及的那本中国百科全书，将动物分成十四种，与现行的分类法完全无关，不仅自相矛盾，而且玄奥难解。³ 对博尔赫斯而言，百科全书的知识无法道尽真实的多样面貌，只能以嘲讽方式呈现局部的真实，如同超级工作室的《别墅图录》并不代表别墅设计的最终结果，而是将别墅设计的无法可解、特性和简单易懂展现出来。

因此超级工作室收录设计作品时并未区分是否已完成、委托设计或只是理论研究的结果。这些以嘲讽为出发点想象的别墅（其中也包括经过确实构思的）坐落地点在海滨，在山间，或在城郊，建材、施工和架构逻辑都相同，就连表现手法也都一样：表面都以完全相同的方格覆盖。

- 1 最初几个别墅图录是由纳塔利尼于 1968 年夏天在伦敦停留时完成编纂工作的。该图录收入了超级工作室 1968—1970 年受委托完成的计划案。参见《多个结局的故事：与阿道夫·纳塔利尼对话》，同前，p.51；以及《别墅图录》，本书 pp.188-201。
- 2 别墅 A1 最早几张草图中有两个人愁眉苦脸离开房子，第三人用手指着他们。图说十分嘲讽：“建筑师怒气冲天把两个客户赶出门，因为他们不配请他设计房子。”（纳塔利尼，速写本，1968 年 9 月 1 日）
- 3 “这些含混不清、庞杂冗余、匮乏不足让人想起弗朗茨·科恩博士口中那本名为‘天朝仁学广览’的中国百科全书，在那古老扉页中将动物分为以下几种：1. 皇帝所有的；2. 防腐处理过的；3. 受过训练的；4. 乳猪；5. 美人鱼；6. 妙不可言的；7. 流浪狗；8. 被列入这个分类中的；9. 发疯似焦躁不安的；10. 数不清的；11. 用极细的骆驼毛笔笔画出来的；12. 等等；13. 刚刚打破花瓶的；14. 远看像苍蝇的。”（博尔赫斯，《约翰·威尔金斯的分析语言》[El idioma analítico de John Wilkins]，载于《探讨别集》[Otras inquisiciones]，1952 年）福柯曾说这段文字是他撰写《词与物》一书的灵感来源。

图 I.16 《理性之旅》，Plura Edizioni 出版社，米兰，1971 年。石版印刷。图 1：可当作快速定位地图的简易图表：①立方体；②彩虹；③云朵；④金字塔形神塔；⑤波浪。



超级工作室通过这些别墅计划案，统整了他们认为已经毕其功且内化的现代建筑变迁，但不是从风格角度切入，而是将其视为一个持续改良的“体系”，在这个体系中，每一个客体都注定要在更新的过程中被替代和置换。正如贝内沃洛所主张的，建筑工艺的价值不在自身，而在发生于建筑物内的人生。所以建筑不应该“只展现人类的期许，还应该有所作为，让期许得以实现”¹。

如果建筑无可避免会成为摧毁一切而后重生的现代性的一枚弃子，像贝内沃洛所形容的包豪斯学院那几栋建筑物，是“蝴蝶孵化后空无一物的蝶蛹”²，那么超级工作室同时揭发了建筑的力量及其轻率莽撞两个面向。随着《建筑直方图》的出现，别墅这个类型的残痕被抹去，成为“心灵之物”，成为单纯的数量，与任何设计问题无关。³1969年初，超级工作室忙碌于别墅计划案和几个竞标计划案（包括1970年大阪世界博览会意大利国家馆竞标计划案）的同时，还设计了一系列不具任何功能、外覆方格表面的物件。最早一批样品是木头结构，外覆的白色塑料膜上有丝网印刷的3厘米×3厘米方格，是超级工作室用佛罗伦萨军事地理学院的精密机械设计的，⁴通过一种自动书写产出表面为方格的各种造型变化，然后集结成一套“无延续三维立体图”，通过“一切皆相似的中性物质”理性地建立起计划性行动的完整主体⁵。与此同时，将设计的所有主体面向中性化（因此超级工作室称这批直方图作品为“建筑师之墓”），而此一“还原过程”说明这个体系为了繁衍，需要将创意当作工具，寻找新的形式。所有寻找特定客体的努力（现代性乌托邦）都注定失败。

这些直方图作品除了是无向量建筑模型，也可以是摆饰、雕刻、装置艺术或仪式用品，它们集体亮相仿佛展现了这个体系的最大效能，而且并不乐见该体系进一步发展。作为执行所有功能和可能用途的终端设备，这

1 贝内沃洛，《现代建筑史》，同前，p.535。

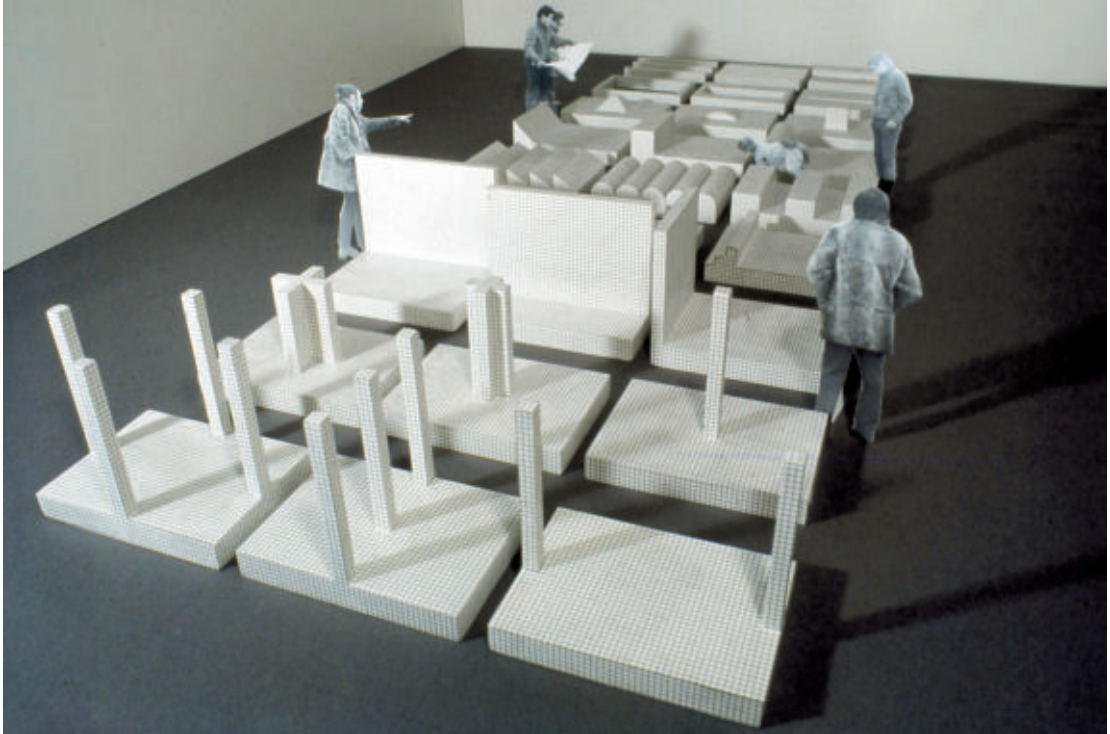
2 同上。

3 “建筑直方图”这个名词来自托拉尔多·迪·弗兰恰的朋友艾多阿尔朵·波齐内利（Eduardo Boncinelli，如今是知名生物学家，当时他跟克里斯蒂亚诺的父亲朱利亚诺 [Giuliano] 写物理学位毕业论文）。参见《建筑直方图》，本书 pp.202-219。

4 完成数件直方图作品后，超级工作室设计制作了一套摆饰和装潢图录《度量系列》（*La serie Misura*），其中有几个样品于1970年由意大利扎诺塔公司生产，名为“格子”（*Quaderna*）。参见本书 p.206。

5 超级工作室等，《中性表面的发明》，本书 p.206。

图 1.17 《建筑直方图》，1969年。早期模型。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



L17

些方格扼杀了此一体系陷入危机后通过新形式诱发新需求以便继续繁衍的必然性：不是新灯具，不是新桌子，只是“教人通过广袤的心灵网络来减少拜物，让家、生活和所有一切多一点（自由、祥和的）秩序”的心灵运作。¹

现代性的渠水道

1969年的《连续纪念物》是超级工作室将建筑领域无限延伸到星际，并且将语汇减低到“零度”（grado zero）的作品，可以被视为对现代运动及其为数众多、无奇不有的追随者的反论性批判。同时，这个计划案也是对作为历史形式或代表形式的建筑的内在省思。

《连续纪念物》最早是超级工作室为参加1969年格拉茨三国双年展（主题是“建筑与自由”）而构思的作品。²这个作品以摄影蒙太奇描述一个沉默巨石交错堆置的世界，那些叫人难以捉摸又不容忽视的方格巨石就像斯坦利·库布里克电影《2001太空漫游》中的神秘巨石，是挖苦，也是清楚而“荒谬地演示”以建筑为工具改变世界的可能性。如果建筑是“一种难能可贵的工具，可以使宇宙秩序显现于地球，可以让万物依律而行，可以确保人类言行顺应理性”，那么《连续纪念物》隐喻的就是它的命运，是“黑石遍地，既有飞石从天而降，也有巨石拔地而起”的悠久历史的最后一击。³

