

内文说明

超级工作室自成立以来，一直游走于研究、发明和建筑专业之间，我们将这些异质、非常规的产品收录整理后，以“作品”称之。所谓作品，是指超级工作室的设计思维经过具体沉淀后，以论述、海报、故事、技术报告、设计图、摄影蒙太奇、物什、模型、样品、装置艺术、室内设计、建筑、甚至短片剧本（超级工作室成员还在其中几部短片里登场亮相）的形式呈现的完成品。

这部专书以批判视角重建了超级工作室自 1966 年创立，至 1978 年意大利国立建筑学院在罗马为其举办个展、参加第三十八届威尼斯艺术双年展，这二十二年里绝大部分的文字和计划案。1978 年是超级工作室创作生涯的总结，之后所有成员各自以全新的个人路线再度出发，直到 1980 年代中期团体正式解散。

这部专书的重建过程获得了原作者的积极参与，但大多发表在期刊上的作品都维持原始版本，未作任何更动。

与原始出处对照之后，我发现几篇文章基于不同原因（主要是因为编辑疏忽，但也不乏审查所致）在发表时有疏漏之处，因此置于六角括号（〔〕）中一一补回。

每一篇文章开头都有简短介绍，提供扼要的历史背景说明及相关参考书目。每幅图都有图说，内含作品名称、创作时间等基本数据（某些作品另附出版信息）。可查证的引文以脚注说明，因此，若是凭记忆作的引述或未载明出处的翻译文字，仅保留原始文本格式。

图像数据大多来自克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰保存的超级工作室摄影档案，少部分来自当时发表的出版物。

克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰以《回溯：超级工作室与佛罗伦萨》

一文回顾了团体成立的前提和背景。书末有阿道夫·纳塔利尼和吉安·皮耶罗·弗拉西内利撰写的两篇文章，为超级工作室创作过程的历史意义及其创作路线的开创性价值作出总结。

附录部分提供了团体资料。



III. 超级工作室成立（1966）

超建筑是超生产、超消费的建筑，对超市、超人和超级汽油消费进行超诱导。

Archizoom 和超级工作室，“超建筑”展，1966 年

1. 超建筑

“超建筑”（Superarchitettura）是超级工作室与Archizoom联合展览的名字，展览开幕的同时，两个佛罗伦萨团体宣告正式成立。“超建筑”展于1966年12月4日—17日在皮斯托亚的Jolly 2画廊首次展出，展览作品是为此展览设计的木头与纸板材质组合的家具模型；1967年3月19日—4月12日于摩德纳市立画廊再次展出，作品包括Archizoom、超级工作室两个团体的成员及佛罗伦萨大学建筑系其他学生的结业作品与毕业设计。

超建筑（1966年）

展览海报（1966年12月4日—17日，Jolly 2画廊，皮斯托亚）。文字撰写：Archizoom 和超级工作室。

超建筑是超生产、超消费的建筑，对超市、超人和超级汽油消费进行超诱导。Archizoom与超级工作室联合展览（布兰兹、柯雷蒂、德卡内罗、莫罗兹、纳塔利尼）。

超建筑（1967年）

展览海报（1967年3月19日—4月12日，市立画廊，摩德纳）。文字撰写：Archizoom 和超级工作室。

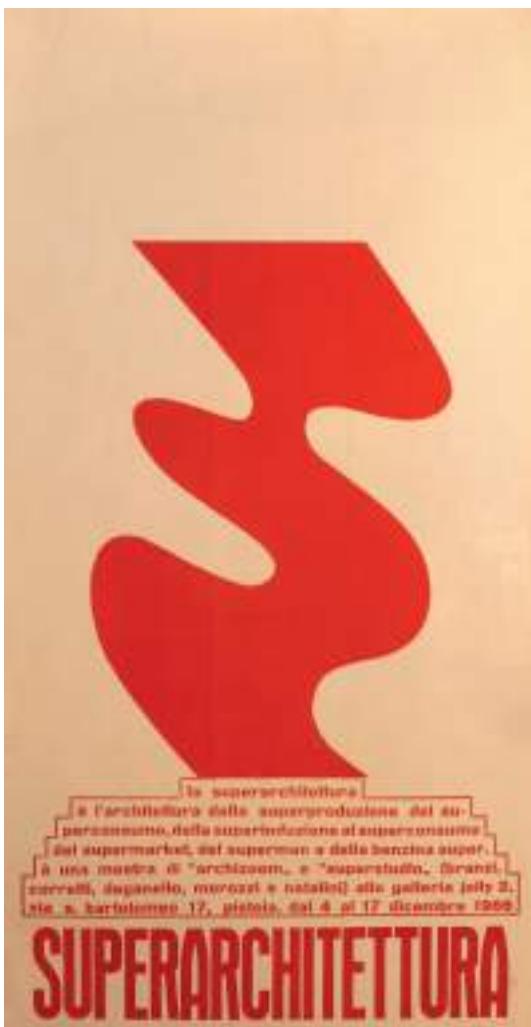
[背面]

超建筑是超生产、超消费的建筑，对超市、超人和超级汽油消费进行超诱导。

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：梦想之车是汽车及对汽车投射之心理的加总，新古迹是古迹的意象投射。

图 III.1.1-2 Archizoom 和超级工作室，“超建筑”展，皮斯托亚，1966年。展览海报。



III.1.1



III.1.2

视觉信息逐日累积成就了都市新景观，再透过它的冲击力创造出消费者。

隐匿身份的游说者是巫师的学徒。那么，复制影像的人呢？

使用流行的、表演的、工业的通俗词汇并不是为了建立新的词汇表，而是为了建立批判意识，为了能够接收所有新刺激的感受力。

必须与都会整体现实、当下时事议题建立直接的关系，才能超越世俗体制，创造实时的行为模式。

展览中展出的作品蕴含着一系列新的启发，视反讽为一种建设性的批判。

除了纪念性建筑外，我们发明能够制造影像的机制，我们也发明模型，并组织生产、消费和消费需求。

我们自己建构消费者。

超建筑接受生产与消费的逻辑并加以阐明。

超建筑是一座意象建筑，有强烈的表现性，能够让人想起特定的意象，激发行为模式，因此有能力为自己诱发消费需求。

超建筑是富含广告颠覆能量的建筑，但更一针见血，因为它能在“宏大设计”和充满存在感与故事的城市中添加具有丰富寓意的意象。

[正面]

“超建筑”展于1967年3月19日—4月12日在摩德纳市立画廊展出。

展览的目的是通过佛罗伦萨大学建筑系一群学生的作品，重新唤起大家对1960年代建筑文化当下议题的关注。

为了有助于了解这个展览的思维过程与立意，作品依创作时间先后顺序展出。

1.《为劳工城布洛齐七万居民设计的都市结构》(卡罗·恰尔皮、保罗·德卡内罗和保罗·马利亚尼)。1964年2月。认为城市有必要进行各个层面的通盘设计以确立其最终形式，要为当时未有定论的“新尺度”与“建筑乌托邦”找到答案，突显机械与科技解决方案中别出心裁的元素（单轨、立体网状结构、配送货物输送带等），同时忽略任何功能主义属性的形式介入。

2-3.《为拥挤城市佛罗伦萨—皮斯托亚设计的都市结构》(安德烈·布

图 III.1.3 阿道夫·纳塔利尼、安德烈·布兰兹、马西摩·莫罗兹在“超建筑”展入口处留影。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。



兰兹、吉贝托·柯雷蒂、马西摩·莫罗兹、阿利·纳瓦伊和克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰）。1964年10月。以兼具启蒙主义和科技的语汇，用寓意叙事手法和呈现手法将功能主义论述彻底抛诸脑后。

4.《普拉托的工业体系》（*Sistema industriale a Prato*, 克劳迪奥·格雷皮 [Claudio Greppi]）。1965年4月。从刘易斯·康的经验出发，重新审视附加了丰富反讽意味之象征符号的“启蒙年代”（勒杜、布雷、勒奎 [Lequeu]）的建筑传统。

5.《钦托亚的圣巴托洛住宅区》（*Quartiere residenziale a S. Bartolo a Cintoia*, 图利奥·兹尼 [Tullio Zini]、玛塔·斯卡雷利 [Marta Scarelli]）。1965年6月。接续前一作品，提出一个具纪念性的全新叙事提案，让整个计划案重新回归“理念”。

6.《佛罗伦萨苏格拉天文台》（*Osservatorio astronomico alla Sughera, Firenze*, 保罗·德卡内罗）。1966年2月。重新彰显基础形式和形式复杂化的过程，以预铸零件组合成完成品，让设计再度成为一个极度自由、随心所欲的容器。

7.《佛罗伦萨艺术宫》（阿道夫·纳塔利尼）。1966年6月。因为折衷主义经验重新发掘了机械语言，让建筑操作得以更深入，并且被超越。因为追求秩序，绝对形式表达能力价值的提升显得更为重要。

8.《普拉托市卡亚诺小镇的波吉奥农庄休闲设施》（*Attrezzatura per il tempo libero alla Cascine di Poggio a Caiano, Prato*, 吉贝托·柯雷蒂）。1966年7月。一个以刘易斯·康模式为本、就连最小的细节都需要从零开始“设计”的建筑案，已可看见出现在之后几个计划案中的从容和建筑系统。

这显然是对刘易斯·康之论述最正面的应用，也是关于纪念性建筑研究的极致表现。

波普艺术现象及其重要发展脉络，对“影像文明”的进一步研讨，超越过去设计作品固有的道德要求，诸如此类，都有助于突破现状，在关键假设中让建筑得以抛开文化包袱，直接参与影像世界，而且举止从容、不带偏见，有良好设计品位。

9.《普拉托的休闲设施》（安德烈·布兰兹）。1966年7月。

10.《普拉托帝王城堡文化中心》（*Centro culturale nel Castello dell'Imperatore a Prato*, 马西摩·莫罗兹）。1967年3月。

图 III.1.4 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰和阿道夫·纳塔利尼，在摩德纳“超建筑”展入口处留影。1967年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



III.1.4

这两个设计作品皆能为新的设计模式提供最佳见证，示范何谓设计及建筑消费。

这两件作品也最能说明1966年11月初次展出的装置艺术展“超建筑”的定义：“超建筑是超生产、超消费的建筑，对超市、超人和超级汽油消费进行超诱导。”

对意象世界的尊崇，对“宏大设计”可以扩大意象沟通能力的笃定，构成了我们当下工作的基础，也让我们不再画地自限。

图 III.1.5 Archizoom 和超级工作室，“超建筑”展，摩德纳，1967 年。展览海报（背面）。

SUPERARCHITETTURA

La superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superindustria, al consumo, del supermarket, del supermac e della benzina super.

I luoghi della società attuale sono forme nella storia che la società produce.

I nuovi oggetti sono destinati (così si dicono) delle cose: la macchina di un'auto e la produzione di polizia, il nuovo ristorante e i negozi dei supermercati.

L'automobilizzazione è stata una condizione di autostrade, autostrade e strade di autostrade che è diventata massiccia.

Il supermac è nato da l'appoggio strategico che ha capito del dominio di immagini?

L'autostrada è la forma spettacolare dell'industria, può impiegare solo sostanze che sono presenti in uno spazio di immagine.

Il supermac è nato da l'accogliere tutte le cose nel superstore.

Il superstore delle convenienze, lo stesso che è solito tenere di comportamento urbano attraverso il suo punto di riferimento reale.

La strada, totale, come l'autostrada e la strada.

Una nuova serie di impiantazioni che comprendono l'immagine come forma costruttiva di strada e presente degli oggetti presenti.

Al di là di una architettura di insediamen-
to rispettano necessariamente capaci di
produrre immagine, inventare dei prototipi,
organizzare la produzione, il consumo e l'esposi-
zione al consumo.

Costituiscono un consumismo.

La SUPERARCHITETTURA sceglie le leggi della produzione e del consumo e si esercita su forme denunciate.

È un'architettura di immagine con una forte carica di figuratività, capace cioè di svolgere immagini rigorose e di sapere comunicarle, capaci cioè di ridurre il suo stesso consumo.

È un'architettura con la carica erotica della pubblicità, ma anche più efficace poiché invoca emozioni anche di connivenza in un "grande disegno", e nella realtà della città con tutte le sue permanenze e le sue storie.

III.1.5

Archizoom 和超级工作室，1967 年 3 月。

安德烈·布兰兹，1938 年 11 月 30 日出生于佛罗伦萨，1966 年 7 月 21 日毕业于佛罗伦萨大学。

卡罗·恰尔皮，1938 年 9 月 16 日出生于佛罗伦萨，1967 年 3 月 9 日毕业于佛罗伦萨大学。

吉贝托·柯雷蒂，1941 年 4 月 12 日出生于佛罗伦萨，1966 年 7 月 21 日毕业于佛罗伦萨大学。

保罗·德卡内罗，1940 年 9 月 9 日出生于佛罗伦萨，1966 年 3 月 9 日毕业于佛罗伦萨大学。

克劳迪奥·格雷皮，1939 年 11 月 14 日出生于佛罗伦萨，1965 年 3 月 12 日毕业于佛罗伦萨大学。

马西莫·莫罗兹，1941 年 1 月 28 日出生于佛罗伦萨，1967 年 3 月 9 日毕业于佛罗伦萨大学。

阿道夫·纳塔利尼，1941 年出生于皮斯托亚，1966 年 7 月 21 日毕业于佛罗伦萨大学。

阿利·纳瓦伊，1941 年 11 月 30 日出生于德黑兰。

玛塔·斯卡雷利，1940 年 12 月 30 日出生于佛罗伦萨。

克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，1941 年 9 月 18 日出生于佛罗伦萨。

图利奥·兹尼，1942 年 2 月 19 日出生于雷焦艾米利亚。

图 III.1.6 Archizoom
和超级工作室，“超
建筑”展，摩德纳，
1967 年。展览海报
(正面)。



III.1.6



IV. 理性之旅： 计划、思维、建筑（1965—1968）

我们的工作总是在不断进行盘点和分类，或许当下唯一可做之事，就是用自传来规划人生。

1965—1968年，我们始终坚信建筑是一种改变世界的手段，设计是一种物质转化的设想，是假定不同质量和数量的方法。

这些设计全部收录在第一部画册《理性之旅》中。

超级工作室，《个人博物馆碎忆》，1973年

1. 发想设计与空想设计

《多姆斯》，第 475 期，1969 年 6 月，pp. 28–33。

这篇文章撰写于 1967 年，1969 年由阿道夫·纳塔利尼、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰、吉安·皮耶罗·弗拉西内利和罗贝托·马格里斯联名发表。这段时期超级工作室在设计界十分活跃，计划案主要来自波托诺瓦研究中心和乔凡内蒂公司的委托。

地球是圆的，并且持续转动，这似乎已经是不争的事实。

但如何在地球上生活，仍然未有定论。特别有待商榷的是：是否需要每天从零开始，重新发明创造？还是只需要借助适量的地心引力与离心力抗衡，继续呼吸就好？后者对占据我们耗费心力讨论的那些方盒子的人来说是可能的，或许应该说，是必然的。他们是住在公寓、小别墅或各种市民住宅里的快乐住户或房东，可想而知，也是残缺不全、食古不化的既成事实和陈词滥调的拥有者和使用者……

反之，如果执意每一刻都认真面对事实，如果执意要以创意的、真实的方式生活，那么光会平顺呼吸是不够的，必须每次发明新的“操作”工具，每次针对新问题提出解答。

唯有以这样的方式，秉持创意思维，才能避开以伟大真理之名行垄断之实强迫推销的制式答案。但是要想与体制抗争，拒绝消费产业在那个历史性时刻指定为唯一正确解答的产品，就不能只仰赖手工制品的反攻，也不在于全然排拒所有相关的物什和行为。救赎不在世外桃源，也不在爱丽丝的魔幻仙境里。

世外桃源和爱丽丝的魔幻仙境指的是手制工艺产业的（或嬉皮士心向往之但未能实现的）专断封闭文化，以及伦敦卡纳比街¹ 和超市的超消费主义文化：一个是用具被视为圣物的奇幻世界，另一个则是绕着不存在之物打转的仪式性规范之总和。