这“悠远历史”自然是指现代性的历史。《连续纪念物》的文字说明（超级工作室为此设计了一个电影分镜脚本，但并未拍摄⁴），开头就提

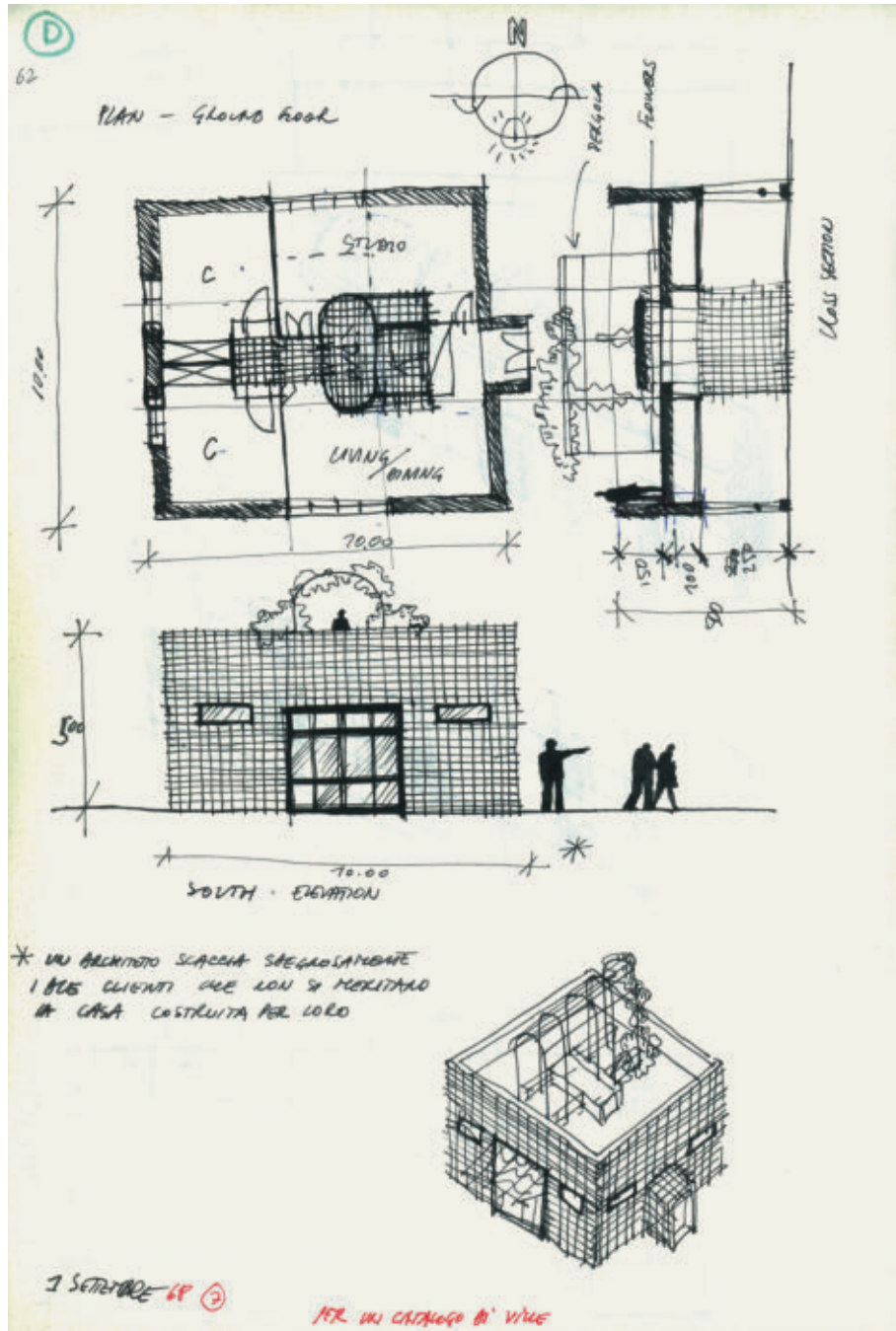
1 超级工作室，《建筑师之墓》，本书p.202。

2 参见《意大利、南斯拉夫、奥地利：1969年三国双年展：建筑与自由》（*Italien, Jugoslawien, Österreich. Dreiländerbiennale Trigon '69. Architektur und Freiheit*），展览图录（格拉茨，1969年10月4日—11月15日）。超级工作室在双年展中展出作品为《格拉茨的房间》，是《连续纪念物》局部，参见本书pp.220-227。

3 《连续纪念物》，本书pp.228-229。

4 这个电影分镜脚本最早在杂志《日本室内设计》（*Japan Interior Design*）刊登，第140期，1970年11月，pp.21-34；之后在意大利杂志《好屋》第358期（1971年1月）刊登缩减版，pp.19-22。参见《连续纪念物》，本书pp.232-255。

图 I.18 阿道夫·纳塔利尼，《别墅图录A1》，1968年。设计草图。



L18

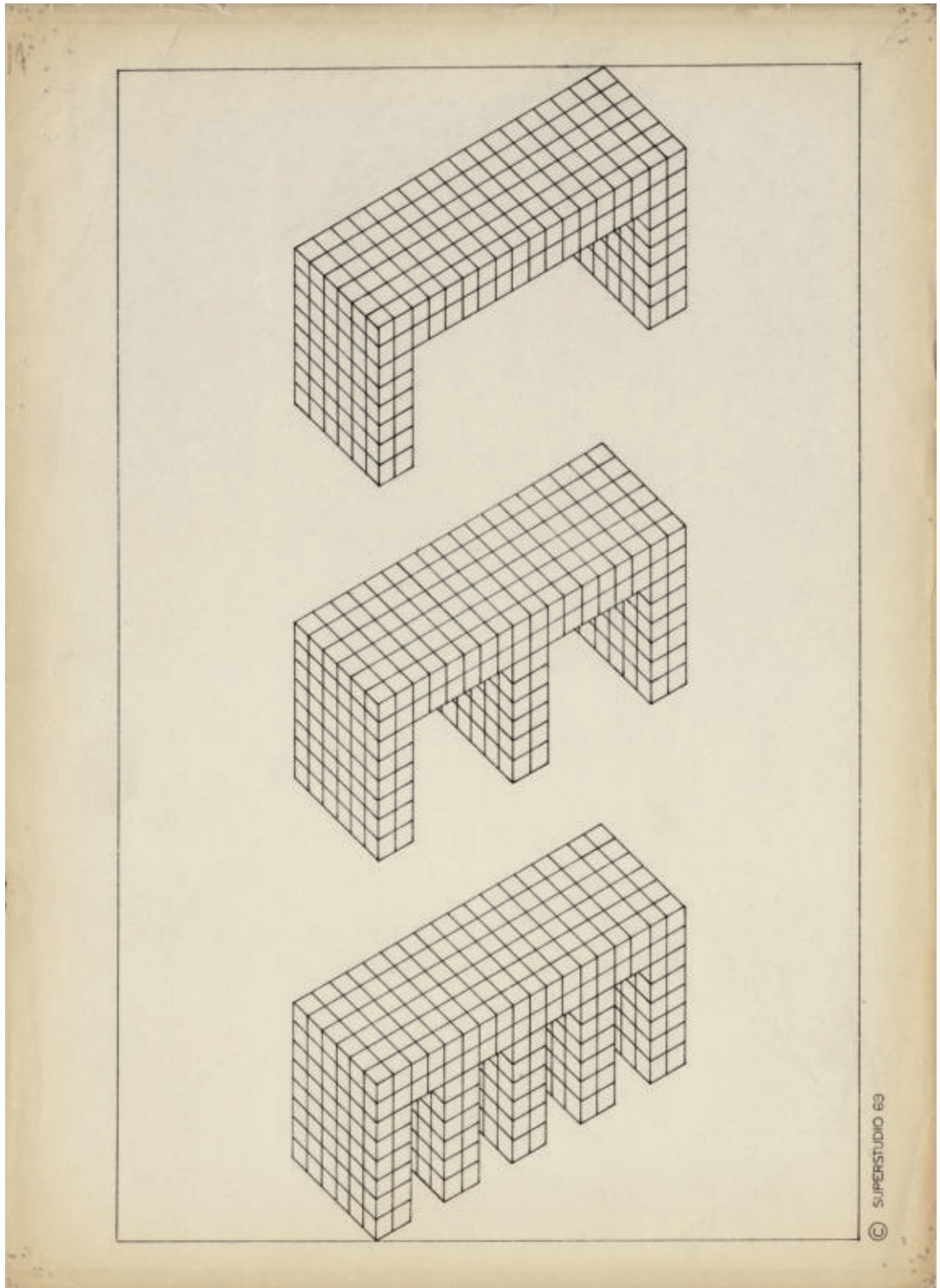
到德国天文学家约翰尼斯·开普勒，以及他用正多面体阐明行星距离规律的企图，代表人类可以理性理解、但只能以象征形式恢复的宇宙秩序。而这便是人类兴建大型纪念性建筑的意义，从巨石阵到卡纳维拉尔角的飞行器装配大楼，无一例外，也可以扩及人类在地球上改变景观和自然环境的意义，其中，《连续纪念物》自诩完成的是末世之举。这让我们想起现代建筑几个伟大的梦幻论述，包括保罗·薛尔巴特（Paul Scheerbat）充满寓意的“玻璃建筑”（Glasarchitektur）、布鲁诺·陶特（Bruno Taut）的“世界建筑师”（Der Weltbaumeister）¹，以及勒·柯布西耶的“写实”乌托邦“炮弹计划”。《连续纪念物》原本称勒·柯布西耶的提案是“建筑渠水道”，其来有自，突显的是他的形式逻辑。那几年超级工作室的工作采多轨进行（室内设计、工业设计、建筑设计、理论论述），从《别墅图录》到《连续纪念物》的计划案都与“现代”有关。在处理唯一设计这个议题的时候，套用马克思的说法，超级工作室的表现手法是从具象到抽象再回到具象：从刚开始的“混沌的关于整体的表象”（《别墅图录》），到“越来越稀薄的抽象，直至达到一些最简单的规定”（《建筑直方图》），由此不得不返回具象，不过这一次是“具有许多规定和关系的丰富的总体”²（《连续纪念物》）。

这个具象—抽象—具象的过程必然会让人联想到勒·柯布西耶的建筑，他的建筑生涯可以分为几个阶段：第一个阶段是渐进的自我肯定，他在这段时期设计的几个别墅作品都像是实验性的孤立客体；在第二阶段，现代建筑被定义为一个完整而精确的体系，他提出了“现代建筑五原则”；最后他又返回具象，将已经取得的抽象重新放入城市的混乱和矛盾中：“炮弹计划”，如前所言，是《连续纪念物》的主要参考对象之一。无论是对勒·柯布西耶，还是对超级工作室而言，这个“合成”的过程并没有一定的秩序或时间顺序，而且没有详细论述（更遑论解决）

1 陶特虽然不是佛罗伦萨这群年轻建筑人的直接灵感来源，但他1919年出版的一本小手册（以二十八幅漫画说故事，每一幅漫画都有其教育意味），可以说是《连续纪念物》的前身。这是意大利建筑史学家乔凡尼·克劳斯·科恩尼格（Giovanni Klaus Koenig）在杂志《好屋》上评介超级工作室的电影分镜脚本时发现的。参见科恩尼格，《自然沙漠和人造沙漠》（Deserti naturali e deserti artificiali），《好屋》，第358期，1971年11月，p.18。

2 马克思，《政治经济学批判·导言》。

图 I.19 《建筑直方图》，1969年。照相制版。



1.19

现代建筑的问题。相反，这个过程同时指出了现代建筑的局限性和可能性。

如果说《连续纪念物》有一套“理论”，这套理论就是具象—抽象—具象逻辑的实践，这个逻辑是有计划的反乌托邦，拒绝留下任何寄望不确定未来的救赎信息，并且反其道而行，拿未来（也可以是时间上的未来）当修辞的武器，揭发建筑的空洞，允诺世界会更美好。超级工作室不止一次主张“乌托邦”是第一个必须铲除的障碍，直指问题核心所在：