1 汇聚了诸多潮牌的著名购物街，伦敦的时尚地标。——译注

图 IV.1.1-2 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，《组合式亚克力环状物》，1965 年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



IV.1.1



IV.1.2

但是，既然要“勇往直前”，既然过程无法逆转（各种重温旧事是最好的证明），既然体系提供的对象也不存在（销售体系只卖一样商品：它自己），既然我们需要某些东西（用具、符号、图腾等）才能活，于是，我们再次启动了设计程序。如果症结在于以创意方式生活，在于为问题寻找真正的解答，在于避开以伟大真理之名行垄断之实强迫推销的制式答案（富裕社会的陷阱），那么我们就得提出“发想设计”（design di invenzione）作为当下“产品设计”或“工业设计”的替代或多元选项。

设计若要有价值，就一定得关乎发明（想想文艺复兴时期专论学者如何看待“设计”[disegno] 和“发明”[invenzione] 这两个词）。所以，应该使用的专有名词是“空想设计”（design d'evasione）。

撇开文字游戏或联想到逃避心态不谈，空想设计是在工业生产范畴内的计划性和执行性活动，系统化地撷取诗意与感性，试着将因误解理性主义和功能主义导致日常生活令人厌恶而生的持续空想制度化。

每一件物什都有其实际功能和冥想功能，空想设计意欲强化的是后者。于是理性可以解释一切、四脚凳这个设计主题的千百种变化、符合空气动力学的流线造型和梦想胎死腹中等属于 19 世纪的神话，自此落幕。

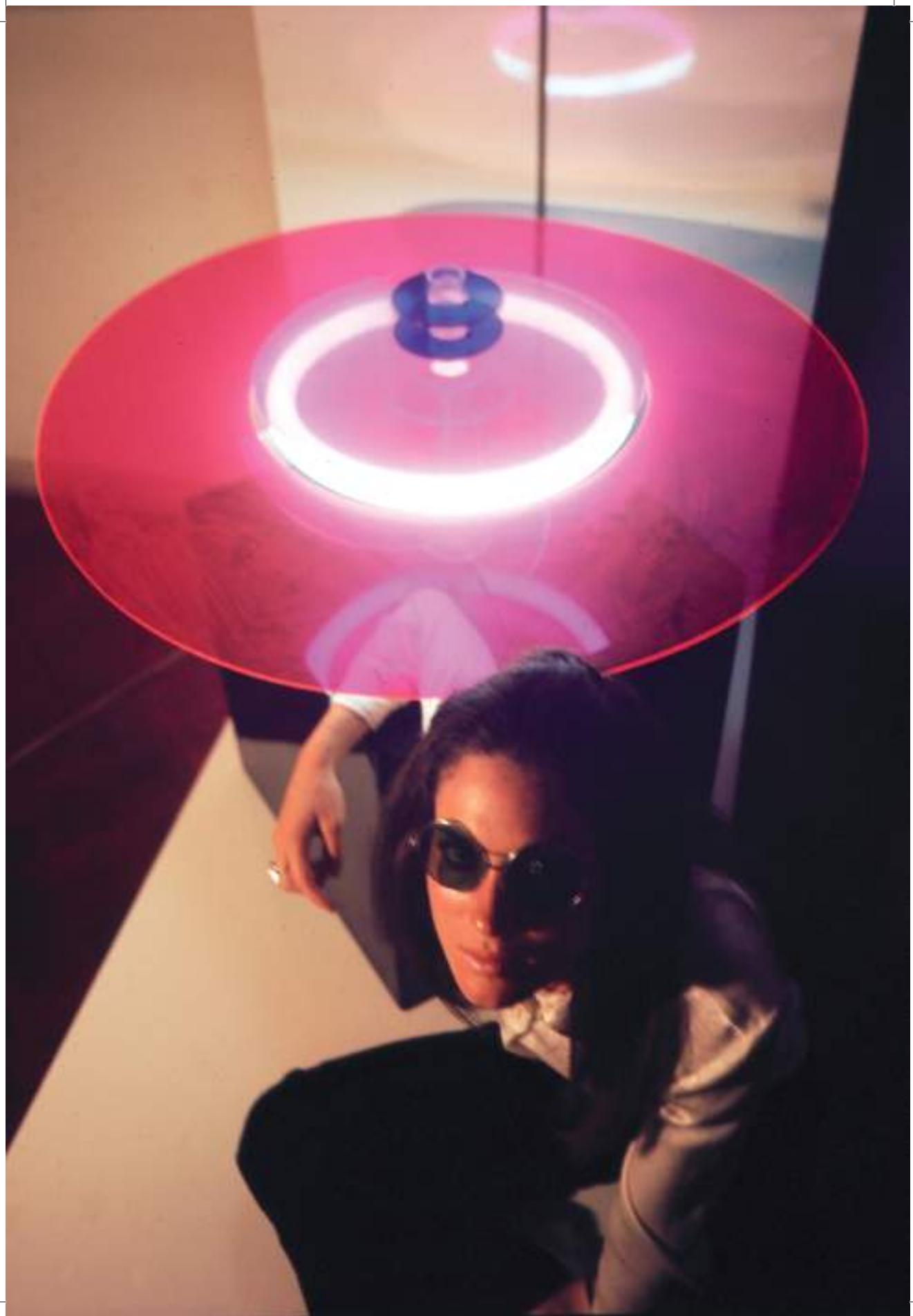
总而言之，我们讨论的是从头开始：现有的资料来自经验，来自神话，来自科技，来自市场需求，来自压抑的欲望。最重要的是持续表达我们的存在，持续留下足迹。重要的是“在”（esserci）。或许我们这个年代最惊天动地的表达方式之一就是“静坐示威”（sit-in）：所有人席地而坐的和平抗议集会。

我们要做的是，打造存在的基础，以进行示威，一种“存在示威”（be-in）。有两种方式可以让大家完全参与：提供有丰富想象空间的物什，以及，提供行为的模式。前者是指提供具有多重寓意的（意义不明确的）万用物什，每一位用户都可以依个人意愿使用。后者是指提供把玩任何一件物什的游戏规则，或提供适用于任何填充物的外壳。

如果将我们的研究目标转移到室内，通过我们置入的设计物，这个室内空间就可以变成一个名副其实的参与环境（一个可以持续展演的空间，或换句话说，一个事件发生的地点，一个存在示威的地方）。这里需要厘清的是，这个操作属于前述第一种方式：将有丰富想象空间的物什置于任何一个外壳之内，即便是现今建筑业供应的那些千篇一律的劣质外壳。

当然这个行动只能被视为一种“救援”行动：并不是我们预期的全面

图 IV.1.3 土星，
1967 年。灯具样品。
摄影：克里斯蒂亚
诺·托拉尔多·迪·弗
兰恰。



性行动（提供并形塑整体人文环境），只是因应现状而作出的“因时因地”的反应。

所以，空想设计是为了逃离令人厌恶的日常生活，或许，更应该说，空想设计是为了能活下来，即便面对令人厌恶的日常生活。这是因为：

除了有能力请人（量身）打造一个“家”或幸运地找到不需要在墙上挂画也能居住的“家”的幸福凡人，那些住在“市民住宅”里的人通常生活在一个房间里，一个没有记忆的方盒子里，高低、上下、出入口的指示模糊不清，是漆成白色或浅色的欧几里得长方体，或许可水洗，或许不行，永远平淡无奇，看不见希望。

但是请记得，是“诗使人安居”，人生不只是在密闭盒子中平行展开的微小历程，人生也存在于城市间、汽车里、超市中、电影内、公路上……一件物什可以是一趟太空冒险，也可以是一个被膜拜和崇敬的对象，或变成各种关系交汇的光点……

所以空想设计旨在建立将外来异物导入体制内的假设，例如使一件物什尽可能调动不同感官特性（色觉、触觉等），满载可以唤起注意或兴趣的符号和图像，形同模板，对行动和举止行为都能有所启发。总之，这些物什要能够改变房间 - 盒子（vano-contenitore），并且让这个空间和使用者一起参与其中。

我们会建造在自己与他人的战争遗迹上，在小型与大型游击战烟雾弥漫的废墟上，在核弹爆炸和致幻仙人球上方数不清的蘑菇云上。

我们会建造坚不可摧的巨大建筑，能抵挡强震，因为这些建筑跟日本版画中的柳枝一样柔软有弹性。我们会有软绵绵的金字塔、镜面家具和专为冥想日常生活之浪漫的房间。我们会有望远镜和万花筒，用以探索愚昧和无聊的秘密。我们会坐飞机环绕世界旅行，只系上智慧的安全带，毫无畏惧，我们在建造之余会记得每天唯一的任务：与诗共生。

没时间去分析或指控，也几乎没时间酸言酸语、玩知识分子的残酷游戏。我们想要重返真心，让心中充满热情，高亢其心（*sursum corda*）。若不是为了爱，怀抱希望，我们将无所作为，肯定会幸福快乐地死于天真烂漫。我们的问题在于，要持续制造五彩缤纷、体量庞大、实用又充满惊喜的物什，跟我们一起生活、一起玩耍，直到有一天走路都困难，只好一

图 IV.1.4 罗贝托·马格里斯、阿道夫·纳塔利尼、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，波托诺瓦研究中心，佛罗伦萨，1968年。
摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



IV.1.4



IV.1.5



IV.1.6

脚把它踢出去，或坐在它上面，或坐在它上面随手摆一杯咖啡，但始终无法无视它的存在。

如同驱魔，驱逐冷漠。如此才能改变时间和空间，让生命有继续下去的诱因。

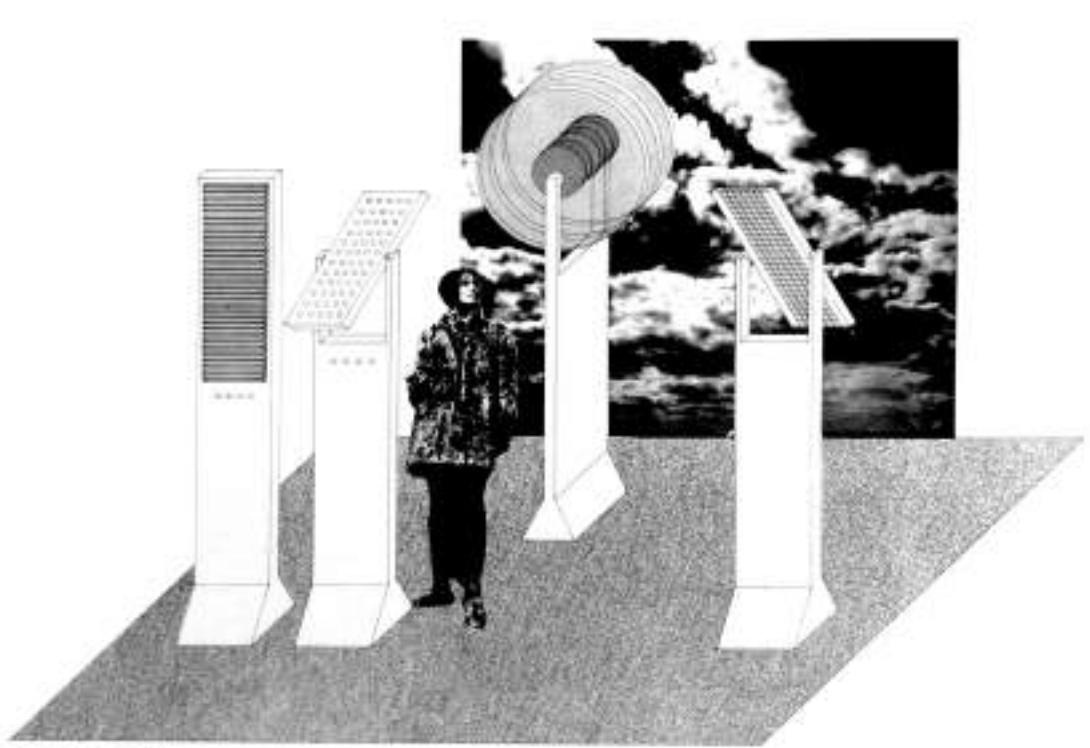
图 IV.1.5 波浪灯，
1967 年。灯具样品。
摄影：克里斯蒂亚
诺·托拉尔多·迪·弗
兰恰。

图 IV.1.6 星光灿
烂，1968 年。可移
动灯具样品。摄影：
克里斯蒂亚诺·托拉
尔多·迪·弗兰恰。

图 IV.1.7 Olook 灯，
波托诺瓦研究中心，
1968 年。灯 具。
摄影：克里斯蒂亚
诺·托拉尔多·迪·弗
兰恰。



IV.1.7



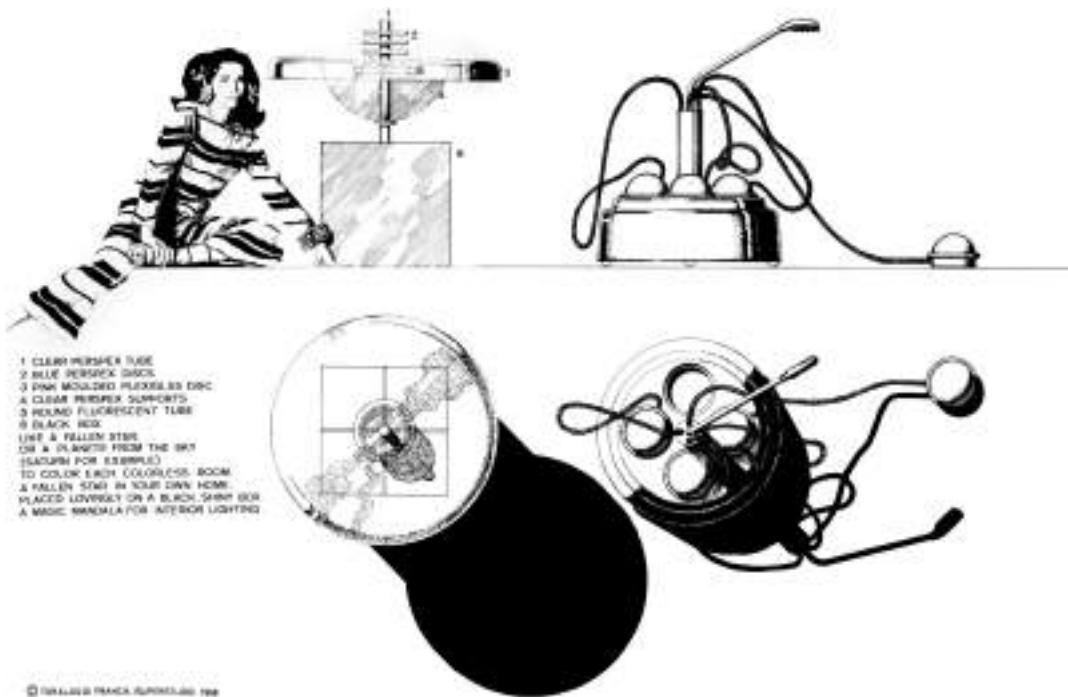
© SUPERSTUDIO INT'L / 1-4-4

IV.1.8

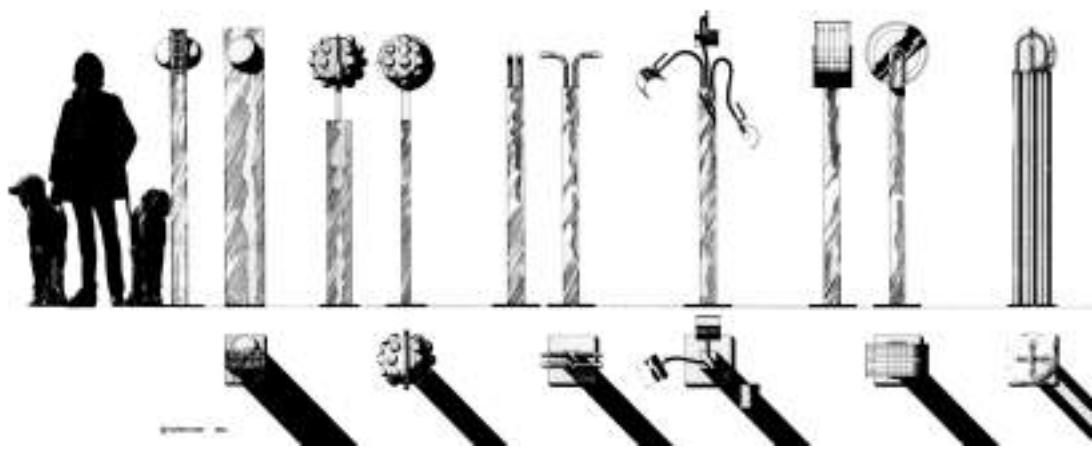
图 IV.1.8 《高高的灯》(图中人物:玛丽安娜·布克哈特 [Marianne Burkhalter]), 1970年。摄影蒙太奇。