走在乌托邦道路上的你们以为可以走到哪里？你们真的相信这是挽救错误、抚平苦痛的救赎之路？你们难道忘了这条路跟人类生命一样长，而从来没有人在这条路上找到过歇脚处？你们难道看不出路上的光是假象，沿途乡镇全是幻梦，远方的湖泊是骗局，是酷热导致的“海市蜃楼”？你们在这条道路上能找到梦想和力量，将人类从现实噩梦中唤醒？你们要去哪里寻找？在围坐于骆驼旁听来的缥缈童话故事里，在喝空酒杯的旅人滔滔不绝的叙说中？还是你们希望能在挥霍墨水堆砌出来的抽象社会结构中找到？想在乌托邦寻找救赎，这件事本身就是一个理想化的乌托邦。¹

沙漠

虽然图像的力量不容质疑（而且优于叙事体），让超级工作室的论述更有力，是一项创新之举，不过在超级工作室谈及“完全城市化模型”（modello di urbanizzazione totale）时，却采用了现代性论述中最古典的版本，也就是威廉·莫里斯（William Morris）所说的：“建筑必须考虑人类生活的整体物质环境，只要我们还是文明社会的一分子，就无法置身事外，因为建筑根据人类需求对地球进行了一系列的修建和改造，只有纯粹沙漠（puro deserto）例外。”² 同时又将这段话无限延伸，转而探究看似最次要的面向：“纯粹沙漠”。被莫里斯排除在建筑改造行动之外的领域，却成为超级工作室关注的焦点，与《连续纪念物》相呼应。

1 《乌托邦·反乌托邦·托邦》，本书 p.350。

2 超级工作室常在文字解说中引用威廉·莫里斯这句名言（转引自 1960 年代初在佛罗伦萨大学建筑系任教的贝内沃洛教授，超级工作室成员上过他的课之后深受影响）。参见贝内沃洛，《现代建筑史》，pp.7、254。

图 1.20 “度量系列”家具样品，位于基安蒂的潘扎诺，1970 年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



而沙漠（俄罗斯画家马列维奇曾说，“我们所爱过的一切都失去了，我们身处沙漠之中”¹）是超级工作室陈述中《连续纪念物》出现的地点：撒哈拉沙漠那样的荒漠是《连续纪念物》第一个拼贴作品以及之后焦煤城（Coketown）、格拉茨、佛罗伦萨和纽约等“人造沙漠”（deserti artificiali）的灵感来源。超级工作室的“唯一设计”在这些“公众的和私人的、外在的和内在的”沙漠里不仅完成了莫里斯宣告的行动，还将有妨于将建筑视为理解真实之整体形式的所有真实的和概念的障碍都清除了（奥地利建筑师汉斯·霍莱因 [Hans Hollein] 在 1968 年的宣言《一切都是建筑》[*Alles ist Architektur*] 中进行了最佳举证）。超级工作室眼中的沙漠不是沙漠，是现代性的阴暗面，是去现代性，是凌驾于被人类改造过的功能性和计划性环境之上的隐喻，是现代性未处理的人类渴望和需求。沙漠脱离了理性的掌控，却又只能借由对理性的“执拗”才能解决此一问题，同时思索理性本身的局限。²

因此，在能够跟超级工作室的《连续纪念物》及其他作品对话的同时期地景艺术家迈克尔·海泽（Michael Heizer）、罗伯特·史密森（Robert Smithson）、瓦尔特·德·马里亚（Walter De Maria）的作品重新找回沙漠之前³，一般情况下其实也可以或多或少看见沙漠：1960 年代超级工作室为资产阶级服务而提出的几个早期计划案，构思过“巨型坚固”物什，都跟消费社会所追求的“最美、最新、最好用的”“大型竞赛”相对立，也跟居住这个社会义务相对立⁴。布置沙漠意味着展现计划案最后的手动操作空间，制造“心灵的家具”，“也就是如同镜子般安置在面前的物，可以触摸，可以近看或远观，仿佛可以让混乱和不当消费难以近身的驱魔符咒”。⁵

1 《连续纪念物》，本书 p.243。

2 《计划与思维》，本书 pp.166-169。“执拗的理性主义”是阿尔多·罗西于 1967 年发表的文章《论艺术》（*Saggio sull'arte*）中谈及布雷作品时的说法。超级工作室与罗西往来密切，1970—1971 年，纳塔利尼与罗西在往来信函中互相表达了欣赏之意。参见罗西，《论艺术》（引言），载于布雷，《建筑》（*Architettura*），Marsilio 出版社，帕多瓦，1967 年，pp.7-24；另参见葛吉安尼、贝阿特丽丝·兰帕里耶罗（Beatrice Lampariello），《超级工作室》（*Superstudio*），Laterza 出版社，巴里—罗马，2010 年，p.48。

3 《连续纪念物》几个拼贴作品的素材之一，正是瓦尔特·德·马里亚的知名作品《千里长画》（*Mile Long Drawing*）。

4 纳塔利尼，《自由居住》，本书 pp.138-149。

5 《建筑师之墓》，本书 p.202。

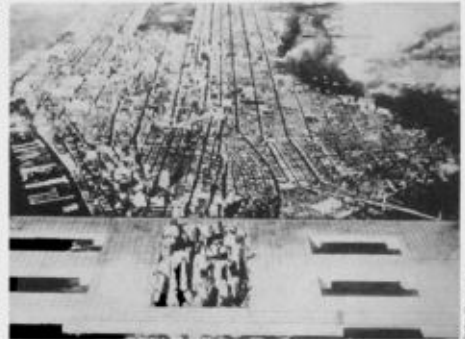
图 1.21 超级工作室，《图像论述》（*Discorsi per immagini*），载于《多姆斯》，第 481 期，1969 年 12 月。



- Per chi come noi sia convinto che l'architettura è uno dei pochi mezzi per rendere visibile in terra l'ordine cosmico, per porre ordine tra le cose e soprattutto per affermare la capacità umana di agire secondo ragione, è "moderata utopia" ipotizzare un futuro prossimo in cui tutta l'architettura sia prodotta da un unico atto, da un solo "disegno" capace di chiarire, una volta per tutte, i motivi che hanno spinto l'uomo a innalzare dolmen, menhir, piramidi, e a tracciare città quadrate, circolari, stellari e infine a segnare (ultima ratio) una linea bianca nel deserto. La grande muraglia cinese, il vallo d'Adriano, le autostrade, come i paralleli e i meridiani, sono i segni tangibili della nostra comprensione della terra. Crediamo in un futuro di "architettura ritrovata" in un futuro in cui l'architettura riprenda i suoi pieni poteri abbandonando ogni sua ambigua designazione e ponendosi come unica alternativa alla natura. Nel binomio natura naturans e natura naturata scegliamo il secondo termine. Eliminando miraggi e fate morgane di architetture spontanee, architetture della sensibilità, architetture senza architetti, architetture biologiche e fantastiche, ci dirigiamo verso il "monumento continuo": una architettura tutta egualmente emergente in un unico ambiente continuo: la terra resa omogenea dalla tecnica, dalla cultura e da tutti gli inevitabili imperativi -



SUPERSTUDIO: DISCORSI PER IMMAGINI



- Superstudio -r. Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinetti, Roberto Magris

《建筑直方图》（及其所有衍生作品，包括《连续纪念物》）的中性和绝对去功能性的表现，说明沙漠代表的是现代性最普遍的状态，是现代性的危机空间。

教学式建筑

从《建筑直方图》到《连续纪念物》所表现出来的激进主义，加上初次发表后得到的回响¹，让超级工作室更进一步推出他们称之为“教学计划案”的作品，以探索自己的研究路线，对建筑作批判性讨论，旨在揭露背后机制和工作的真实样貌。兼顾专业实务操作和营利的困难，艺术和文化界融合而生的企图心，1960年代末政局持续动荡的社会省思，文化和大众创意大爆炸，所有这些都让超级工作室开始思考“建筑师[……]也应该从事建筑工作”²。对超级工作室来说，扩大对设计的期许并非是值得建筑师乐观看待的新机会，用建筑史学家塔夫里的话来说，反而是建筑真正的问题所在。那段时期建筑被要求扮演救赎的新角色，而根据美国建筑师巴克敏斯特·富勒（Buckminster Fuller）的研究，现代主义分析性、计划性的城市乌托邦被更机械化、整体化的人类居住概念所取代（换汤不换药），随后又被英国建筑评论家雷纳·班汉姆（Reyner Banham）提出的巨型结

- 1 1969年的格拉茨展览和同年12月在杂志《多姆斯》上刊登《连续纪念物》后，超级工作室收到来自全世界的邀约。1970年4月，杂志《建筑设计》（*Architectural Design*）刊登超级工作室的作品，同年9月、11月，又在杂志《日本室内设计》两期专刊上发表。同时，雷姆·库哈斯（Rem Koolhaas）造访超级工作室，之后邀请团队成员赴伦敦建筑联盟学院演讲。参见《超级工作室》（*Superstudio*），《建筑设计》，1970年4月，pp.171-172；超级工作室，《本月专题：超级工作室：哲学设计师》（*Feature of the Month: Superstudio - Designers Who Philosophize*），《日本室内设计》，第138期，1970年9月，pp.23-55；超级工作室，《连续纪念物系列作品：全面城市化的建筑意象》（*The Continuous Monument Series. An Architectural Image for Total Urbanization*），《日本室内设计》，第140期，1970年11月，pp.21-34。
- 2 纳塔利尼，《盘点、图录、流动体系……一个声明》，本书p.272。超级工作室“开放领域”跟其他艺术交流，比较重要的往来人士在当时国际舞台上的成就各有千秋，包括几位奥地利新前卫建筑师，如汉斯·霍莱因、弗里德里希·圣弗洛兰（Friedrich St. Florian）、雷蒙·亚伯拉罕（Raimund Abraham），以及神秘的雕刻建筑师沃特·皮克勒（Walter Pichler）。皮克勒1972年退休后定居奥地利东部拉布河畔圣马丁，纳塔利尼曾到他的农庄兼博物馆拜访。

图 1.22 《连续纪念物（马德里）》，1969年。摄影蒙太奇。



构取代。超级工作室认为这些说法无非确立了生产和消费机制运作的系统逻辑，根据这个逻辑，价值不在于物本身，而在于依物的用途所属的体系。如果说现代乌托邦跨越了物的功能，那么超级工作室的荒谬观点思索的则是物的用途，也就是物本身的含意。