图 IV.1.9 《星光灿烂》, 1968年。可移动灯具样品。墨绘设计图。

图 IV.1.10 《高高的灯》, 1968年。墨绘设计图。



IV.1.9



IV.1.10



IV.1.11

图 IV.1.11 西番莲灯，波托诺瓦研究中心，1967年。灯具。

图 IV.1.12 鹦鹉螺灯，波托诺瓦研究中心，1967年。灯具。



IV.1.12

2. 自由居住

《时尚之家》(Casa Vogue)，第3期，1969年11月，pp. 84–85。阿道夫·纳塔利尼此文点明了超级工作室如何看待室内设计。他们在1969年佛罗伦萨古玩双年展处理过这个议题，那次，超级工作室和Archizoom联手用“卢克索系列”(serie Luxor)数个家具布置斯特罗齐宫地下展厅。

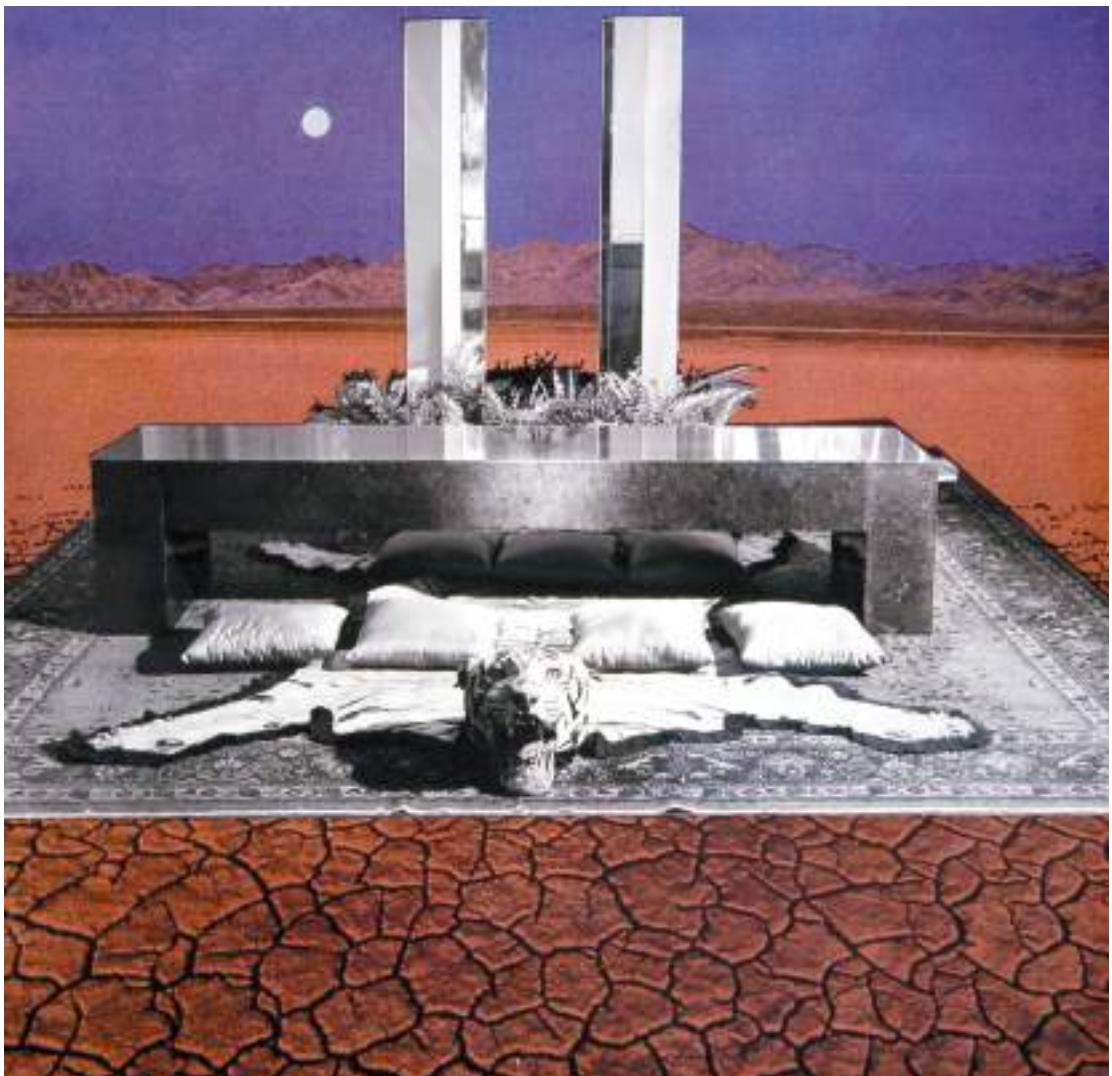
关于可移动、可消耗、可转换的空间，我们已谈过很多，也许，太多了。我们总是在研究如何汰旧换新、如何将其影视化，以“有弹性、符合功能主义、提供享受的”建筑取代“稳定、实用、美观的”建筑。总之，我们总是想要移动静止不动的，却不试着让过度移动的停下来。重点并不在于寻找一个模拟律动的家，跟随人类一起迁徙、生活、耗损和死亡。人类本身的迁徙已足以导致建筑多变，随着时间、四季和人生的变幻，人与建筑之间的关系也有所改变。所以，至少家必须是一个定点，是地心引力的中心。照片中是超级工作室在佛罗伦萨古玩双年展会场斯特罗齐宫展出的“卢克索系列”欧石楠木桌和镜面方尖碑，旁边是拿破仑妹妹埃莉萨·巴西奥克希·波拿巴(Elisa Baciocchi Bonaparte)的床榻，作为“古玩收藏”的代表案例，说明古玩和现代作品共存的可能性，只要它们是“所有季节”都适用的家具。

在家中生活并不是一个自发、自然的行为，需要大量的文化、智慧与诗意情怀。每一个家的组成都是住在家里的人的欲望、野心、需求和故事的空间投射。家变成一个意象，是使用者的肖像。如同空间、物品、意象与意图的总和，加诸住户身上，改变他的行为举止。

由此产生不同行为与反应，居住者越常使用家，与家的关系越紧密，所产生的行为与反应就越全面，也越明确。

我们应该已经清楚知道，家并不是一种资本化的资产，而是一种消费资产，事实上不是只有我们消费家，家也同时消费我们。由于接二连三的

图 IV.2.1 《为沙漠做装潢（古玩收藏）》，1969年。
摄影蒙太奇。



IV.2.1

攻防战、强制性暴力或痛苦煎熬……因此产生了建立一套“居住战略”的需求，结合实务规则、急救手册，以及能够疗愈分歧、抚平争议、恢复和平宁静的各种实验方法。当然还要有一本“安稳居家精神锻炼手册”，建议住户如何舍弃追求“潮流”、附庸风雅、哗众取宠或急取功名的所有欲望，简而言之，建议住户抛开各种不存在的问题、执念和癔症。

然后，我们才能开始寄望一种没有太多负担的生活，物质占据极少分量的生活，只有回忆、抉择、轻松遐想、实践真理的笃定、对美好新世界的期望，以及时间、空间、人与物的和平共存……

物如信息（oggetti come messaggi）。可想而知，一旦摒除了与我们周遭之物相关的虚假问题，这些物就会因我们选择上的取舍，变成认识自己的一种方式。因此，室内设计是事物状态相互关系的总和，一如其他认知技巧，其目的在于确保厘清一切之后心平气和的自觉。

这是另一种拯救灵魂的方式。埃及人和伊特拉斯坎人¹在墓穴中放置陪葬物，今日绝大多数的家也是放了陪葬物的墓穴。物被快速拆解为博物馆藏品（收藏时间长短姑且不论），变成永远布满灰尘的无用摆饰。

如果室内设计是为了启动人际关系，那么我们放在周围的一切都只能是、而且必须是我们思想与情感的见证：那些物保存在玻璃瓶中，诉说着我们公开和私密的故事。

重要的是，即使面对回忆，也毫无畏惧：掌控全局，不排除任何改变、取消和保留的可能性。

每一次操作，每一个变化，都必须平顺地进行，因为，事情通常不会变好或变坏，只是有所改变而已。

家具如人（mobili come personaggi）。现代室内设计似乎是一场比赛（沙龙里的展览，杂志上的商店），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工具。

1 古代意大利西北部伊特鲁里亚地区的一个民族。——译注

图 IV.2.2 《摩德纳抗战纪念公园竞标计划案》，1970 年。模型。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



行为举止变得越来越有分寸，也越来越自由：逐渐开始自发性地采取行动，不再需要其他支持。

有些奇幻的光会让人白日生噩梦，台灯和壁灯藏在可拆卸、可组合、可变形的棺材里，要认出它们非常困难，因为它们（几乎）一点都不惊人，渐进式的麻醉政策是帮凶，美好生活的假象是养分。

我们无意割舍欲望和热情，也无意割舍物：我们在意的是完全拥有，内敛地拥有，亦即对物和对物的渴望有所自觉。

我们要避免唐突的举措、大起大落的情绪和仓促的抉择。

最重要的是，人类的生存问题系于我们是否能谨慎、恰当地使用我们储备的智能：应避免挥霍智慧。

我们要保存智慧，与之共生。

我们可以随意设想一个家，足以遮风挡雨、保障基本生活所需、没有任何问题……的家。我们可以想象那个家是空的，可以慢慢添入物什，一次一件。

这些物什具有一个共通的特点，或具有某种象征意义，或代表某个角色和人物，也可以是一种考古见证，但最重要的是，它们与“大型竞赛”无关。每一件物什都有一个神奇的意义，每一件物什都是一个自给自足的封闭体系，因为同质性或互补性才会与其他的物接近。

具有同等程度的形式完整度，才会有同质性；可以共同建构一个有意义的体系，才会有互补性。所有物什通过简单的几何架构向彼此靠拢，基本上不会影响家的结构：如果家有自己的建筑之实（realtà architettonica），那么，必须予以尊重。如果它不是一个建筑作品，那么，试图透过程度不一的美化手法使其更为高贵就是没有意义的。最高指导原则是花最少的力气：采取行动但不暴力介入，尽量维持体系不对外沟通的封闭性，同时确保一个理念，一个再简单不过的清晰理念：享有居住的平静与一丝不苟。

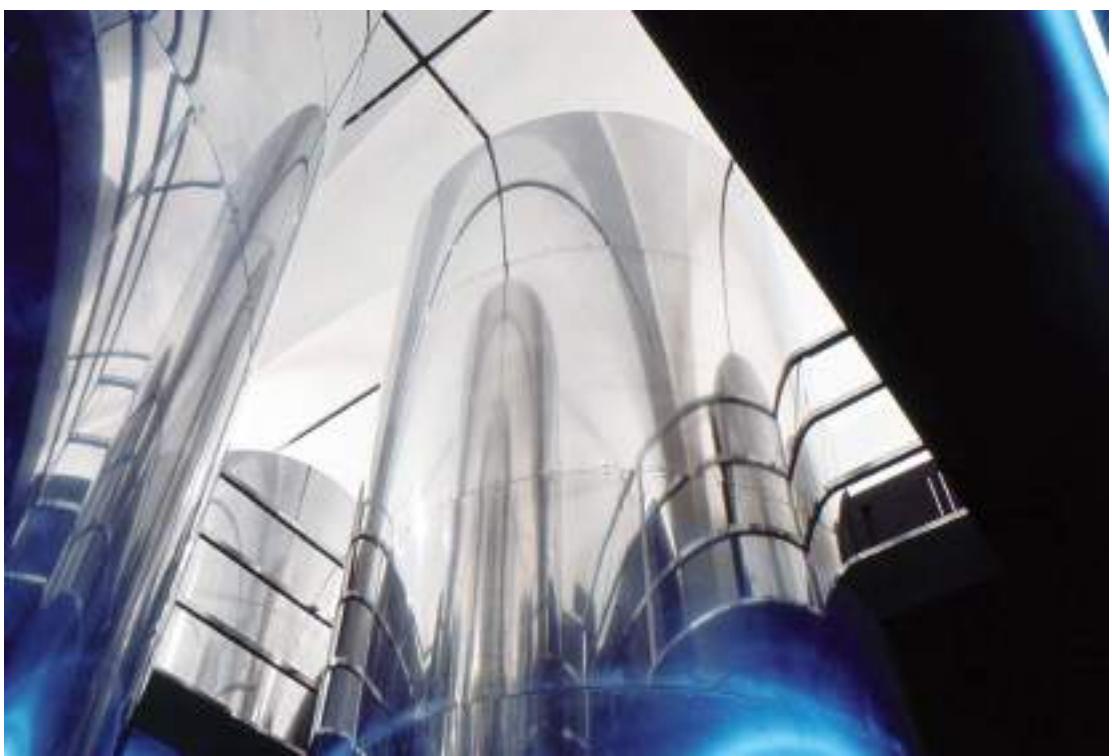
传统的居住方式是正确使用物什，为自己保存一个干净的空间用以思考，按照自己的想象去安排身边的物什。

这是一种没有冒险精神的居住方式，不急于作选择，建构一种平静无波的现在考古学与未来考古学。

图 IV.2.3-4 花花公子布鲁梅尔店面，
佛罗伦萨，1970 年。
摄影：克里斯蒂亚
诺·托拉尔多·迪·弗
兰恰。



IV.2.3



IV.2.4

未来考古学 (l'archeologia del futuro)。有些家具已被列入现在考古学：勒·柯布西耶、密斯、马塞尔·布劳耶 (Marcel Breuer)、马特·斯坦 (Mart Stam)、阿尔瓦尔·阿尔托 (Alvar Aalto)、艾琳·格雷 (Eileen Gray) 设计的家具，威廉·华根菲尔德 (Wilhelm Wagenfeld) 或玛丽安娜·勃兰特 (Marianne Brandt) 设计的陪葬品，都是 1920、1930 年代的作品，表现出色，早已通过各种考验，包括最困难的一关：重新量产问世……

另外有一些家具则准备加入未来考古学的行列。这些家具无不闪闪发亮，材质或贵重、或轻贱，但都有强烈意图和代表性。

这些家具不是经镀铬或镜面处理，就是用亮面金属、加工木料、皮革、皮草、玻璃、大理石或塑料材质作为材料，都强调耐用和自给自足。

由此产生的一个创意是，将一系列坚硬闪亮的物什根据几何学精神排列布置在洞穴中。这些创意跟水晶一样隐而不显，希望有一天它们能在黑暗中成长，变成光可鉴人、完美无瑕的物，在阳光下闪亮登场……

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什，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。

图 IV.2.5 亚历克斯店面，佛罗伦萨，1970 年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



IV.2.5



IV.2.6

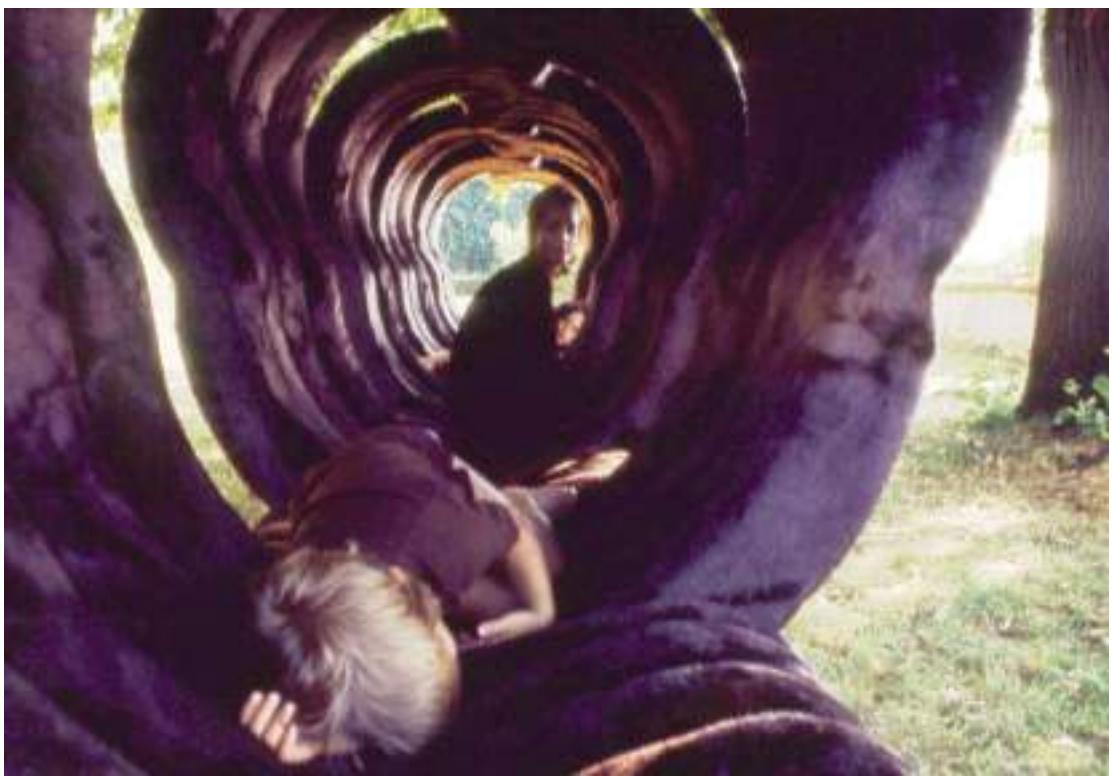
图 IV.2.6-9 集市沙发，
乔凡内蒂公司，1969
年。组合式沙发（图 8
中人物：朱利亚诺和弗
兰卡·托拉尔多·迪·弗
兰恰夫妇）。摄影：
克里斯蒂亚诺·托拉尔
多·迪·弗兰恰。



IV.2.7



IV.2.8



IV.2.9



IV.2.10



IV.2.11

图 IV.2.10-12 沙发，波托诺瓦研究中心，1968 年。组合式座椅，梅赛德斯别墅，佛罗伦萨（图 10 中人物：阿道夫·纳塔利尼、伊莎贝拉和克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰夫妇；图 12 中人物：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰、阿道夫·纳塔利尼和罗贝托·马格里斯）。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



3. 三栋隐藏建筑

《多姆斯》，第 473 期，1968 年 4 月，pp. 25–30。

阿道夫·纳塔利尼、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰、吉安·皮耶罗·弗拉西内利和罗贝托·马格里斯联名发表，是超级工作室和《多姆斯》杂志初次合作，发表了 1967—1968 年超级工作室完成的三个建筑计划案。

1966 年 12 月，超级工作室策划的两个“超建筑”展（以超市和超人为原型做的计划案与模型）正式开始运作。通过纪念性建筑和科技拟态建筑，超级工作室度过了自己的漫游—学习时代（Wanderjahre-Lehrjahre）¹。并开始关注冷峻建筑（architettura di rigore）和空想设计，以这两个既相同、也相左的模式投入文化事业，坚持不懈地在新领域中努力。超级工作室相信“依理性而为”是拯救灵魂最后的方式。然而，超级工作室虽多次参加国内和国际的计划案竞标，却很少获得肯定或正面响应。

这是针对现况所做的三个计划案：三个室内空间，也可以说是三栋隐藏建筑。不论在地下墓穴里，还是在树林中，以隐密的方式做建筑都是一种无论如何也要继续生活下去的方式，同时期待着更美好的未来。

或许对胚胎时期仍心存怀念，或许仍惦记着我们撤退时寻求庇护的史前洞穴或太空舱，所以我们小心翼翼地不去碰触不属于自己的外壁。

我们不更动外壳内部的空间坐标，只置入功能偏向浪漫诗意的物什或行为催化剂，像流星、落石、受人仰望的天体，或经过伪装、包装、神化再加上不同经验值的神秘物。催化的对象不是专业演员，而是普罗大众，引出他们的表演欲望，让他们在为个人出征、寻找圣杯、跳舞狂欢或为英雄欢呼的旗帜下集结……

在这个时代，四处乱窜藏匿东西会有危险，看到的人可能会误把你当成恐怖分子。我们不会用旧报纸包装炸弹，只会把爱的信息藏在石头下、旧墙缝里、小门铁窗后、有门牌号码的大门间隙里。

¹ 典出歌德小说《威廉·迈斯特的学习时代》（*Wilhelm Meisters Lehrjahre*）和续集《威廉·迈斯特的漫游时代》（*Wilhelm Meisters Wanderjahre*）。——译注

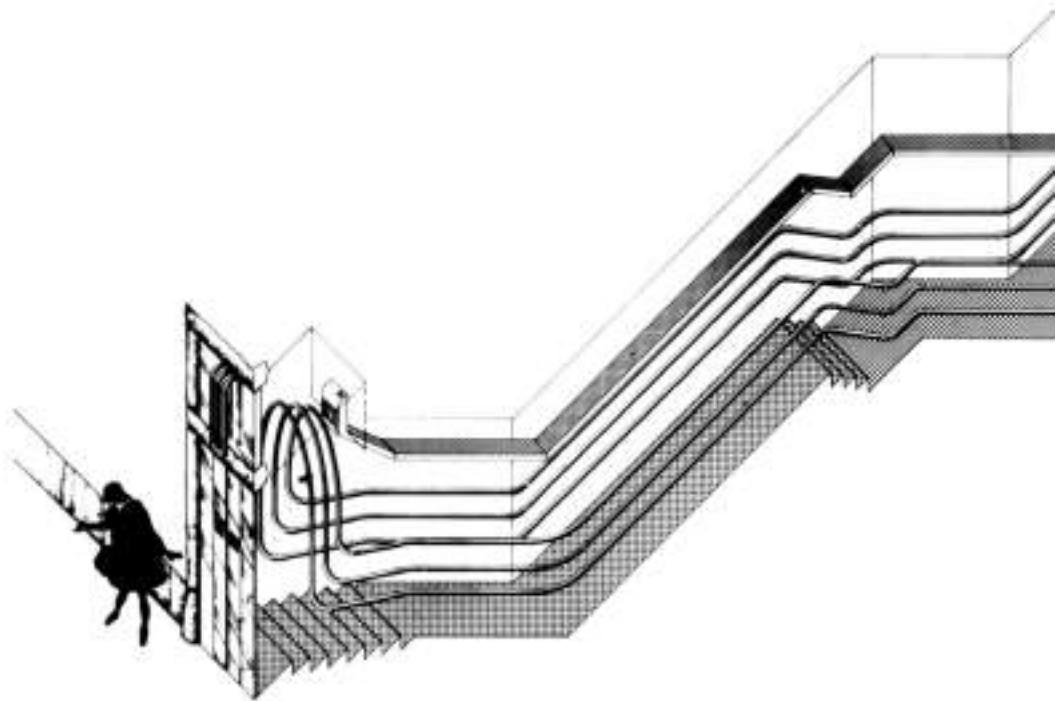
图 IV.3.1-2 马佐科书店，佛罗伦萨，1968 年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



IV.3.1



IV.3.2

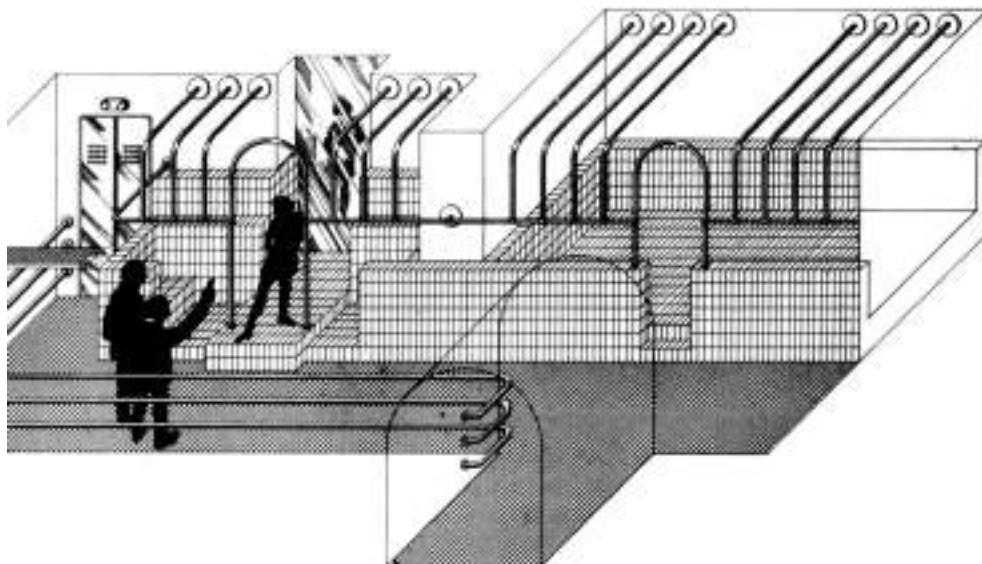


这在今天或许会被认为很可笑，或有故弄玄虚之嫌，但对我们来说，这需要日复一日坚持下去的任务，不能放过任何一个微小的表达或行动机会。于是，我们完成了这三栋隐藏建筑（architetture nascoste，并非隐形建筑 [architetture invisibili]）。

马佐科。这是一张任务列表：修复一面19世纪的（或许带点自由风格¹的）壁板，做一条用来展示书的廊道，还有科技感十足的水晶面阶梯（避免有人被这个空间吞噬），并且在一个摆满书的大厅内置入一张极大的展示专用座椅。

图 IV.3.3 Mach 2
迪斯科舞厅，佛罗伦萨，1968年。等角透视图。

1 自由风格（Stile Liberty），又称弗洛拉风格（Stile Floreale），19世纪新艺术运动在意大利语中的称法。——译注



IV.3.3

这个空间里有上千本书，每一本都承载着精心安排的理念。为了能在这个空间里自如活动，我们特别制作了一本操作图录。因为重要的是一目了然，这样才能拯救灵魂。

多米蒂纳。这是一个镜面盒子，弦月拱门下是柔软的地板，与皮草、亮晶晶的衣服，以及所有那些略显浮夸和情色、附带扣环、绑绳和皮带等装饰的物件搭配合宜。结果它变成了一个充满锐角和金属光泽的盒子，让法国哲学家帕斯卡尔的几何学精神 (*esprit de géométrie*) 和敏感性精神 (*esprit de finesse*) 有尊严地各就其位、和平共存。

Mach 2。这原本是一座非常具有佛罗伦萨特色的酒窖，但惨遭洪灾，被随洪水而来的各种废弃物淹没。那年夏天我们没去海边，从8月中旬到秋天来临，都待在酒窖里工作，酒窖里很凉快。我们在里面安装了一



IV.3.4

套彩色灯泡和发亮的光点，还有类似动画电影《黄色潜水艇》（*Yellow Submarine*）里面潜水艇专用的管子和把手，但我们用黑陶瓷和镜子代替舷窗，晚上照镜子会觉得看到了一条奇怪的深海鱼。人多的时候，整个装置与灯光会在头顶上方漂浮，让人不至于迷失方向。

后来有人向我们反映酒窖的室内风格太冷，应该要加些有趣的小玩意儿。但问题是我们几个设计师本来就不怎么有趣，我们想找的乐子跟嬉笑胡闹也不大有关……

图 IV.3.4 多米蒂纳
店面，佛罗伦萨，
1968 年。摄影：克
里斯蒂亚诺·托拉尔
多·迪·弗兰恰。

图 IV.3.5 Mach 2 迪
斯科舞厅，佛罗伦
萨，1968 年。摄影：
克里斯蒂亚诺·托拉
尔多·迪·弗兰恰。



IV.3.5

4. 特罗佩阿镇的“度假机器”

《多姆斯》，第 479 期，1969 年 10 月，pp. 40-44。

这个计划案是克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰于 1967—1968 学年在佛罗伦萨大学建筑系完成的毕业设计。

在这一期《多姆斯》上，超级工作室专题发表的作品包括《佛罗伦萨城墙碉堡展览中心竞标计划案》、《计划与思维》（本书 pp. 92—95）、《理性之旅》（本书 pp. 96—99）。《特罗佩阿镇的“度假机器”》和《佛罗伦萨城墙碉堡展览中心竞标计划案》表明了那段时期超级工作室对科技拟态建筑的看法。

《特罗佩阿镇的“度假机器”》，1967 年。卡拉布里亚海岸休闲娱乐设施计划案（未实现）。

地点。卡拉布里亚海岸。这一区域与意大利其他地区交通往来不便，许多年里其原生生态环境未曾遭到破坏，但近年已深受北方海岸的影响，此刻更面临急速恶化的危机。[……]因为缺乏港口、运河（亚德里亚海岸则为了弥补没有海湾的天然缺陷，特别开发出港口和运河）和潟湖（或潟湖变化莫测，且海底深度不足），这一段海岸十分荒凉。现有的小海湾又被高耸陡峭、难以通行的斜坡阻挡，致使该区域不易与外界联系。因直接濒临公海，该区域常受暴风雨袭击，沿海缺乏容纳工地的空间，尽管岩石产量足以支应港口工程，但采石场数目却极少，种种因素致使工程无法进行[……]。

另外，由于特殊的地质结构和水文构造，该区域受致灾性山洪袭击的概率较高。山洪比泥石流的破坏性更大，因为山洪不仅淹没建在山坡上的城镇，也会波及平原富饶的耕地。为了避免周围区域情况继续恶化，政府通过一项法律（1955 年 11 月 26 日颁布，第 177 条），言明交由水利处负责所有流经波洛高原主要河流直至海滨一带的水土保持工程。这个计划案规划在波洛高原上，位于梵蒂冈海岬末端向第勒尼安海延伸处，平均高度 500 米，地形平缓。

图 IV.4.1 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，《特罗佩阿镇的“度假机器”》，1967—1968 年。摄影蒙太奇。



构想利用这些地形的综合条件，进一步整合成一个有机建筑研究案。计划案中规划了一个长条形的观光客主要接待设施，紧依高原的第一道峭壁而立，建在平均海拔 70 米、全长约 150 米的陡坡上。为配合这一区域因洪水冲积物而形成的肥沃土壤的保育工作，除此处建地外，面向大海的峭壁不得兴建其他住宿设施。而从峭壁不规则开口处奔流入海的河川末端“峡谷”，仍有土石滑落、海岸淤塞的危险，所以我们除了执行生态复育计划外，还要建造一个直接临海、可快速移撤的接待中心。

计划案。其中一处度假设施计划设置在阿尔波纳河河口处，此处距离圣多明尼哥村大约 1 公里，距离特罗佩阿镇 4 公里。计划案分为两个部分：加固“洞穴”，建造一个供小型船只停靠的码头；以及，一个直接固定在岩壁上的接待处。首先，在接近峭壁尾端、高出海平面 40 米的位置，我们设计了一个河水储蓄坞：河流在此由一个阶梯式渠道导引，形成一座可调整管控水流量的瀑布。在南向的岩壁斜坡上建造一条水泥坡道，即“建筑观景步道”，从海平面以 12% 的坡度攀升，直至峭壁顶端。（北向的岩壁斜坡因崩塌严重，已与海面形成平均 45% 的稳定坡度，因此不需要做进一步的加固工程。）

海域工程部分，我们设计了一个避风港汇聚式码头，码头出海口受主码头庇护。由于海岸受纵向潮流冲击，峭壁斜坡会被蚀空，所以主码头置于崖底正常海平面高度，与主海流平行的方向。