一旦失去了跟功能之间的链接（也失去了比例），这些物既可以是大型建筑，也可以完全相反，是小型工业设计产品。因此“镜照建筑”（1970—1971）计划案中的拼贴系列作品，是以巨型棱镜映照周围的自然景观，让自然也彻底变成了人造物；还有高深莫测的设计作品如《测量镜》（普鲁拉制造，1970），以及在锡耶纳乡间拍摄、呼应美国地景艺术家作品的《立镜》（1971）。超级工作室参加1971年格拉茨三国双年展的作品《中介城市》，想象“只用水、云朵和长条镜片”介入格拉茨这个城市。在他们的想象中，新世界具有史诗般的巨型结构，而教学建筑是教导现存者何为居住，并且质疑他们的德行。在博尔赫斯的鼓舞下（“有形的宇宙是个幻影[……]镜子和父权是可憎的[……]因为它们使宇宙倍增、扩散”¹），通过这些作品强化建筑的企图心，去控制、左右或基本上复制自然，正如在乡间悬挂棱镜、名为“农家镜”的作品。所有这些作品中，复制自然与任何功能都无关，纯然是一场表演。不过这个表演无意粉饰太平：犹如大型纪念物，将尼加拉瓜大瀑布收进来的镜子仿佛一枚定时炸弹，一个注定要在旅客相机前、在水力冲击下自毁的大型机器。

如果说建筑的表演性系于复制现实的运作机制（帷幕墙变成现代建筑的最终形式），那么镜子同时也可让建筑陷入危机，让建筑在镜照游戏中消解，破坏建筑的技术根基，并抹去它的空间性。当建筑开始映照现实，就停止以辩证角度呈现现实，且无限扩大其矛盾与困境。

这段时期超级工作室的所有作品都在验证设计过程是否为似是而非的运作机制，歪曲现实，制造更多的自相矛盾。这些运作机制隐藏在建筑每次应用的不同装置中。现代性日暮西山，所有形式与功能之间可能的线性关系不复存在，都让设计自限于一个封闭、难以接近的困惑状态。超级工作室接到《设计季刊》（*Design Quarterly*）邀稿时针对此一问题作了进一步阐述。1971年1月同时出版双刊的《设计季刊》请多位艺术家和建筑师各自陈述何谓“观念建筑”，超级工作室的答案是在一名公证人见

1 超级工作室，《镜照建筑》，本书 p.282。

图 I.23 《沙漠中的灯》（*Lampada nel deserto*），1969年。墨绘设计图。



THREE PERSPEX TUBES IN BLUE RED YELLOW
CONTAINING NEON TUBES
LIKE A RAINBOW BETWEEN TWO BLACK MARBLE CUBES.
A LAMP FOR CONTEMPLATION
TO ILLUMINATE THE MIND.
TO PUT IN ALL DESERTS, PUBLIC OR PRIVATE,
IN DESERTS OF SAND OR SALT,
IN MAN-MADE DESERTS OR IN INTERNAL ONES

I.23

证下将一个神秘计划案封存在一个锌盒里面，永不开启。¹ 当时美国建筑师彼得·埃森曼（Peter Eisenman）的知名文章《论观念建筑》（Notes on Conceptual Architecture，一张空白页，上面只有文章批注）意指观念建筑就像是论述架构的自主表述，而超级工作室以这个作品嘲讽影射建筑论述内容的空洞。²

《星际建筑》是1970年加入超级工作室的亚历山德罗·波利主导的作品，同时期的太空竞赛和1969年美国航天员登陆月球是直接灵感来源，这也是超级工作室进行教学论述所采用的诸多模式之一。征服太空成为与现代设计相对应的中坚理论。如果整个地球都跟《连续纪念物》一样有潜在的可设计性，那么地球的镜像是月亮，是让人类第一次观察自身所在世界（和自身）的卫星，视地球为一个完成物。创造一条“地月高速公路”的可能性，按照严谨的数学计算绝无可能，却是“意识到地球建筑面临挫折”的结果。³ 建筑扩大行动领域，向艺术运动的自由靠拢，甚至走向电影的奇幻世界（《星际建筑》就是一部电影⁴），超级工作室表明他们进行太空探险的意义是既矛盾又写实的“返乡”之旅：是重新发现最根本的正常状态的一趟心灵之旅，月球表面变成一个反讽的“农村风貌”，可以在上面开心散步，模仿登月航天员尼尔·阿姆斯特朗和巴兹·奥尔德林的步伐，或是在上面踢球。⁵

- 1 超级工作室，《观念建筑 / 隐藏建筑》，本书 pp.290-295。事实上那个封存设计的盒子本身就是设计作品。
- 2 另一方面，介于设计和表演之间的“隐藏建筑”将行动领域搬到艺术和建筑之间，预告了超级工作室1970年代末的创作主题。
- 3 超级工作室，《星际建筑》，本书 p.296。
- 4 《星际建筑》是超级工作室拍的第一部电影，由波利和托拉尔多·迪·弗兰恰合作，于1970—1971年以超八厘米拍摄完成，协助拍摄单位为佛罗伦萨大学电影研究中心和阿切特里天文台。片中，超级工作室的设计图和摄影蒙太奇同1969年广为流传的人类登陆月球影片交错。电影脚本和分镜脚本随后在杂志《好屋》第364期（1972年4月）刊登。参见超级工作室，《星际建筑》，本书 pp.296-307。——原注
- 5 参见波利，《用奥尔德林太空舱在里帕贝拉镇乡间搭建的泽诺棚屋》（Zeno's Shed in the Countryside of Riparbella Resembled Aldrin's Space Capsule），载于乔凡娜·波拉斯（Giovanna Borasi）、米尔克·扎尔迪尼（Mirko Zardini）主编，《另一次太空漫游：格雷格·林恩、迈克尔·马尔岑与亚历山德罗·波利》（Other Space Odysseys: Greg Lynn, Michael Maltzan and Alessandro Poli），展览图录（加拿大建筑中心，蒙特利尔，2010年），Lars Müller出版社，蒙特利尔，2010年，pp.60-107。——原注

图 1.24 超级工作室，《立镜》，1971年。马里奥·洛·维尔吉内（Mario Lo Vergine），克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰和吉安·皮耶罗·弗拉西内利，意大利锡耶纳乡间。



I.24

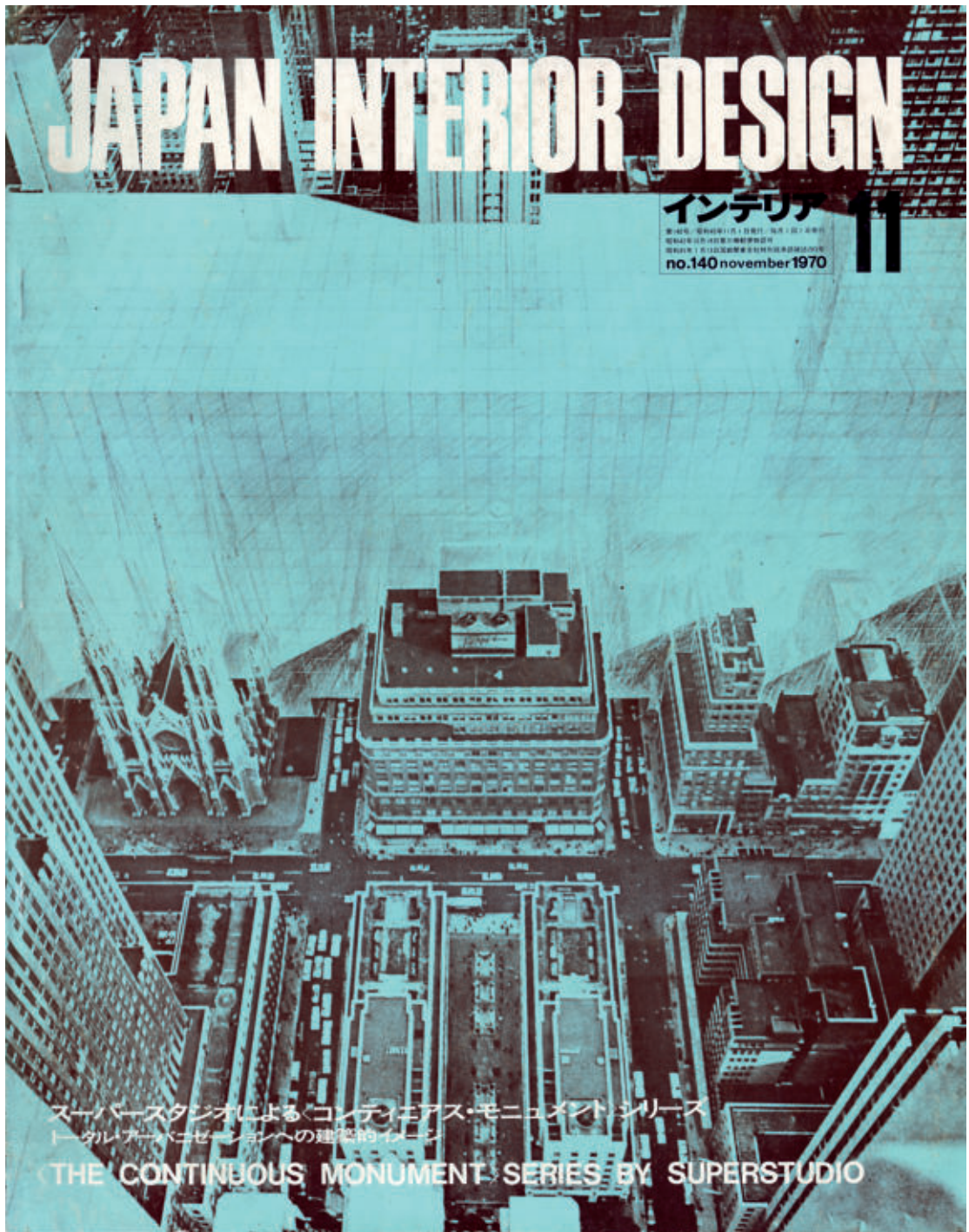
展览

1970—1971年是超级工作室的“教学”高峰期。他们眼中的建筑越来越被视为“探索‘做’的诸多面向”的机会，是一个批判的、“扩张的”行为，观察并理解那些装置如何在体系“内部”运作。¹原本视建筑为事实之象征，如同“显现”（《连续纪念物》），现在则开始视设计本身为一台宿命论的机器，从现代观点来看，现实的改造与其“毁灭本质”脱离不了关系。城市（社会维度之建构换称 [autonomia] 的场域）这个运作机制，无论是城市的理论意象，还是真实的城市，既是人们所渴望的，同时也是地狱。我们接下来要看的是“十二座理想之城”和“拯救意大利历史古城”两个“计划案”。