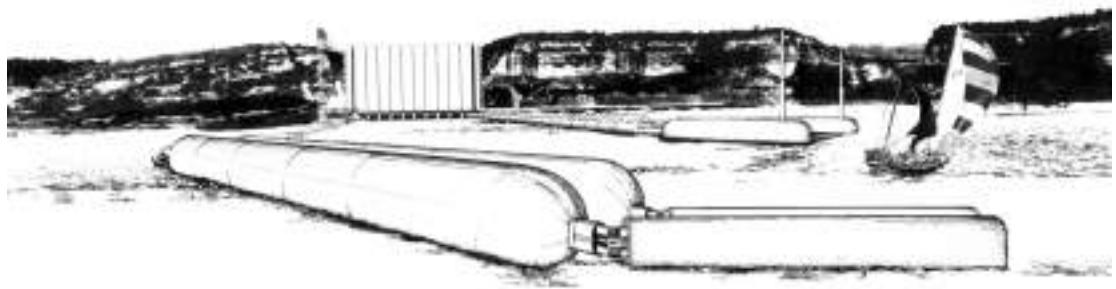
次码头有立于架高轨道上的起重机。内部设有双码头或水道，供服务性质的橡皮艇使用，洞穴内还设有多个停泊位置，让港口设备更趋完善。港口本身由活动浮桥和临时性充气装置建构而成。

真正的硬件设施立在凿铸于“洞穴”内的成排钢筋水泥柱上，由四个部分组成：居住巢室的墙面、休闲设备高塔、能源传输网和接待处。

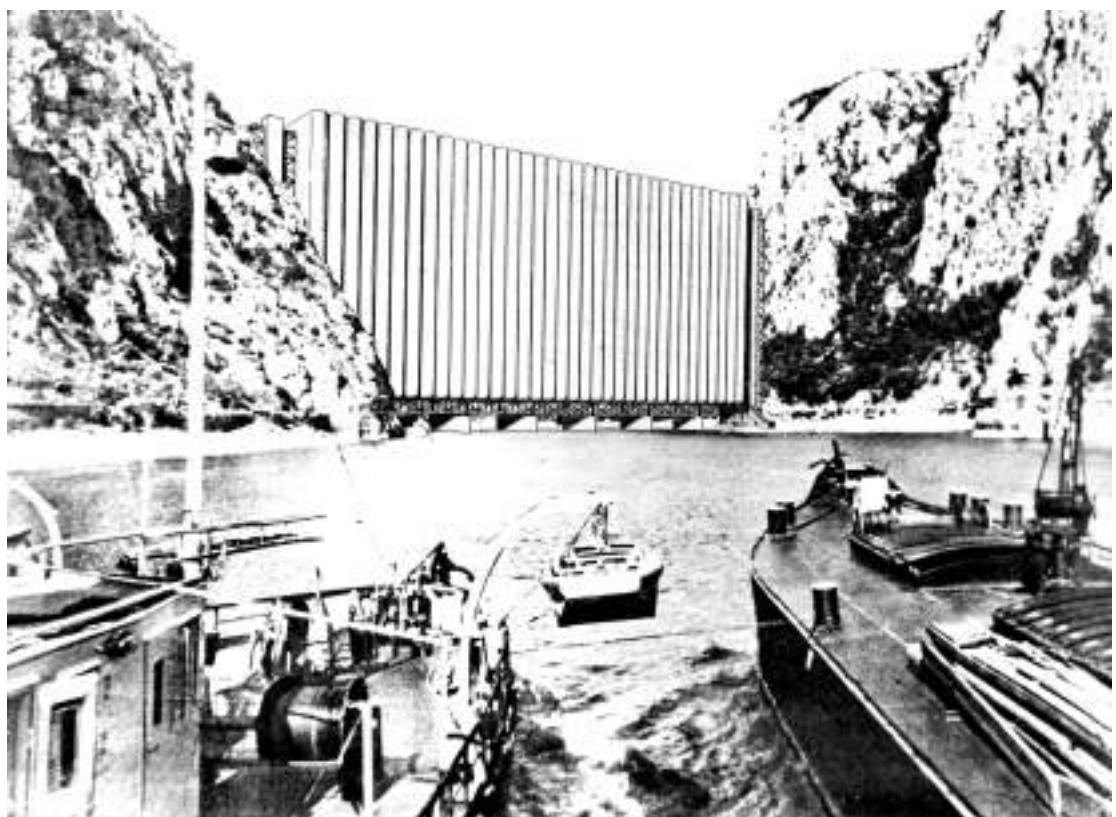
巢室部分有一面金属板由外将之完全封闭，与巢室间留有约 2 米的空隙，视觉上重现了天然岩壁的部分。这个“人造天堂”内部由南方的阳光守护，同时享受能源传输网内电力中心系统控制的微气候。外壳由三个部分组成：可以在嵌入墙壁内的轨道上来回滑动的多个区块，一个可以被升至 70 米高处的中央区块，以及一个完全透明的伞状区块。

中央的高塔由四根巨柱构成，柱子之间隔了许多楼层，还有一个中央

图 IV.4.2-3 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，《特罗佩阿镇的“度假机器”》，1967—1968 年。摄影蒙太奇。



IV.4.2



IV.4.3

密闭空间，墙面上有各种设备，是一个大型的身心自助休憩区，旁边有手扶梯、客用电梯、载货升降机、服务设施、能源管线[……]。

这座“有象征性功能的”巨型“机器”大脑位于嵌入岩石内的能源传输网，网内的中央处理系统、饮用水储蓄槽与管制室、仓储中心、食物准备站和急救中心交替运作。

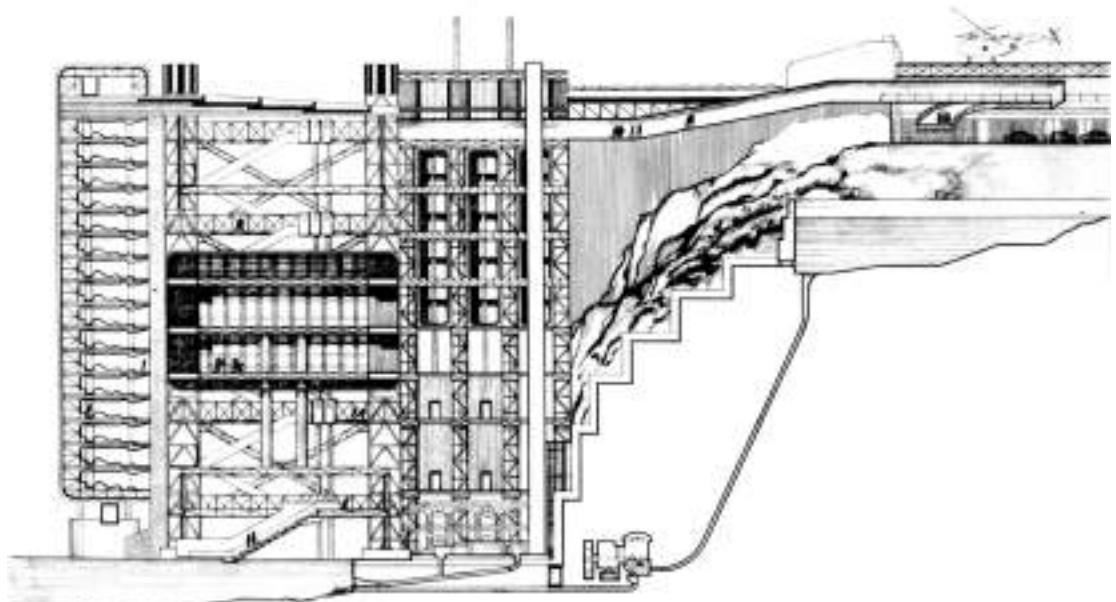
地面接待处有一座直升机机场，包括长约 120 米的起降跑道，以及约可容纳 500 辆汽车的地下停车场。整个结构由耐候钢制成，预估使用年限约三十年（也是这个人工港湾投资商的租约时间）。

在通往外界的陆路交通方面，此地距离 A1 高速公路约 30 公里，距离特罗佩阿火车站 4 公里。

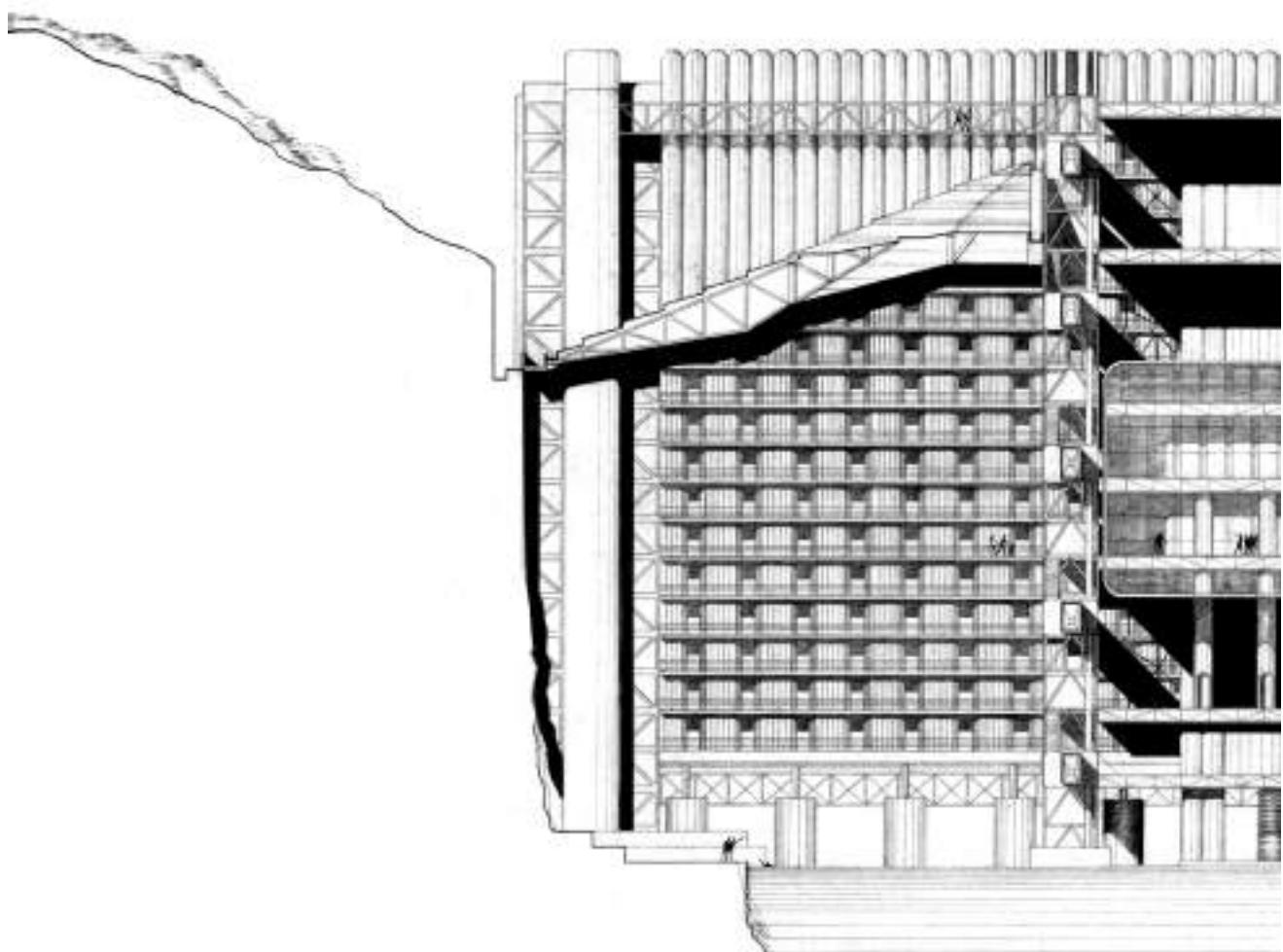
除顺溪流方向构设的停车道外，峭壁上方的土地完全保留用来种植玉米和柳橙。停车道地面会种植鲜花。悬崖边将种植一条柏树林防风带，并重建新的蓄水池以解决高原的灌溉问题。

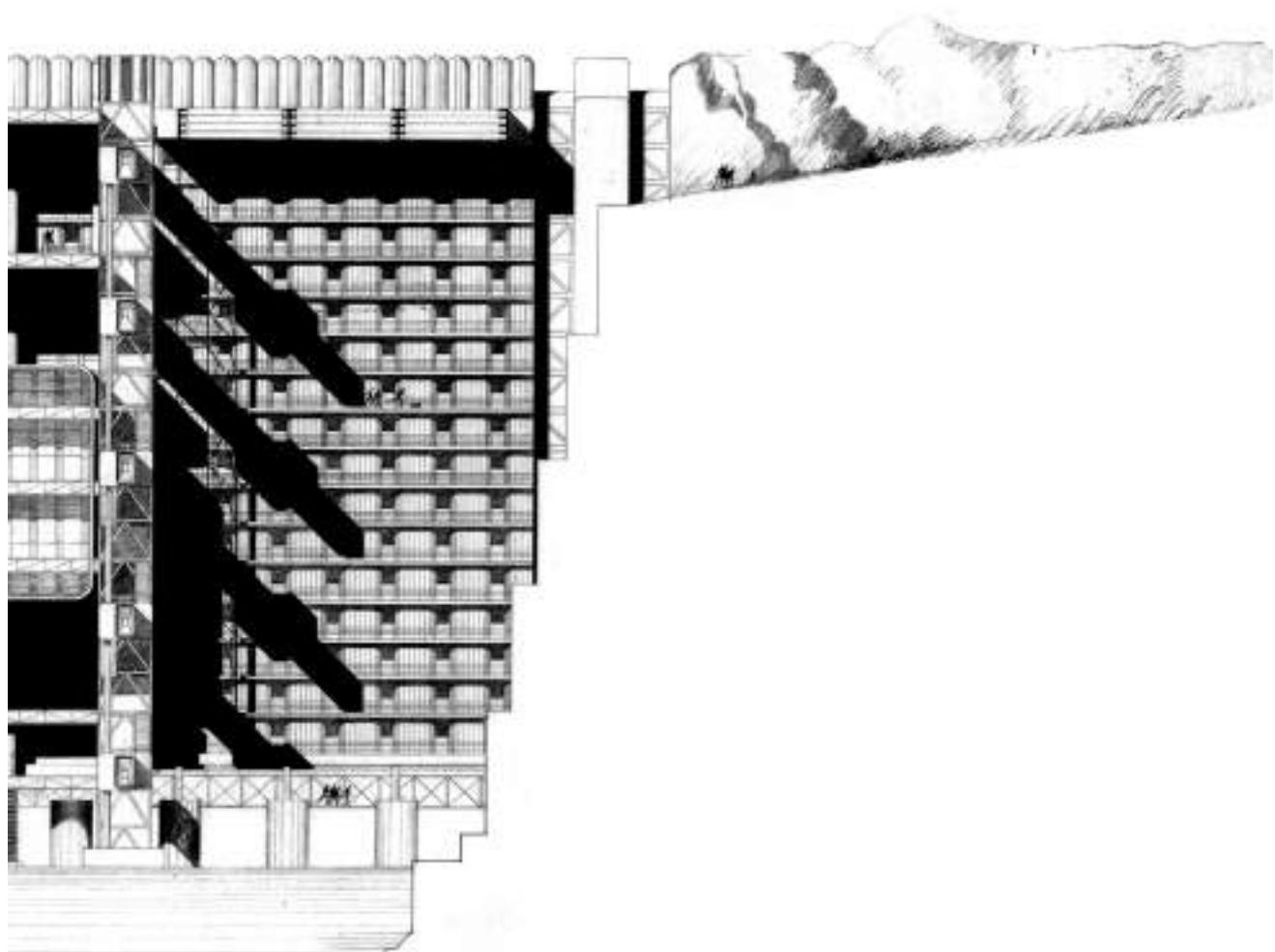
图 IV.4.4 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，《特罗佩阿镇的“度假机器”》，1967—1968 年。纵剖面。

图 IV.4.5 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，《特罗佩阿镇的“度假机器”》，1967—1968 年。横剖面。