《十二座理想之城》是1968年加入超级工作室的吉安·皮耶罗·弗拉西内利所提出的想法。他的背景跨越人类学、文学和科幻。²跟令人回味的《连续纪念物》这个“图像论述”不同，弗拉西内利从1971年夏天开始写短篇小说，描述十二座城市如何运转，既荒谬又“完美”，就技术层面而言合情合理。灵感来源是当年意大利 Mondadori 出版社的“乌拉尼亚”（Urania）丛书，内收艾萨克·阿西莫夫（Isaac Asimov）、詹姆斯·巴拉德（James Ballard）、菲利普·K·迪克（Philip K. Dick）等知名科幻小说家的作品。最初弗拉西内利仅以文字巨细靡遗描述每一座城市，后来才加入插图和摄

- 1 纳塔利尼，《盘点、图录、流动体系……一个声明》，本书 p.272。1971年超级工作室与 9999 团体携手合作，提案成立“概念性扩大建筑独立学院”（Scuola Separata Per l'Architettura Concettuale Espansa，简称 S-Space）。S-Space 计划案促成了1971年11月9—11日在佛罗伦萨电子空间舞厅举行的一个活动，以及一本收录了超级工作室、9999、Ant Farm、乌戈·拉·彼得拉、朱瑟培·基亚里（Giuseppe Chiari）、美国波托拉学院（Portola Institute）、詹尼·佩特纳、Ufo 等团体和个人之作品的专书。
- 2 弗拉西内利于1968年自佛罗伦萨大学毕业，毕业设计题目是“研究涵化问题的人类学中心”（*Centro studi di Antropologia applicato ai problem dell'acculturazione*），指导教授是朱瑟培·戈里（Giuseppe Gori）和人类学家图利奥·瑟皮里（Tullio Seppilli）。这个设计包括设计图、模型，以及在佛罗伦萨自然史博物馆内拍摄的两个影片、弗拉西内利妹妹在非洲拍摄的短片和以模型为对象拍摄的影片。参见弗拉西内利，《神话之鬼和仪典之体》（*Among the Ghosts of Myths and the Bodies of Rites*），载于戴维·萨克尼（Davide Sacconi）主编，《野蛮建筑：吉安·皮耶罗·弗拉西内利——超级工作室和 2A+P/A》（*Savage. Gian Piero Frassinelli - Superstudio and 2A+P/A*），展览图录（建筑联盟学院，伦敦，2016年2月26日—3月23日），Black Square 出版社，米兰，2016，pp.19-25。

图 1.25 《日本室内设计》，第 140 期，1970 年 11 月。封面。



L25

影蒙太奇作搭配。¹弗拉西内利回忆说,《十二座理想之城》是因应“描述《连续纪念物》内的生活”的需要而生²,而且很多图像常常直接套用文字的字面描述,例如《第一座城市:2000吨之城》,是“由方型巢室组成的延续单一建筑物”,将“荒谬的演示”这个逻辑推到极致,《连续纪念物》的冷漠无情经由文字如实描述,陷入了危机。若想了解“城市再临”完成后等着我们的是什么,光站在不可思议的白色巨石前方是不够的,我们必须看进里面:看进我们的期许里,看进权力运作机制和现代机器的约制里,揭露那个把全世界转化成方格量体的理性无意识。《十二座理想之城》的题词可以是:理性之梦生妖孽。幻想、空想能够让世界恢复秩序,正是建筑的真实目的。同样真实的还有《十二座理想之城》这个故事描述的种种城市面貌中的历史与记忆:这是超级工作室随后在《拯救意大利历史古城》(副标题是挖苦意味浓厚的“你们的意大利”)反讽系列计划案中处理的议题。《拯救意大利历史古城》可以说是《十二座理想之城》的一种未完再续。

无论是《十二座理想之城》,还是《拯救意大利历史古城》,之所以让人觉得有可能需要进一步讨论,同样都是因为理性。在现代,非理性只能是理性的附属品,没有功能,却又不可或缺。正如《拯救意大利历史古城》的(反讽)期盼是“新人类”(Uomo Nuovo)的到来,而《十二座理想之城》的目标是将梦想理想之城的人内心的无意识揭露出来。《十二座理想之城》故事结尾有六个案例,描述“我们每个人心中的恐惧”,邀请读者看完之后找出自己属于哪一个案例。可想而知,不管读者选择了哪个城市,

- 1 《十二座理想之城》最早于1971年9月发表在日本杂志《都市住宅》上,同年11月在罗马马纳画廊展出,以摘录文字搭配画面投影。1971年12月5日出刊的周刊《世界》(Il Mondo, 关注政治、经济和文学议题)第49期刊登了展览评论文《马纳画廊:十二座未来城市》(Mana-Market, Dodici città del futuro) (p.29)。这些短篇小说于1971年12月刊登在杂志《建筑设计》上,标题为“十二个圣诞节警世故事”(Twelve Cautionary Tales of Christmas); 1972年1月在杂志《好屋》上刊登最终修订版。同一时期,伊塔洛·卡尔维诺正在写《看不见的城市》(1972年11月出版),这部小说的结尾显然呼应的是超级工作室短篇小说集《十二座理想之城》的氛围:“生灵的地狱,不是一个即将来临的地方;如果真有一个地狱,它已经存在于这里,那是我们每天生活其间的地狱,是我们聚在一起而形成的地狱。”
- 2 《设计超级工作室:与吉安·皮耶罗·弗拉西内利对谈》(Disegnare il Superstudio. Conversazione con Gian Piero Frassinelli), 载于超级工作室,《连续纪念物的秘密生活:与加布里埃尔·马斯特里伊对谈》,同前, p.249。

图 1.26 “超级工作室回顾展 1969—1971”, 佛罗伦萨计划画廊, 1972年。展览海报。

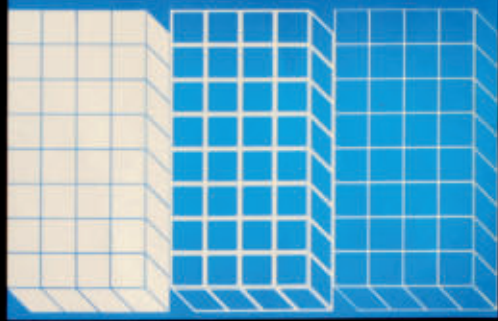
SUPERSTUDIO

ANTOLOGIA 1969-1971

© 1969 viaggio nelle regioni della ragione



© 1969 istogrammi d'architettura



© 1969 il monumento continuo



© 1970 l'architettura riflessa



© 1971 le dodici città ideali



© 1971 l'architettura interplanetana



甚或认定自己不属于其中任何一个运作机制（所以是个完美的“傻瓜”），这些恐惧都无法可解。对超级工作室而言，唯一的救赎是“了解游戏规则”，清楚认知到我们不可能离开这个体系。《十二座理想之城》一方面让众人堂而皇之嘲笑现代社会及其运作机制的原型，一方面影射现存条件，质疑人类及其理解现实的能力。杂志《in》有一期专题名为“摧毁并重新拥有城市”，Archigram 提议用一个大型气球悬吊科技结构体的即时城市（Instant City）解决英国乡镇问题¹；美国建筑评论家查尔斯·詹克斯（Charles Jencks）则认为城市的医疗处方是一边主张局部独立主义（ad hocismo），一边要回归牧歌风²；超级工作室则邀请大家喂养我们每个人心中的“妖”，因为那是适用于对理性怀抱乌托邦幻梦之人的一剂解药：

我们在反乌托邦中喂养那些小妖，他们在地上爬行，在我们家里的阴暗处、在路上的污秽角落、在我们的衣服皱褶里和我们神秘的大脑里蜷缩成一团。我们努力让他们在反乌托邦的摇篮里茁壮成长，让灰尘和阴暗也无法遮掩他们的存在，好让每个人，即便是深度近视的人，都能看见他们，他们是卡夫卡笔下巨大的虫，所有细节无不吻合。

所以我们拒绝建造乌托邦，那是没有香味的花，娇贵脆弱，只能保存在玻璃罩下。

我们宁愿做妖的放牧者，将他们从我们的魔术圈中召唤出来，照顾他们，喂养他们，直到他们长大，在周围作乱。因为我们知道我们这些可怕的妖其实不过是一团烟，当那些信奉乌托邦的人种下如罂粟花般娇贵脆弱的红花，在嫣红中藏着昏昏欲睡的乳白色，才真的叫我们害怕。³

1 Archigram, 《进行中的即时城市》(Instant City in Progress), 《in: 设计议题与图像》, 第7期, 1972年9—10月, pp.19-26。

2 查尔斯·詹克斯, 《局部独立主义和考古城市》(Ad hocismo e la città archeologica), 《in: 设计议题与图像》, 第7期, 1972年9—10月, pp.28-31。

3 超级工作室, 《乌托邦·反乌托邦·托邦》, 本书 pp.350-352。

无物人生

1972年，“激进建筑”在国际上被奉为圭臬的同时，危机也开始浮现。纽约现代艺术博物馆史上规模最大、成本最昂贵的展览“意大利景观新趋势”，既是舞台，也是战场。策展人艾米利奥·安巴斯（Emilio Ambasz）通过陈列的展品和空间环境让设计大师（包括阿基列·卡斯蒂格利奥尼 [Achille Castiglioni]、维柯·马吉斯特瑞蒂 [Vico Magistretti]、索特萨斯和马可·赞努索 [Marco Zanuso]）与反设计运动（controdesign）的后起之秀相互交锋，后者包括 Archizoom、超级工作室、乌戈·拉·彼得拉和 Strum。¹ 他们是官方认证的“批判者”（策展人艾米利奥·安巴斯也将他们归为此类），被要求用最浅显易懂的方式向大家说明科技与形式是“生产世界的奴仆”，建筑师亚历山德罗·门迪尼（Alessandro Mendini）在《好屋》上是这么勉励他们的。² 这几个被艺术史家杰尔马诺·切兰特（Germano Celant）誉为“激进建筑”的团体³，被另一位建筑史学家曼弗雷多·塔夫里讥讽为“解放的乌托邦”（“马尔库塞 + 傅立叶 + 达达”）⁴。在激烈辩论之后，各界最终认为他们的提案都符合广义的、自由解放的时代精神（Zeitgeist）。

参加这个展览对超级工作室而言，是梳理并阐释历年来所有研究路径的一个机会，由此开启了更为激进的转折。将《连续纪念物》和《建筑直方图》的逻辑交错插入，《超表面》犹如一个星际规模的二维超直方图，这个合理有序分配资源的“视觉—话语隐喻”，仿佛一张思想格网覆盖了整个地球表面。⁵ 在这个为象征意大利经济起飞之物喝彩的展览中，超级工作室将展览主题进一步升华，宣称现代化进程的极致是化身为组织、掌

1 参见艾米利奥·安巴斯主编，《意大利景观新趋势》（*Italy: The New Domestic Landscape*），展览图录（MoMA，纽约，1972年），Centro Di 出版社，佛罗伦萨，1972年。

2 亚历山德罗·门迪尼，《激进设计》（*Radical Design*），《好屋》，第367期，1972年7月，p.5。

3 杰尔马诺·切兰特，《激进建筑》（*Radical Architecture*），载于艾米利奥·安巴斯主编，《意大利景观新趋势》，同前，pp.380-387。

4 塔夫里，《设计与科技乌托邦》（*Design and Technological Utopia*），载于艾米利奥·安巴斯主编，《意大利景观新趋势》，同前，pp.398。

5 超级工作室，《生活（超表面）》，本书 pp.358-387。

控人类生存唯一装置——地球——上面的“无物人生”。建筑不再作为或代表人与环境之间的媒介，生活本身才是“真正现代建筑的公众形象”。

《超表面》由一件环境艺术作品加上一部说明作品意义和功能的纪录片构成。¹ 超级工作室的介入手法不仅限于对物的批判，“物之毁灭”²是一种转化，是一种心灵历程，消解的不仅是物的功能，还有物在服务与传播体系内部的意义，剩下的只有网络屹立不倒这个客观事实。但是，撇开这个作品的先见之明不说（那时候科技和数字刚刚开始崭露头角），《超表面》描述的是一个生活本身即为物，且慢慢向艺术靠拢的世界，克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰回忆道：“物只存在于脑中，就像习惯、欲望和记忆。”³ 不过这并不代表选择了沙漠作为避难所。《超表面》是一个完全人造的世界，水平绵延、一望无际的帷幕墙是对技术的推崇，也同样是对人类计划案和进一步超越计划案的推崇。“变得完美而理性”的设计返回了“自然哲学终极本质”这个起点。当还原过程步入尾声，作为科技乌托邦的《超表面》这个超级工作室一开始定义为“跟能源和传播网络一样的‘完全城市’”⁴变成了一面巨大的“镜子”，完整映照出人类生活，并让人类生活成为不折不扣的研究对象。“计划案越来越契合于生存：不能再拿设计品当掩护来生存，而应按计划来生存。”⁵

“创意源自工具、工具源自创意的时代结束了，如今创意就是工具。”⁶《超表面》这个世界并不抗拒转化过程，只是将之升华为介于生产与消费间的实质环境：“在这个世界里，心灵既是能源和原料，也是完成品，是唯一无形的消费品。”⁷ 被简化为心灵格网的建筑不再衍生新物，但能启动转化过程，

- 1 这件环境艺术作品是一个极化的镜面方块，放置在黑暗的房间内，接收环境光源后反射出一个无限的方格平面，正中央是“世界的屋脊”，网络在此交会。电影以超八厘米拍摄，在环境艺术作品旁投影播放，以画面隐喻《超表面》的生活：《幸福岛屿》嘲讽我们以为不可或缺、其实无关紧要的家居用品；《远山》意指格网的延伸；《露营》阐明可居住的环境条件；《从A到B的旅行》描述注定漂泊的人类。
- 2 展览准备期间，超级工作室和 Archizoom 为杂志《in》编纂了一本别册，主题是“物之毁灭”，之后两本别册的主题分别是“城市的消解”和“工作的消失”。参见超级工作室，《物之毁灭、变形与重建》，本书 pp.176-187。
- 3 《等待洪荒：与克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰对话》，同前，p.125。
- 4 《超表面》计划案的原始动机，参见葛吉安尼·兰帕里耶罗，《超级工作室》，同前，pp.71-78。
- 5 超级工作室，《生活（超表面）》，本书 p.380。
- 6 同上。
- 7 同上。

图 I.27-28 意大利 Mondadori 出版社“乌拉尼亚”丛书中的两种（1965年）。吉安·皮耶罗·弗拉西内利个人收藏。



I.27



I.28

而人类在其中既是方法也是目标。人类行动（以他们的节奏）轮番上场，是最真实的生产：世界的本质一如社会建设的仪式性场所。那个仪式性之前在《十二座理想之城》的运作机制里出现过，如今延伸为做人的真谛。1972年7月在《好屋》上发表《超表面》时，超级工作室决定将它排入一个规模更大的影片拍摄计划，该计划被称为“基本行为”，以“生活”、“教育”、“礼仪”、“爱情”与“死亡”作为五个篇章的主题。¹

这部影片的原始构思是“建筑领域传统渠道之外的一种理念倡导”²形式，超级工作室1971—1973年都投入在这个野心勃勃的计划上，企图通过对建筑进行激进的人类学再造，直面生活与计划案之间的关系。“建筑（有意识地将地球形式化）和人类生活的关系”³是一系列文字论述的核心题旨，这些看似各行其道、随笔式的文字其实是经过审慎思索的、形同为电影而写的剧本，有时候会转换为分镜脚本形式，有时候则搭配摄影蒙太奇和时事图像一起呈现。后来除了《超表面》之外，这个影片计划实际完成的只有《礼仪》。超级工作室带着《礼仪》参加了1973年第十五届米兰三年展，同时受到该展览两大对立阵营的欢迎，一方面受阿尔多·罗西之邀加入国际建筑展区，展出《别墅图录》、《摩德纳抗战纪念公园竞标计划案》和《连续纪念物》几个项目；另一方面也参加了索特萨斯负责的国际工业设计大展，超级工作室在这个展览中放映了《超表面》和《礼仪》两部作品。⁴

《礼仪》让超级工作室成员第一次以演员身份入镜。⁵如果说《星际

1 参见超级工作室，《生活、教育、礼仪、爱情与死亡：超级工作室的五个故事》，《好屋》，1972年；本书pp.355-495。

2 超级工作室，《基本行为：总结》，本书p.492。

3 同上。

4 超级工作室展出了五卷录音带，内容是《基本行为》的文本朗读搭配背景音乐，这是站在三年展会场大阶梯上同步收音录制完成的。背景音乐选择了J. S. 巴赫、约翰·伦伯恩（John Renbourn）、贝内德托·马尔伽罗（Benedetto Marcello）、两首佛教音乐，以及菲利普·格拉斯（Philip Glass）刚发行的专辑《变声部的音乐》（*Music with Changing Parts*）。《礼仪》也同样用格拉斯的作品配乐。

5 足以证明超级工作室成员对电影、仪式性和宗教的兴趣。值得一提的是，1963年，弗拉西内利、托拉尔多·迪·弗兰恰和包括波齐内利在内的一群朋友计划拍摄《约翰福音》的故事，不过在拍摄了几个场景（并且发现帕索里尼正在筹拍电影《马太福音》）后，他们决定放弃这个计划。参见《设计超级工作室：与吉安·皮耶罗·弗拉西内利对话》，同前，p.135。

图 1.29 阿德里安·乔治（Adrian George），《超级工作室》（*Superstudio*），载于《建筑设计》，1971年12月。

Recently in



4/71

Jerusalem's not so golden plan.
TEY Centre, Houston. Appraisal by
Bill Connolly.
Summer Session, 1970.
Contributions from Arvin Boyarsky,
Robert Maswell, Thomas Stevens,
Rayner Banham, Nikolaas Habraken,
Cedric Price, Brian Richards, Peter
Cook and Warren Chalk.
Large enclosures. Albert Dietz.
Economics of change. Maarten Van
Eerden.

5/71

Models of Environment, edited by
Marcel Echenique, Lionel March
and Peter Dickens (Centre for Land
Use and Built Form, Cambridge
University).

6/71

Personal rapid transport, by Brian
Richards.
Definition of WALL, by Robin
Evans.
Super Sensualists, by Charles Jencks.
Wittgenstein's building, Vienna.
A & Ph o T, by P. Rayner Banham.
Cedric Price supplement No. 3.
Map guide: J. S. Neumann.
Sector: Peter Schubeler.

7/71

Covent Garden carve-up.
Lost Florence, by Robin Middleton.
Clark's new street, by Alison and
Peter Smithson.
UK trip.
Sector: Michael Batty, Dan Sears.

8/71

IBM Coatham, by Foster Associates
Archigram 1971.
Barrio Gaudí, by Taller de
Arquitectura.
Repetition, by Peter Smithson.
Sector: Michael Batty, Roy Landes.

9/71

'The Beaux Arts since '68, by Martin
Pewley and Bernard Tchumi.

10/71

Toulouse Le Mirail, report by Peter
Smithson.
Foundling Estate, London, designed
by Patrick Hodgkinson, described
by Peter Murray.
Pollards Hill, housing estate, Merton,
described by Richard MacCormac.
Cedric Price, supplement 4, housing.
Barries are not romantic, Patsy
Healey.
Turkish delight, Orhan Özgüner.
Plaster on a wooden leg, D. G.
Emmerich.

11/71

BSD, San Francisco and London.
School without walls, Philadelphia.



建筑》是纯粹的拾得录像 (Found footage)，《超表面》比较接近动画，以具有象征意义的真实田园牧歌生活结尾¹，《礼仪》则是全片实景拍摄，地点在纳塔利尼位于圣马蒂诺阿拉帕尔马的家，靠近佛罗伦萨城郊斯坎迪奇。在类似集体表演的场景里，托拉尔多·迪·弗兰恰、弗拉西内利、马格里斯、纳塔利尼的家人和其他亲友从一个地下空间（“沉没的建筑”）鱼贯而出，边走边丢弃他们没有用的物品，仿佛在举行一种非宗教性仪式，以庆祝他们只是单纯聚在一起把自己的故事说出来，就有了一个“看不见的”新家，可以在此生活。影片旁白说：“地球上每一栋建筑物都是行不明礼仪的建筑物。”²我们每个人都是一场仪式。“我们正在做的是建筑，因为它占据空间和时间，还有我们和其他人的关系 [……]。除了幻象以外，我们可以试着建构一种现实，在那里，所有的仪式和礼仪都只属于我们，而且有可能很快就被忘记。”³

《礼仪》集《基本行为》所有操作手法之大成，超级工作室的旅行到此也再度有所转折。治愈所有“建筑癖” (archimanie) 的办法是宣布传统形式从此不再具有代表性。《基本行为》系列作品放映的不再是未来的荒谬图像（不管是连续纪念物，还是理想之城），而是把人类生活的基本行为视为正面数据。《教育》是通过社会人类学故事描述人际关系的运作，《爱情》关注的是心理关系，《死亡》探讨的则是哲学—宗教关系，借用《十二座理想之城》文字稿的比例逐次增高。超级工作室不再以“图像”论述，改以寓言代之，用语调庄重的呓语描述建筑的命运，但并未加以证明。⁴