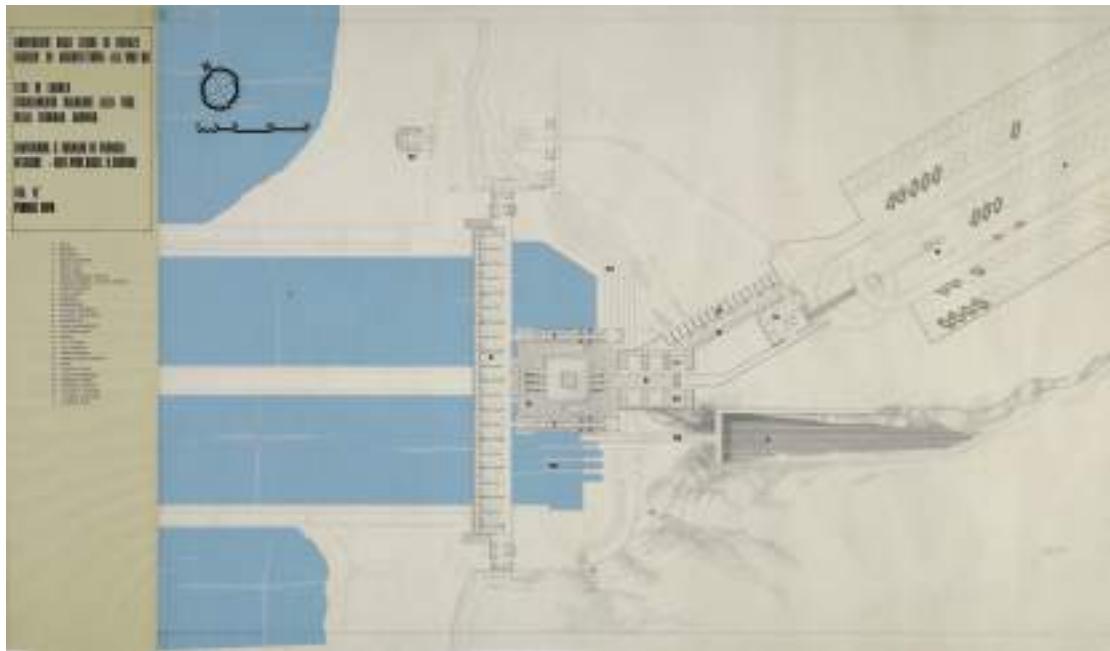


IV.4.4

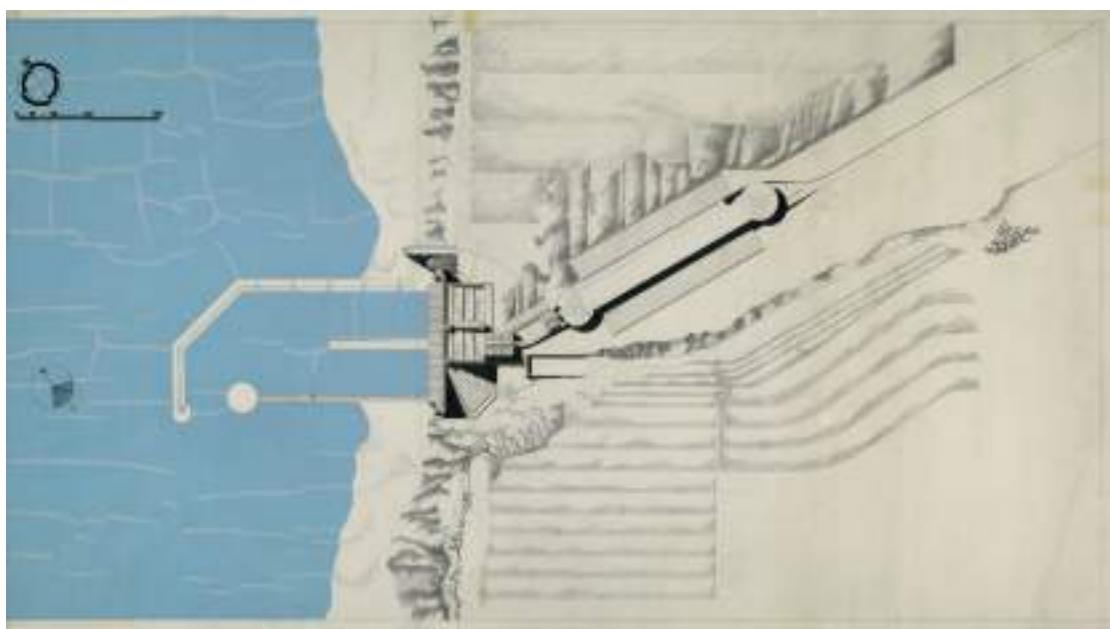




IV.4.5

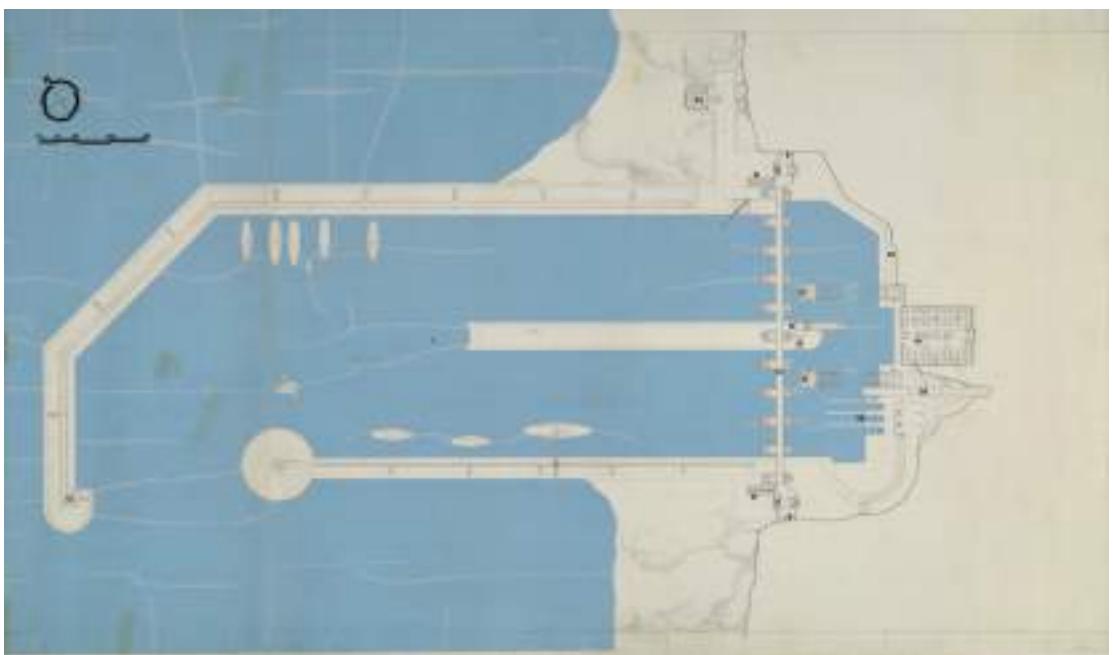


IV.4.6

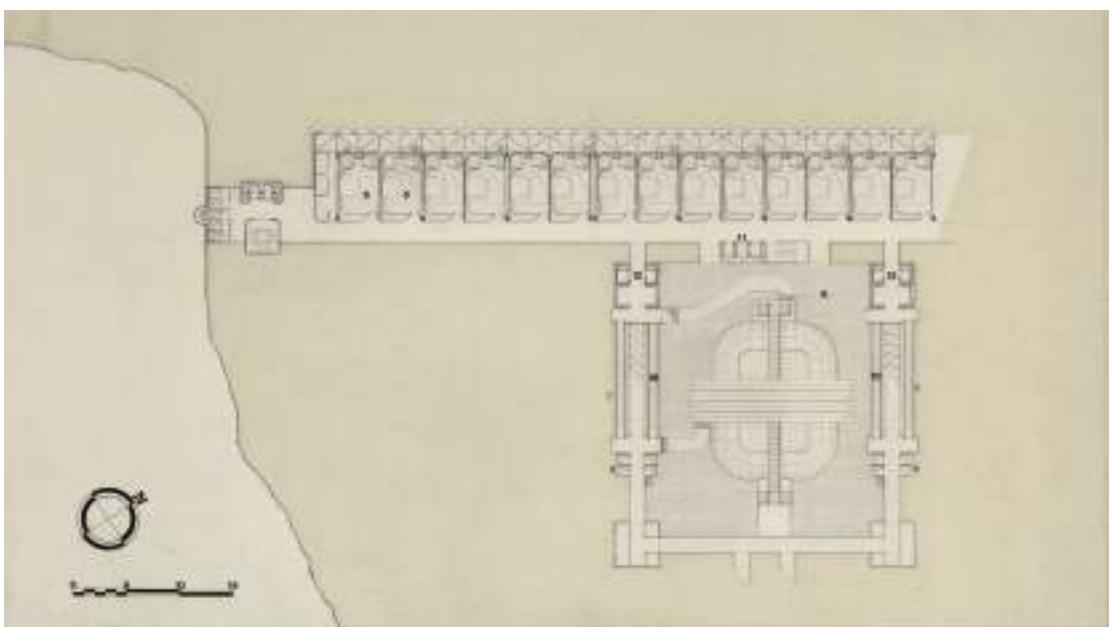


IV.4.7

图 IV.4.6-9 克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，
《特罗佩阿镇的“度假机器”》，1967 年。毕业设计图：平面配置图（图 6）；
上部高程平面（图 7）；海平面高程平面（图 8）；
中段高程平面（图 9）。



IV.4.8



IV.4.9

5. 计划与思维

《多姆斯》，第 479 期，1969 年 10 月。这个文本是对超级工作室成立三年之活动的回顾，属于《多姆斯》超级工作室专题的一部分。该专题发表的作品还包括《特罗佩阿镇的“度假机器”》（本书 pp. 78–91）、《佛罗伦萨城墙碉堡展览中心竞标计划案》和《理性之旅》（本书 pp. 96–99）。此文署名“超级工作室，1968—1969 年”。

……建筑的目标不在于“用建筑理解建筑”，也不在于逃避元计划（metaprogetto）或隐遁蛰居的可能。建筑的目标不过是我们所知道的曙光乍现后可能会有的发亮的混沌状态。

蛰伏在知识分子自负的高塔（希腊语 *hybris*[傲慢]）里冬眠并不是一个可行的方案：对混乱视而不见意味着接受混乱的存在，却没有任何企图改变乱象的作为。“符合期待的建筑”（architettura in aspettativa）会立刻让人认定明天再做要更好，尤其会让人认定不变的“职场成就”来自不断向权力的大步迈进（或退休）……

对多方向发展甚或倒退走的经验领域进行清晰的描述，容易导致含糊不清与摇摆不定的结果，但事实上含糊不清是当代文化中难得的定数：唯有含糊、无解或多种解读可能，才能酝酿出必要的张力以维持作品的开放和“进步”……

文化环境的持续改变未曾稍歇：要想对这个改变有所贡献，只能在每一次行动中保有最大的客观与澄明。拯救灵魂永远是最重要的，以当下这个时刻来说，拯救灵魂就是在清楚自己做什么的行动中取得平衡……

……像《天路历程》那样的故事可以拯救一位年轻建筑师的灵魂。

很久很久以前，有一所充斥不可知论者、而没有大师讲课的建筑学校。这所学校畏惧学术、天才和智慧……这样一所历史上默默无名的学校，以经验论和或然论立足。一所靠推论办学的学校，在那里，真理不过是因创意被误解而戴上浅蓝色眼镜后看到的一个残片……在这所学校里，大家谈论很多东西，但从来不谈建筑，仿佛建筑、历史、直觉和大

图 IV.5.1 《超级工作室》，1968 年。以克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰所拍摄的照片做成的摄影蒙太奇。图中人物自左而右：吉安·皮耶罗·弗拉西内利、阿道夫·纳塔利尼、罗贝托·马格里斯、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



IV.5.1

师全都是 20 世纪 - 法西斯主义 (Novecento-Fascismo) 、理性主义 - 冷漠 (Razionalismo-Freddezza) 、大师 - 学院 (Maestri-Accademia) 和其他伪 - 平等 (pseudo-uguaglianze) 的精神遗产。一所用错方程式的学校……当初……纪念性建筑是建立秩序、奠定基础的唯一方式。而唯一能够运作的方式是接受所有有意识和无意识的组成元素，视建筑为一个充满无限未知的问题，从中攫取一定数量的未知作为常数……就像对称轴、神圣比例、基本形式、经验原型的常数。

根据刘易斯·康的教诲，“秩序”曾经是建筑行动找回历史的方法。源源不绝的想法和新柏拉图主义曾是安全乐土，是所有行动的基础。

之后有了意象建筑，建议通过“发明”机制，利用当下的时事议题来做建筑。意象建筑是一种充满寓意的建筑，也因此，意象建筑能够诱导行为模式。

之后有了科技拟态建筑。科技拟态建筑不是技术，也不是技术想象，而是能够有意识地使用技术与技术想象的建筑。

纪念性建筑——伟大人文影像的建筑——被当作驱魔师，驱赶特定式建筑和牧歌风建筑。那样的建筑是历史建筑。意象建筑——时事和宣传海报式的建筑——曾经是驱魔师，驱逐了经验淬炼的历史。那样的建筑是用品 (oggetto d'uso) 。

科技拟态建筑把大家的注意力转移至对未来的臆测，赶走巫师学徒的机器所引发的困惑与恐惧。那样的建筑是一架具有象征功能的机器……

于是过去—现在—未来所形成的圆圈如神圣五芒星首尾相连。所有荒谬的演示都已完成。再没有任何误解能够阻碍理性，但有各种可以自由发挥的“题材”。

在建筑将自己置于危机中，将决策行为与工作模式拱手让给其他学科的时刻，通过唯一可行的技巧，“依理性而为”，重新巩固尊严是非常重要的。

当理性建筑表扬自己是人类历史产物的时候，是把自己当作社会某个时期创造力与代表性的见证。

当解读速度加快（交通运输缩短了空间距离，消费习惯缩短了时间），社会流动变大，我们需要能够随时随地分析、检视当下的建筑……建筑既然身为见证，那就意味着它在历史中工作，与历史工作，而且为历史工作。

今日我们都是“知识分子”或文化人，每一件事物对我们来说都充满寓意和吸引力。现代建筑的先驱包豪斯在1920年代建构了早期的操作模式，它也是我们后来感兴趣、想要持续往下发展的那条文化主线的发起者。这并不是“重温旧事”（revival），而是“求生存”（survival），是生命迹象的延续。

从建造的艺术、从材料带动经济、从建造的理由和建筑物的意义重新出发。

理性再一次巩固它的地位，成为众人讨论的议题。或许是史上第一次，我们超越了所有矛盾，十分罕见地觉得心安……

6. 理性之旅

平版印刷，Plura Edizioni 出版社，米兰，1971 年。

1969 年，超级工作室制作了一个电影分镜脚本，整理了 1966 年以来几个建筑计划案和设计作品。这个脚本首先刊登于《多姆斯》（第 479 期，1969 年 10 月，pp. 39–40），属于《多姆斯》超级工作室专题的一部分。该专题发表的作品还包括《特罗佩阿镇的“度假机器”》（本书 pp. 78–91）、《佛罗伦萨城墙碉堡展览中心竞标计划案》和《计划与思维》（本书 pp. 92–95）。该脚本署名“超级工作室，建筑师阿道夫·纳塔利尼，建筑师克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰，建筑师皮耶罗·弗拉西内利，工业设计师罗贝托·马格里斯”。六角括号（〔〕）中的文字是对照原始打字稿后补充的。

1. 气象一览表，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) 金字形神塔；5) 波浪。

2. 气象预报表，出发前收听几种易于预测的天气现象的气象预报：云朵间有一块立方体，一个平行六面体，一个超级平行六面体，一道锯齿形的彩虹。

3-7. 与当地地形的初次接触：创造的万物 / 被创造的万物，硬件 / 软件，几何学精神 / 敏感性精神。坚硬与柔软。一些有代表性的画面。

8-11. 一个奇特的案例。观察一个立方体。这个立方体一脱离外绕皮带的束缚，就开始一分为二、二分为四，以此类推。分裂后的碎块各自带着自身起源的记忆四散而去。

12-13. 两个爱情故事〔来自诸多两情相悦的案例。两个相似的元素可借由一个（或多个）不相似的元素结合在一起。“理性区域”特别重视结合的问题，但只能由基层明确表态要求高层介入，才能找到解决方案。〕