同时，《基本行为》的所有故事都在暗示人类将沉迷于高度科技化的世界，那不再是一个具强迫性的大型机器，而是一个情感的装置，运作时会“凌驾于善恶之上”，夹带期许，怀抱渴望，与人类合而为一。这是出现在《教育》第一段、凭空想象的“通用信息交换系统”，令人意想不

- 1 这一幕由两名美国学生担纲演出，他们是超级工作室成员的朋友，影片中故意只标出了他们的名：盖里 (Gary) 和辛迪 (Cindy)。
- 2 影片的完整旁白文字稿载于超级工作室，《连续纪念物的秘密生活：与加布里埃尔·马斯特里伊对话》，同前，pp.9-15。
- 3 同上，p.13；另见超级工作室，《礼仪》，本书 pp.434-436。
- 4 参见玛丽亚·S. 朱迪齐 (Maria S. Giudici)，《用寓言说话：从〈理性之旅〉到〈基本行为〉的超级工作室叙事》 (Talking in Parables: Superstudio's Narratives from Voyage into the Realms of Reason to Fundamental Acts)，《Z 特刊》 (Le Journal Spéciale 'Z)，第 2 期，2011 年，pp.126-143。

图 1.30 “意大利景观新趋势”展，MoMA，纽约，1972 年。中庭里的装置艺术作品。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



I.30

到的是，它竟然预告了网络时代即将来临。¹ 超级工作室认为《爱情》一片中的“爱情机器”可以“把对建筑的爱和对建造物的执着转化为人类之爱”，将“建造者”从“建造的渴望”中解放出来。² 还有摩德纳墓园计划案，将墓园想象成一个硕大的电子计算器，将亡者的记忆储存起来，再通过“记忆胶囊”与一个无线电卫星通信设备连接，让人无论身在何处都能进入这个记忆库。³

“唯一的建筑是我们的生活”

《基本行为》谈生与死、谈在与不在、谈存在与记忆，⁴ 这说明超级工作室的建筑论述核心是时间。

从启蒙时期开始，人们就认为现代是对进步和未来充满信心，是另一个更美好的人生的乌托邦之所在。建筑为世界做设计，是再现另一个世界，也意味着要在更美好的明天产出代表救赎的图像，而明天是注定要被超越的，因为大家争相角逐“最美、最新、最好用的”东西。对超级工作室而言，揭开现代性的乌托邦面具，代表着要面对时间再现的问题。⁵ 因此，超级工作室关注的建筑操作范畴是建构形式再现，呈现出建筑是具时间性的一个机制，那些图像以激进手法将计划案自身的概念置于危机之中，让论述

- 1 参见超级工作室，《教育》，本书 pp.388-392。
- 2 参见超级工作室，《基本行为：总结》，本书 p.495；《爱情》，本书 pp.445-450。
- 3 参见超级工作室，《死亡》，本书 pp.475-489。
- 4 纳塔利尼后来在两个展览中重拾《基本行为》这几个主要议题：“不在/在”（Assenza / Presenza），博洛尼亚现代艺术画廊；“无非是记忆”（La memoria invece，包括三个子系列：“是记忆而非生活”[La memoria invece della Vita]、“是记忆而非物”[La memoria invece degli Oggetti]、“是记忆而非建筑”[La memoria invece dell'Architettura]），佛罗伦萨兰卡·皮萨尼研究室。参见《不在/在》，展览图录（博洛尼亚现代艺术画廊，1977年），博洛尼亚，1977年；纳塔利尼，《无非是记忆：兰卡·皮萨尼研究室的三个展览》，Tipolitografia G. Capponi 出版社，佛罗伦萨，1978年。
- 5 让我们改变论述的时间再现这个议题，意大利当代思想家吉奥乔·阿甘本（Giorgio Agamben，1942—）在其著作《剩余的时间》（*Tempo che resta*，Bollati Boringhieri 出版社，都灵，2000年）中，参考法国语言学家居斯塔夫·纪尧姆（Gustave Guillaume，1883—1960）的概念，从哲学层面切入，对此作过非常深入的分析。

图 I.31-32 “意大利景观新趋势”展，MoMA，纽约，1972年。展厅内的微环境艺术作品。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



I.31



I.32

走向必然的结果，也将理性过程的效能和自相矛盾的本质同时并陈，而《连续纪念物》和《建筑直方图》无非是用建筑自己的武器——再现——来批判建筑。《十二座理想之城》揭开了一个秘密：在那些图像前有一个观察者，在那些故事前有一个读者。无论建筑看起来多么客观理性，为世界做设计的建筑投射的是我们的需求与幻想（空想），所以我们得“了解游戏规则”。

由此观之，超级工作室果断地以对时间的再现（*rappresentazione del tempo*）取代了对再现之时间的反思（*riflessione sul tempo della rappresentazione*），他们思索的是人类花在生产时间图像上的时间，也就是生活和将生活仪式化的时间，亦即包括教育礼仪、爱情礼仪和死亡礼仪的“基本行为”时间，并扩大这些基本行为的时间经验，勾勒出影片面貌。¹这个时间指的不是我们所在的时间或线性时间，而是我们所代表的时间。因此，设计不是生活设计，也不是为生活而设计，相反，生活本身就是设计。作为商品的物会消失，但是会变成身体的延伸、习惯、自我再现或钟爱之物回来。在未来，生活不再是问题，只是对前人生活经验的阐述，对他们的计划的复述。“我们的工作总是不断在进行盘点和分类，或许当下唯一可做之事，就是用自传来规划人生”，这是超级工作室于1973年第一个巡回展“个人博物馆碎忆”所作的宣言。在这个“计划案”里，建筑不再承担现代性的救赎期许，而开始向生活靠拢：“我们的计划案 / 行动越来越远离建筑和设计实体，因此（根据循环逻辑）我们所做的一切都越来越靠近建筑和设计，甚至与之重合……”²

一方面，可以说超级工作室的黄金时期到此落幕，另一方面，也可以说超级工作室迈入了一个全新的阶段，投入教学与研究，并展现专业长才。1973—1975年，超级工作室参与了具有实验教学性质的联展“全球工具”

- 1 可以说，最具代表性的是《教育》的第二段“完整人生（拍片计划）”，其内容如下：“花一整个人生拍摄一整个人生。花一整个人生待在摄影镜头前，花一整个人生看着一整个人生在屏幕上播放。人是这部影片的主体，从出生到死亡。影片再现的是一个人在他一生中的时时刻刻。”参见超级工作室，《教育》，本书 pp.394-396。
- 2 在展览图录《个人博物馆碎忆》中，超级工作室的短文以这段话作结。最后含意不明的省略号的意义，要到紧接在后的具有循环同一性的超级工作室经历和设计作品说明中才能找答案。参见超级工作室，《个人博物馆碎忆》，展览图录（约翰州立博物馆新画廊，格拉茨，1973年），格拉茨，1973年，p.3。

图 1.33 “个人博物馆碎忆”展，约翰州立博物馆新画廊，格拉茨，1973年6月6日—7月1日。展览海报（局部）。

LIFE
EDUCATION
CEREMONY
LOVE
DEATH
FIVE STORIES ON TAPE

1.33

(Global Tools)。其他参展团体和个人还有 Archizoom、9999、Ufo、Zziggurat、雷莫·布蒂、里卡多·达利西、乌戈·拉·彼得拉、加埃塔诺·佩谢 (Gaetano Pesce)、吉安尼·佩特纳、索特萨斯、亚历山德罗·门迪尼和阿达贝尔托·达尔·拉戈 (Adalberto Dal Lago)。其实，超级工作室对此项目并非全盘认可。¹同时，阿道夫·纳塔利尼在佛罗伦萨大学建筑系开课，并邀请吉安·皮耶罗·弗拉西内利、米凯莱·德·卢基 (Michele De Lucchi)、罗伦佐·内蒂 (Lorenzo Netti)、亚历山德罗·波利和托拉多·迪·弗兰恰，共同参与《城郊物质文化》(1974—1977) 的创作。他们解释道：“我们在大学完成的这个教学案主要是分析计划项目（其动机、执行方式，以及它与社会、环境的关系），并研究替代模式和其他用途。用途单纯的物件、自发性改造过程（例如农业和手工业）和城郊物质文化，都是我们研究分析的对象。”²借由有系统的观测“用具”，对“无法融入城市价值体系”的农村和工业化前文化进行反思。以建立“技术图录”的方式重新呈现这些用具最初如何被构思和打造，而不是从完成品角度视之。重要的不是这些用具作为商品的交易价值，也不像在“空想设计”时期着重于用具使用方式是否违反或逾越传统，重点在于“设计的使用价值”。³毕竟超级工作室多年来不改初衷，在专业领域中寻找的正是“设计的使用价值”。不过就在这个时候，超级工作室五名成员陆续分道扬镳。工作室通过参加国际展览持续推动工作，至于建筑设计和工业设计，则跟着成员的“生活”走，依纳塔利尼、托拉尔多·迪·弗兰恰、弗拉西内利、罗贝托和亚历山德罗·马格里斯兄弟五人的艺术或建筑专业发展各有表现。超级工作室直到 1980 年代初才正式解散，各自展开新的思考与创作，此一过程让超级工作室多元异质的本色得以慢慢浮现，露出丰富的“真实面向”：“跟黑泽明的电影《罗生门》一样，我们每个人说的都是超级工作室的真相，所有这些真相都合情合理，而且，说不定所有真相都如假包换！”⁴

- 1 1974 年参加第一届“全球工具”研讨会后，超级工作室成员（尤其是弗拉西内利）认为这个经验已经足够，便寄出辞职信给这个组织的秘书处。
- 2 超级工作室，《农村世界手工制品的铅笔之旅》，本书 p.502；另见纳塔利尼、内蒂、波利、托拉尔多·迪·弗兰恰，《城郊物质文化》(Cultura materiale extraurbana)，Alinea 出版社，佛罗伦萨，1983 年。
- 3 超级工作室，《从意气风发的设计到体系》，本书 p.498。
- 4 弗拉西内利，《迈向建筑尽头》，本书 p.562。

图 I.34 “超级工作室在第十五届米兰三年展”，1973 年。宣传单。

SUPERSTUDIO ALLA XV TRIENNALE DI MILANO - 20 NOVEMBRE 1973
FRAMMENTI DA UN MUSEO PERSONALE. LETTURE SCELTE DA:
« VITA EDUCAZIONE CERIMONIA AMORE MORTE »

Cinque tapes trasmessi simultaneamente in vari punti dello scalone
della Triennale
voci di Paola Recami e Stefano Tani
musiche da:

J. S. Bach « Concerto per clavicembalo n. 1 in re minore, BW 1052 »
Phil Glass « Music with changing parts »
« Schichi-Botsu » (inno buddista per la morte di un monaco)
« Bai » (il Buddha della saggezza nello splendore dei suoi mille colori)
John Renbourn « Tha lady and the unicorn »
Benedetto Marcello « Sonata in fa maggiore » (trascritta - armonica e clavicembalo)

Dal 21 marzo 1971 al 20 marzo 1970, abbiamo lavorato a una
serie di films sugli « atti fondamentali » incentrati sui
rapporti tra l'architettura (come formalizzazione cosciente
del pianeta) e la vita umana.

I films prodotti costituiscono una propaganda di idee al di
fuori dei canali tipici della disciplina architettonica.

I cinque films sono:

VITA EDUCAZIONE CERIMONIA AMORE MORTE

Ogni film è di circa 15 minuti, a colori, sonoro, girato in
35 mm. e poi riversato in videocassette o trasportato in
Super 8 o 16 mm. per facilitarne la diffusione.

Ogni film usa tecniche diverse quali il graphilm, l'animazione,
la ripresa dal vero.

I films sono stati progettati per proiezioni in circuiti normali
o alternativi, televisione, mostre, scuole, ecc.

il film CERIMONIA (che insieme a VITA partecipava alla sezione
internazionale del Design) viene presentato in 16 mm.

il 20 novembre alle 17,30 in Triennale.

I films e i tapes sono distribuiti in USA da Environmental
Communications e in Italia da Supercosmic Homemade Movies Inc.

I testi completi da cui sono tratte queste « letture scelte » sono stati
pubblicati da Casabella:

n° 367	luglio 72	- VITA
n° 368/369	ag./sett. 72	- EDUCAZIONE (1° parte)
n° 372	dicembre 72	- EDUCAZIONE (2° parte)
n° 374	febbraio 73	- CERIMONIA
n° 377	maggio 73	- AMORE
n° 380/381	ag./sett. 73	- MORTE

Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Roberto Magris,
Piero Frassinelli, Alessandro Magris.

SUPERSTUDIO, via delle Mantellate 2/9, 50129 Firenze (055) 474925

1.34

后记

1978年是超级工作室总成绩揭晓的一年。意大利国立建筑学院在罗马塔维尔纳宫为他们举办了规模盛大的个展¹；劳拉·温卡·马西尼（Lara Vinca Masini）邀请超级工作室参加第三十八届威尼斯艺术双年展策划的激进建筑首次大型回顾展，参展的两件作品可说是该团体的思想成果总结²。第一件作品《罗得之妻》是一个金属构造的装置艺术，五个锌板框架内各陈列一个小型盐雕建筑，一个装水的倒金字塔容器架在金属结构体上方慢慢滑动，水往下滴在盐雕建筑上，让它逐渐溶化。五个盐雕建筑分别是金字塔、圆形剧场、主教座堂、凡尔赛宫和勒·柯布西耶的新精神馆（Esprit Nouveau），代表“超级工作室认知的建筑史”，将最具象征意义且兼具自传意涵的面向转化为实体呈现出来。就像《罗得之妻》的文字说明“建筑之于时间，恰如盐之于水”所言，水慢慢溶解盐巴，露出藏在里面的内容物，同时也露出这句话：“唯一的建筑是我们的生活”。³

第二件作品《泽诺的意识》跟第一件作品辩证对立。它讲的是泽诺·菲亚斯基（Zeno Fiaschi）的故事：泽诺1903年2月2日出生于意大利中西部马雷玛的里帕尔贝拉镇，终其一生未曾离开家乡，在完全自给自足的情况下自己动手打造所有物件，以此作为媒介，建立他与世界之间的关系。对超级工作室来说，这些工具、手工制品和各种物件，就像是一种有待查验的关键性的“救生包组合式”档案数据，同时也是用来分析人与世界之间关系的内省工具（释放疗法）。⁴超级工作室的负面乌托邦寓言故事在泽诺的世界里画下句号，把居住这个概念当作存在议题，虽然非常实际而个人，其实完全向外投射，“外”指的是端赖人的创作和经验逐步建构而成的自然与世界。作为经验的结果，泽诺的作品代表他对世界和物件的理

- 1 超级工作室，《超级工作室》（*Superstudio*），展览图录（塔维尔纳宫，罗马，1978年），Centro Di出版社，佛罗伦萨，1978年。
- 2 参见劳拉·温卡·马西尼主编，《拓扑学与形态学：反自然乌托邦与危机：意大利建筑的奋起时刻》（*Topologia e morfogenesi - Utopia e crisi dell'antinatura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*），展览图录（双年展，威尼斯，1978年），威尼斯，1978年。
- 3 超级工作室，《〈罗得之妻〉和〈泽诺的意识〉》，本书 pp.516-537。
- 4 同上。

图 I.35 《好屋》，第 397 期，1975 年 1 月。封面人物是“全球工具”组织成员，地点是佛罗伦萨佩萨河谷圣卡夏诺市桑布卡的废弃教堂前。

CASABELLA



1.35

性态度，却与超级工作室所有作品中流露的科学、客观理性完全对立。泽诺的作品是为自身存在而做的设计。“借由一系列的精神活动，我们可以拥有真实，成就安详 [……] 建筑是理解世界与认知自我的手段。”¹1969 年描述《连续纪念物》的叙述文字也适用于泽诺的世界和他那些朴实无华的农业用具。此一回溯，将我们带回了故事的起点。

一方面，要从伴随现代建筑整个发展脉络（从布雷到陶特，从勒·柯布西耶到库哈斯和埃利亚·曾赫利斯 [Elia Zenghelis] 的 OMA 建筑事务所）的至为重要的理论和“图像”思维切入，来解读超级工作室的作品；另一方面，也是这些图像让建筑找回了存在的立足点，在那里，“记忆和设计、工作和学校、个人和政治”彼此重合。²以存在作为赌注，我们只能将自己交付给世界这个独一无二而巨大的钟爱之物，通过它来思索我们和其他人的关系，并赋予它形式。

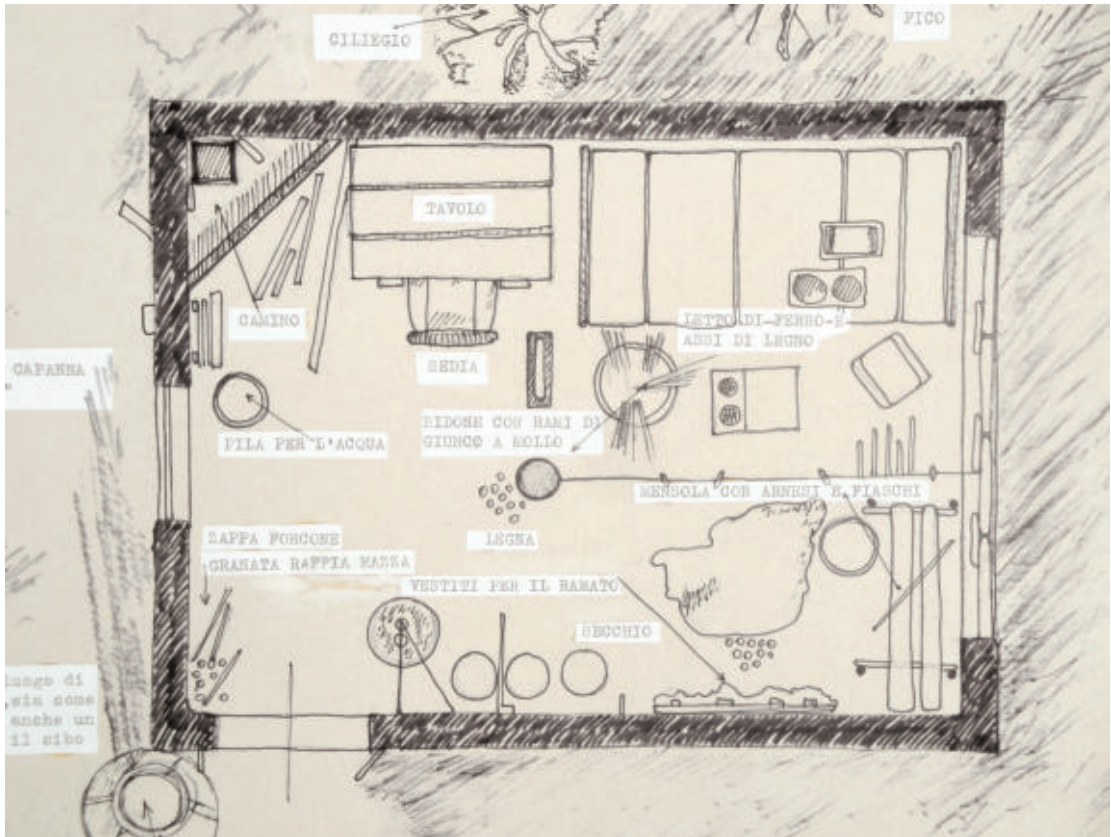
超级工作室的“物”之世界是中性的，从《建筑直方图》到《连续纪念物》，从《超表面》到泽诺的农具，旨在揭露现代性是永远的危机，是无法走出的沙漠。然而，借由这些物，那个“无法居住的”空间（莫里斯或许会这么说）开始透露出之前从来没有过的可能性：“当诱导消费的设计不再，一块区域便会空出来，那里会慢慢浮现（宛如在镜面上浮现）操作、构筑、转化、付出、保存、修正的需求。另一个画面（心中期许的画面）是一个更祥和、自在的世界，在那里，所有行动都言之成理，在那里生活只需要寥寥几件神奇的用具就已足够。物如明镜，可映照，能度量。”³

- 1 超级工作室，《连续纪念物》，本书 p.249。《罗得之妻》这件装置艺术作品在双年展闭幕后下落不明。2014 年，由模型实验室为热内亚粉夏艺廊复原重建，并成为大型装置艺术作品《连续纪念物的秘密生活》的一部分，参加由库哈斯担任总策展人的第十四届威尼斯建筑双年展。参见超级工作室，《连续纪念物的秘密生活》，pp.171-174。
- 2 纳塔利尼，《1966 年，曾经美好的建筑时光》，本书 p.559。
- 3 超级工作室，《物之毁灭、变形与重建》，本书 p.112。

图 1.36 拿坡里环维苏威火山电力火车，1971—1974 年。



I.36



I.37



I.38

图 1.37 普列瑟雷村的棚屋，《城郊物质文化：泽诺菲亚斯基》，1973—1978年。平面图（局部）。

图 1.38 普列瑟雷村的棚屋，《城郊物质文化：泽诺菲亚斯基》，1973—1978年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。

图 1.39 吉安·皮耶罗·弗拉西内利在超级工作室总部，佛罗伦萨，1970年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。