14. 可辨移动式飞行物。

15-21. 免下车参观建筑博物馆之旅。

22. 寓言式的纪念品：“从历史的视野看来，理性主宰一切。”

图 IV.6.1 《气象一览表》，1966—1968 年。墨绘与粉彩绘设计图。

图 IV.6.2 《理性之旅》，Plura Edizione 出版社，米兰，1971 年。平版印刷。

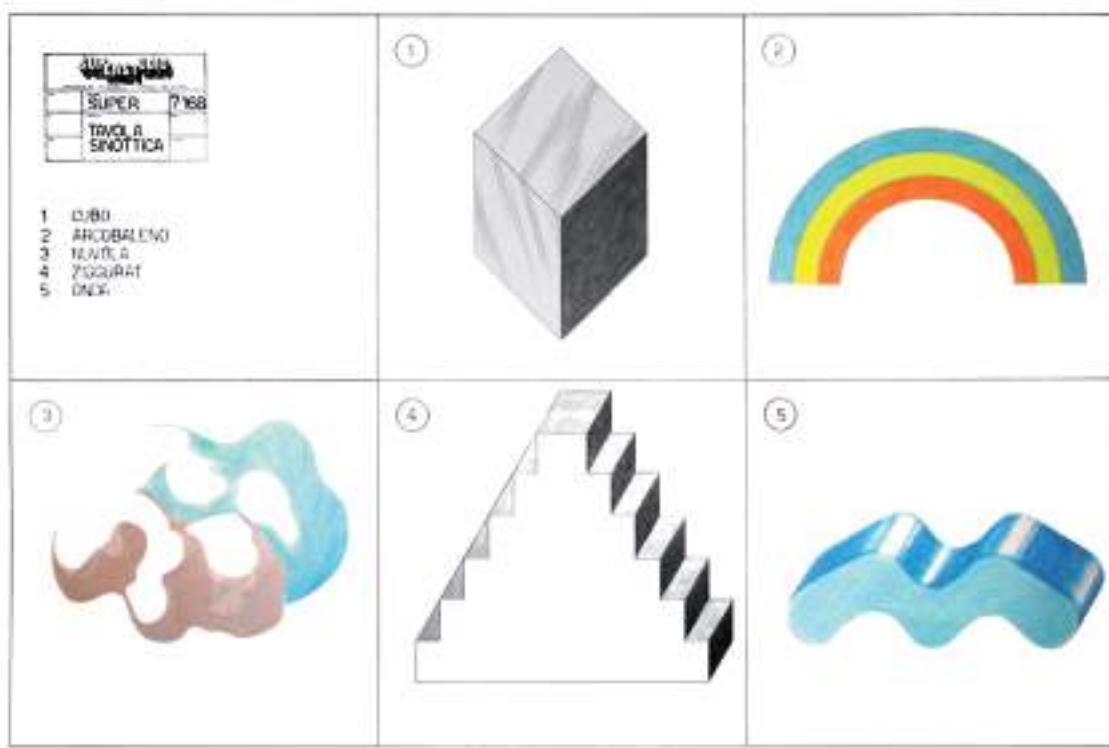
23. 和旅行同伴们的纪念合影。

24. 在智慧圆柱间惊险降落的飞行之旅。

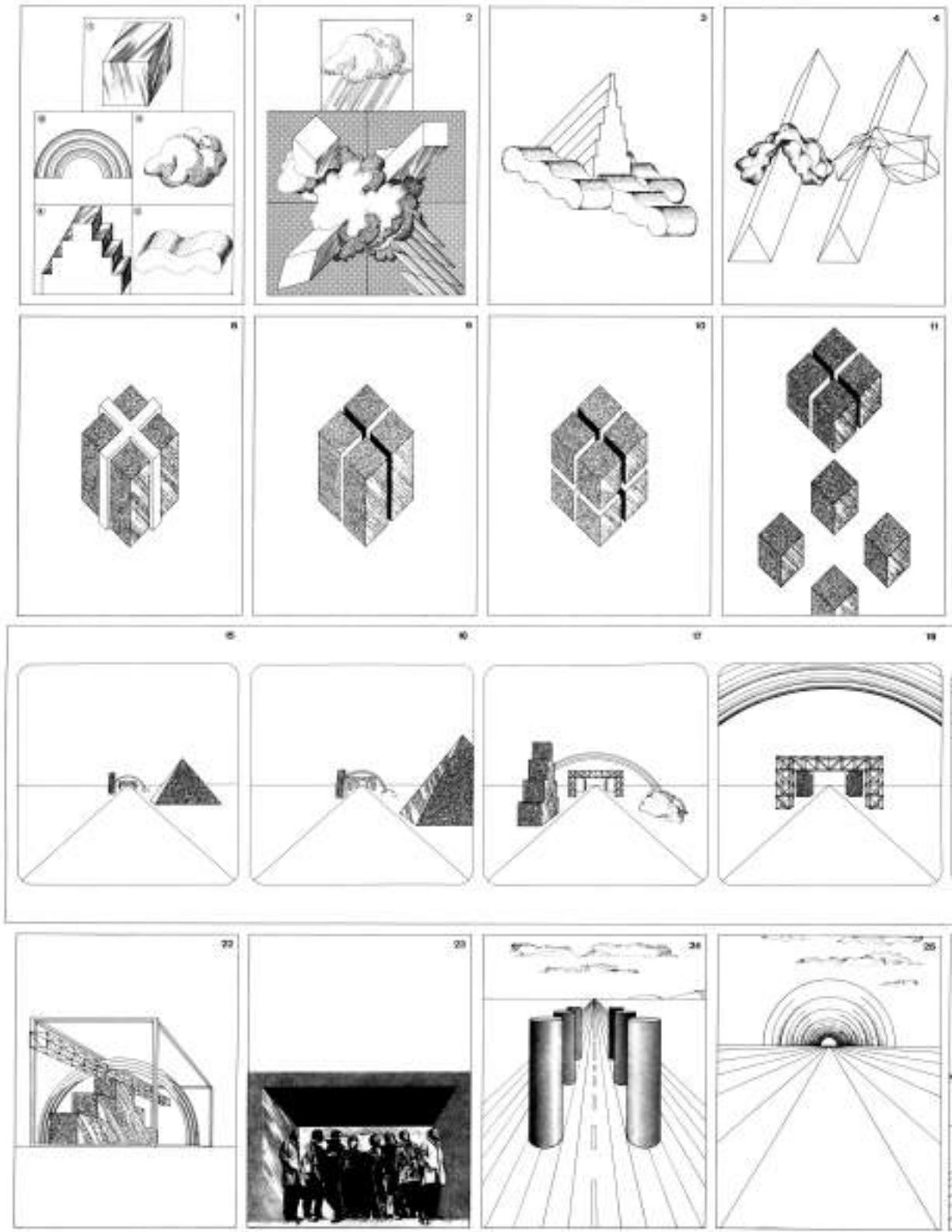
25. 光彩夺目的前景。

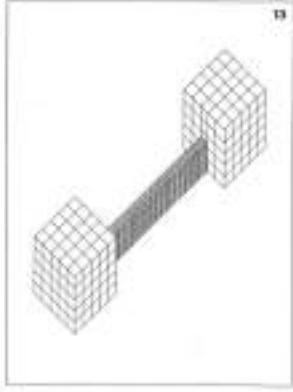
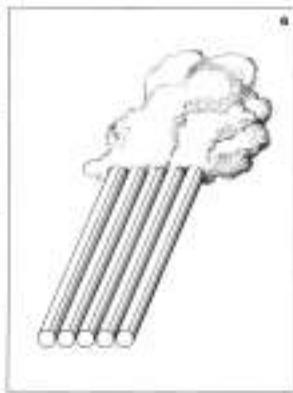
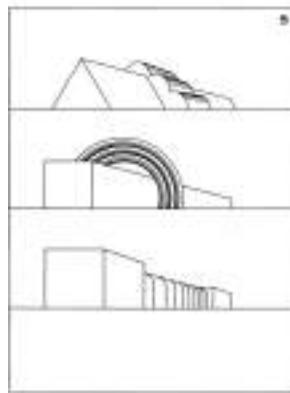
26. 困难重重的镜面穿越过程。

但是，旅程尚未结束……在等待其他消息的同时，忍不住自问：“我们的英雄能够顺利找回神秘消失的建筑吗？”



IV.6.1

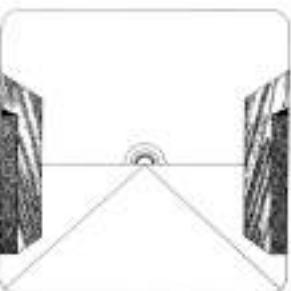
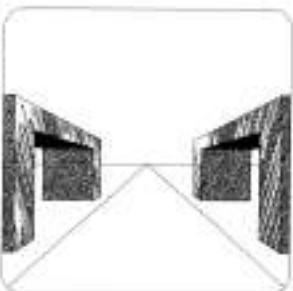
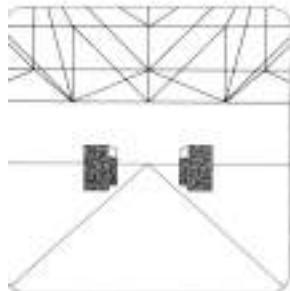




10

30

四



UN VIAGGIO NEI REAMI DELLA RAGIONE

1. Una faccia esistente di natura come risposta per il nostro mondo. (1 minuto)
2. Dalle cose esistenti e presenti alla persona con alcune particolarità funzionali e peculiari. (1 minuto - un po' più per le persone che preferiscono la filosofia)
3. Un'azione presta di cognizione con le geografie locali. (1 minuto)
4. Una conoscenza di cosa è possibile fare per la nostra casa, ovvero, come agire per promuovere i diritti di frusso di lavoro e il rispetto della natura.
5. Una riflessione critica. (1 minuto)
6. Un viaggio d'immaginazione. (1 minuto)
7. Due anni d'attesa. (1 minuto)
8. Un viaggio d'immaginazione ad alzarsi.
- 9-10. Un viaggio di 10-10 mesi dirette dall'informazione. (10-12 minuti - una parte di questo periodo si ripete)
11. Una vita ricca con compagni di viaggio. (10-12 minuti - se non si arriveranno per tempo)
12. Il primo della pagina.
13. Un altro anno.
14. Un anno di crescita personale più avanti.
15. Il viaggio non è ancora finito.
16. In attesa di nuove informazioni, spesso chiedendo ai più esperti del campo, per trovare l'informazione necessaria.
17. Un viaggio di 10-10 mesi.

SUPPLEMENTO
Adolfo Relijan, politologo
economista, docente di finanza, ex ministro
Piero Piccinni, politologo
Roberto Maggi, sociologo, manager

IV.6.2



V. 建筑直方图： 从《别墅图录》到《连续纪念物》（1968—1972）

1968—1969 年，我们开始关心置换和变形：建筑不再是一个“具体物”，丧失原有的“比例”特性后，建筑变成了抽象、中性、配合度高的柏拉图式存在。这个作品收录在第二本图录《建筑直方图》中。

1969—1970 年，我们的论述焦点是建筑作为知识与行动的工具促成建筑模型全面城市化的可能性。这个作品收录在第三本图录《连续的纪念物》中。

超级工作室，《个人博物馆碎忆》，1973 年

唯一设计：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。我们感兴趣的是这个不变性：寻找“不动声色、不可改变的意象，通过爱，其静态的完美可以改变因爱而生的世界”。

超级工作室，《来自格拉茨的信》，1969 年

1. 物之毁灭、变形与重建

《in: 设计议题与图像》，第 2-3 期，1971 年 3—6 月，pp. 14-25。本文在 Archizoom 和超级工作室共同主编的专刊上发表，该期专刊标题为“物之毁灭”。之后陆续出刊的专刊标题分别是“城市的消解”、“工作的消逝”。

暴力和非暴力清单。但我们今天的所有工作都可以被同化到“流动体系”(sistemi di flusso) 的规划之中。

说明：“流动体系是指为实现某个明确功能而共同运作的各种组件的复合体。例如，飞弹监控系统、航空路线、企业管理系统、超市[……]。流动体系的规划包含每一个组件实现功能时的明确分类与位置，但不包含组件本身的规划。”(J. 克里斯多夫·琼斯 [J. Christopher Jones])

被认为其专业价值具有感染力，而且是改变社会之手段（工具）的建筑文化，是需要通过规划才能运作的体系。这个“体系”是我们唯一感兴趣的“物”。此物与“产品”无关，也跟它的“组成部分”无关；它是一个结构 - 物，一个多重反应的机制，一个同质、均质的有形之物，与制造它和支撑它的社会体系吻合。

今日，建筑文化被归划进自给自足、完美无缺的类别与范畴（跨领域学科互相支持，还有各种科学方法提供担保），以科技和艺术模式为组织依据，受官方权力结构左右。其运作流程遵循逻辑的连锁效应，检查也仅是简单地确认输入的所有数据是否反馈无误。

体制化的文化会向权势看齐，只要抗议或批评始终谨守弄臣角色，一切都可被原谅（只要原谅有效）。质量模式与数量模式同步前进。每一个动作的规划、执行与传递都依照精准的顺序进行。扰乱这个顺序，中断这个因—果连锁效应，会导致文化资格的丧失：违反游戏规则，表示“功能不彰”，所以“是错误的”。文化以这种方式自我延续：它提供给我们

图 V.1.1 《连续纪念物》，米兰画廊，米兰，1971 年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



V.1.1



V.1.2

图 V.1.2 《in：设计议题与图像》，第 2-3 期，1971 年 3—6 月。封面。

图 V.1.3 皮耶保罗·萨博里蒂 (Pierpaolo Saporiti)，编辑部来函，《in：设计议题与图像》，第 2-3 期，“物之毁灭”专题，1971 年 3—6 月。该杂志总编辑发函邀请 Archizoom 和超级工作室联手完成这个专题。

图 V.1.4-5 超级工作室，《物之毁灭、变形与重建》，载于《in：设计议题与图像》，第 2-3 期，1971 年 3—6 月。摄影：佚名。



V.1.3

的世界意象都经过权力定义的语义符码筛选、过滤。这个意象是客观、科学、艺术的，因为经过科技化处理，整齐划一、条理清晰。所有想将异常行为模式理论化的企图，都很容易被杂食文化——社会体系吞噬，因为这个体系善于利用享有崇高地位的科学工具。因此，所有替代行动都是善变而难以理解的，表面上看似改变了目标，其实是厌倦了持续不变的现状。

超生产和超消费社会为了生存，需要帝国主义模式的对外扩张和效率：对外延用帝国主义经济政策（开采自然资源），对内采取帝国主义文化政策（耽溺于当下社会流行和推崇的完美意象）。如果用偏离常轨的意象取代当下社会流行的意象，推动不同层面的价值观和行为模式，那么，这个体系的公共形象就会遭到质疑：被诱发的集体欲望会被其他同样引人入胜、但更正确和更真实的欲望取代，而为了满足这些新的欲望，体系将陷入危机。应该做的，也是说起来最容易的，是将这个进程放大，以荒谬演示出它的表里不一、食古不化。

另一种做法则是完全拒绝参与，将自己隔离起来，继续独立创造新点子、制造新物种。而要保持如此有意为之的多样性，除非将自己置于毫不留情的自我批判之中，否则这个体系永远无法起作用。因此，操作文化事实上变成操作体系的公共形象，使体系失衡。因此，钻研建筑文化，让我们拥有的工具精致化、完美化，把建筑文化当成“流动体系”以规划符合社会新意象的替代模式，绝对有益而无害。唯独一个从本质上摆脱了重复性和异化工作的社会，一种拥有完整生命的民主，才可能“让人拥有相同的起跑点，发展所有可能，贯彻各取所需、各尽所能的原则”。

朝向这个新社会迈进的同时，对现况进行全面批判，努力转型，是避免残酷革命的唯一方式。对文化某些关键要素的阐述和定位，能带动全球以最符合经济原则的方式展开讨论……我们毕竟还是要避免浪费心力与物质资源的行为（包括暴力行为）。

既然非暴力，那么就改采一种心理策略。既然排斥现有的手段和结构，那就从精神层面上进行调整。超越前卫的观念之后，运动不再直线往前，而是斜向前进。力场也有所调整，从原本的发展路线改走另一条，坚信大脑活动和大脑传递的信息是最后的建筑形式。阐述某些操作手法并予以定位，将其导入所有可行船的航道之中。于是，我们在生态学中置入《星际建筑》，在都市规划中置入《连续纪念物》，在建筑学中置入《镜照建筑》，

图 a、b、c：施加于大自然的暴力：
中生代爬行动物；
1969 年，死于石油
脑油污染的海鸟；
1970 年，乌干达国
家公园内被汽车撞
死的犀牛。

图 d、e、f：施加于
事物的暴力：1970
年，垃圾；巴米扬
大佛（10 世纪左右
遭突厥反偶像崇拜
者凿损）；1944 年，
被击沉的战舰。

图 g、h、i：施加于
城市的暴力：公
元 79 年，庞贝城；
公元前 146 年，迦
太基古城；公元前
390 年 7 月 18—19
日，罗马。



a



b



c



d



e



f



g



h



i

V.1.4

在设计中置入“不存在之物”，最后，在出版物中置入“同义反复”，在学校里置入“图录与盘点册”。

把论述其他议题的机会留给未来，我们此刻先罗列出“几个关于物之毁灭的假设”，或许还可列出“暴力和非暴力并存的清单”。

雷曼与奥格本的曲线与旅鼠的下场。如果，现实只是我们内心对仅存在于个人层面之知识的坚信。

如果我们内心坚信，由奥格本和雷曼研发的我们文化演化的指数曲线是准确的，而这些曲线持续无尽延伸，且就快要超越事物的逻辑，那么，我们不得不承认，我们关注的这个议题正面临一个转折点。

如果，我们最终悄悄地说服了自己，那些演化的指数曲线是“趋势曲线”，而且其实这些曲线是从每一个自发改变方向的可能性中撷取来的，那么，我们就可以得出结论：我们的文化正逐渐陷入危机，下一步便是毁灭。

“在每一次中场休息时，我们都能看见人类创意产品[……]的数量以两倍速度增长。”(H. C. 雷格曼 [H. C. Lehman])

“奥格本将许多这样的曲线放在一起，所有曲线都指示出同一种普遍现象，所有的线条都显示出指数曲线正在持续增高。”(S. 蔡斯 [S. Chase])

“大自然经常让这些曲线像蝗虫和果蝇一样增殖，但并不长久。于是它们很快就会碰壁，再以最快的速度撤回。”(S. 蔡斯)

我们对此坚信不移：没有任何替代方案，唯有一个方向：迈向毁灭，为毁灭齐心协力；另一方面，人们保存物种的倾向会不自觉地避免文化毁灭将孕育文化的“土地”也一并淹没。

因此，整个操作过程中唯一享有自由的是可以选择方法。

身为物种的人类，唯一的救赎可能，是意识到自己对事物的厌恶，对自身状态的惊慌、畏惧，并决定逃跑，这是避开集体自杀的唯一替代方案。旅鼠才别无选择。

说明。“旅鼠，属于啮齿目仓鼠科田鼠亚科旅鼠族，形似老鼠，身长约15厘米，属于挪威特有动物。每五到十年会有上百万只旅鼠往西方海

图j、k、l：施加于城市的暴力：1963年，瓦依昂大坝溃决；1945年，广岛市；1969年，切萨诺博斯科内镇（米兰）。

图m、n、o：施加于人的暴力：公元16世纪，秘鲁木乃伊；1944年，纳粹毒气室；1943年，被击落的飞机。

图p、q、r：施加于人的暴力：1770—1814年，萨德侯爵；监狱；堕胎。



V.1.5

域集体跳海自杀，原因至今不明。”（《桑索尼通用百科全书词典》）¹

关于物之毁灭的假设。物极必反；任何事物达到极致后必然引起反感；相对而言，完美能够制造和谐。

物取决于自身的功能，或取决于自身的意义；没有哪件物什只有一个功能；以为可以列出功能的先后顺序，这纯属自欺欺人或偶发意外。功能孰优孰劣其实跟该功能在使用者心里的代表意义和认知上的紧急程度有关。

物的形状，是其一项或多项组件之重要性增长造成其他组件之重要性衰退，所代表的种种意义之间达成平衡关系的结果。这些平衡关系的意义经过权衡而得到不同的组合，因此形成文化演变各阶段的特色（风格）。所谓“古典”时期的特色，在于这些意义均量地发展出良好的平衡关系；反之，“危机”时期的特色是一项或多项功能独占鳌头，造成体系失衡，进而快速衰退、变质。对“危机”时期作“事后”分析，便能清楚看见某些具有决定性的意义的崛起与交替，如权势、美感、享乐主义、神秘主义和功能性。

而功能性就是我们所体认到的最鲜明的物之意义，现今的失衡问题就是由它造成的。全赖那些隐意之间微弱的制衡关系，使用者才不至于感到厌烦。只要物的强势意义再多一点点，就会破坏掉那微不足道的保护膜。所以走向毁灭就是太过倚重功能，或过于倚重任何一个功能组件所引起的恐慌结果，让原本光鲜亮丽、以一抵百的物不得不面对残酷事实。

如果立刻从这个角度切入来操作，势必会引发出于本能的防卫心态，让准备就绪的物不自觉产生异议。应该循序渐进，以无法察知的幅度慢慢修正，暗地里煽动长久以来蛰伏在我们每个人内心深处的厌恶与恐惧，直到对外大声说出来为止。

所以，构思设计品时必须冷静沉着、澄明坚定，必须更加严谨地追随单一而明确的目标：如果它必须使人心情愉悦，那么就无法形容；如果必须柔软，那么就有可能让人窒息；如果妙不可言，那就不可能中规中矩；如果着重功能，那么就要受人奴役；如果必须透明，那么就该闪烁亮眼；

¹ 实际上，旅鼠的族属分类和区域分布比此处给出的更多、更广，此处特制挪威旅鼠。而且，“集体跳海自杀”一说也被多方证伪。——译注

如果必须一丝不苟，那么就不能有一丝弹性。

它会戴着美丽面具，符合逻辑的美，当然，它是针对目标而打造的完美形式。

如此，我们才能够为自己提供外表完美之物，此物毁于其道德和形式的完美一致，当它用自身的毁灭感染我们时，我们才能得救。

物之变形与重建。正如居伊·德波所说，在通过自制产品（包含政党与工会，都是这场好戏不可或缺的一部分）运转、永垂不朽的资产阶级社会中，商品变成了一种自我冥想。生产机器制造了二度贫穷（加尔布雷斯[Galbraith]），即使在自身目标达成或超越基本目标（满足民生基本需求）之后，仍持续生产，不断制造新的需求。

一旦澄清：1) 设计只意在诱导消费；2) 物是地位的象征，是社会统治阶级的一种表现方式。他们对无产阶级的逐步放宽，不过是为了避免爆发阶级斗争而提出的平权策略的一部分；3) 拥有物是无意识动机的表态，对此进行分析有助于打消诱发欲望的动机，加速物之毁灭的执行……抑或正好相反？

当文化没有足够的勇气进行自杀（以自我销毁），也没有其他明确的替代方案时，变形就会更加频繁。

中间状态理论会是求变指南？

以最骇人、造作或荒谬的拼凑取代仅限文化爱好者实践的乱伦理论，反之亦然。唯有如此，才能为这个破坏行动找到出路。

理性出其不意的最后一招是选择伪装。

所以，当形式—商品合而为一的时候，我们要尽可能减少操作。（唯一的危险是混淆：偶尔会有人用吸尘器刮胡子。）

我们在准备《in》这一期的专题时，把物之毁灭定义为摧毁把体系中所有的物连在一起的语法结构，摧毁权势加诸物的意义。我们提出一个假设，要让物简化到只剩下垂手可得的中性元素。我们还可以再增加一个假设，也就是通过物的变形来建构物。让物承载“不胜负荷的”意义，这同属于我们之前谈过的厌恶策略。

通过物的心理重建，我们可以尝试“物之重建”。要做到这一点，必须采取不连贯、也不合逻辑的行动，例如，拒绝价值保证（体系发放的证

照），改以生命与总体现实追求认同。如此一来，物不再是社会传播的管道，也就不可能借用现实及其直接经验的形式。

物必须完成的变形，可以通过重建生产与消费的关系，重新承载神话、神圣性和魔法的价值，并且无视生产—消费之间伪连接的消失而达到。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。

图 V.1.6 亚历山德罗·波利与《镜柱》，梅赛德斯别墅，贝洛斯瓜尔多广场，佛罗伦萨，1971 年。
摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



2. 别墅图录

《别墅图录》收录了超级工作室 1968—1970 年的文章与设计，包括数件受委托完成的计划案。第 1 版（1969 年）展示了十一个别墅案例，第 2 版（1970 年编纂）将别墅分为四大类。

别墅图录（1968—1969 年）

打字稿，1969 年。文章署名“超级工作室，1968—1969 年”。

我们清楚地知道，意大利别墅主要分为三大类：山间小屋、摩尔式及其他。我们希望能够满足这三大类别别墅的爱好者。

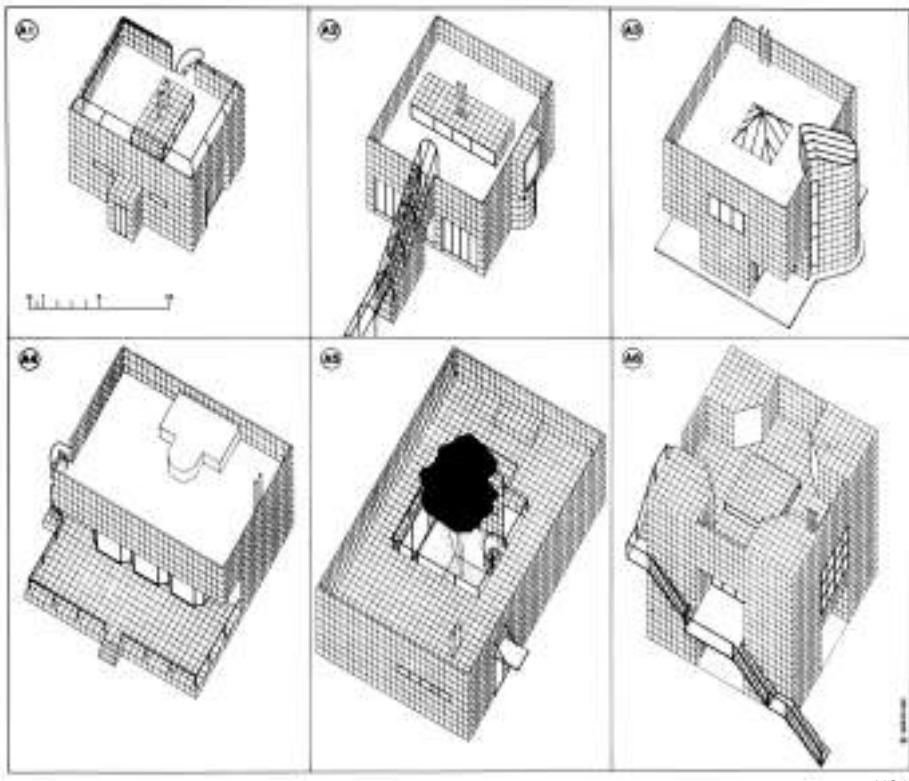
因此，我们准备了一本《别墅图录》，方便大家了解。图录内容包括：城市小屋，平原与低矮山丘小屋，山间小屋与深山避难小屋，海滨或湖畔别墅，以及大型意式别墅。

- A) 适合静谧环境的小屋。
- B) 比例接近纪念性建筑的小屋。
- C) 造型活泼的双层洋房。
- D) 拥有景观玻璃窗的经典别墅（献给苏联建筑师维斯宁兄弟 [fratelli Vesnin] 和德国建筑师阿瑟·科恩 [Arthur Korn] 教授）。
- E) 立方体别墅。
- F) 深山筒拱屋顶避难小屋。
- G) 适合阴影爱好者的海滨别墅。
- H) 地中海别墅。
- I) 由几乎完全独立的两栋公寓组成的别墅。
- L) 在特别静谧的乡间，造型特别活泼的立方体别墅。
- M) 带中庭的大型意式别墅。

别墅图录（1968—1970 年）

打字稿，1970 年。

图 V.2.1 《别墅图录：1968—1970 年的城郊别墅》，1970 年。
图 A1：适合静谧环境的小屋。图 A2：比例接近纪念性建筑的小屋。图 A3：造型活泼的双层洋房。图 A4：拥有景观玻璃窗的经典别墅（献给苏联建筑师维斯宁兄弟和德国建筑师阿瑟·科恩教授）。图 A5：带中庭的别墅。图 A6：立方体别墅。



……最伟大的计划案无非是依理性设计自己的完整人生，有明确坐标的人生，并且安然接受。用一系列基本行为、标准且清楚易懂的不可思议的行为建构自己，工具是一目了然、井然有序的建筑，不是为了展现冷酷的高人一等，而是因为对理性的理解……

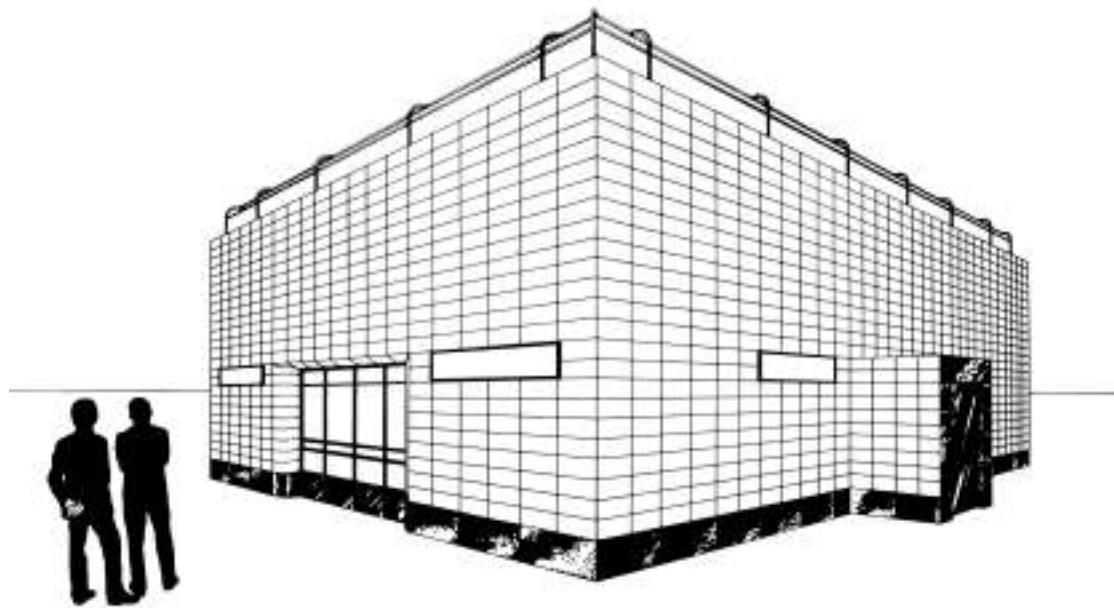
设计别墅并不麻烦，现代建筑已经解决了所有相关的问题，但同时也展现出别墅在经济、社会和功能方面的种种荒谬。但别墅仍然是难能可贵的“做建筑”的机会。因此，我们不会纠结于客户的个人问题，或忙着拯救灵魂，而是努力感受平静的生活，满怀喜悦之情建构“建筑体系”中的一小部分，因此我们完成了《别墅图录》。该图录分为四大类，每一类均有六间别墅：

- A. 城郊别墅；
- B. 海滨别墅；
- C. 山间别墅；

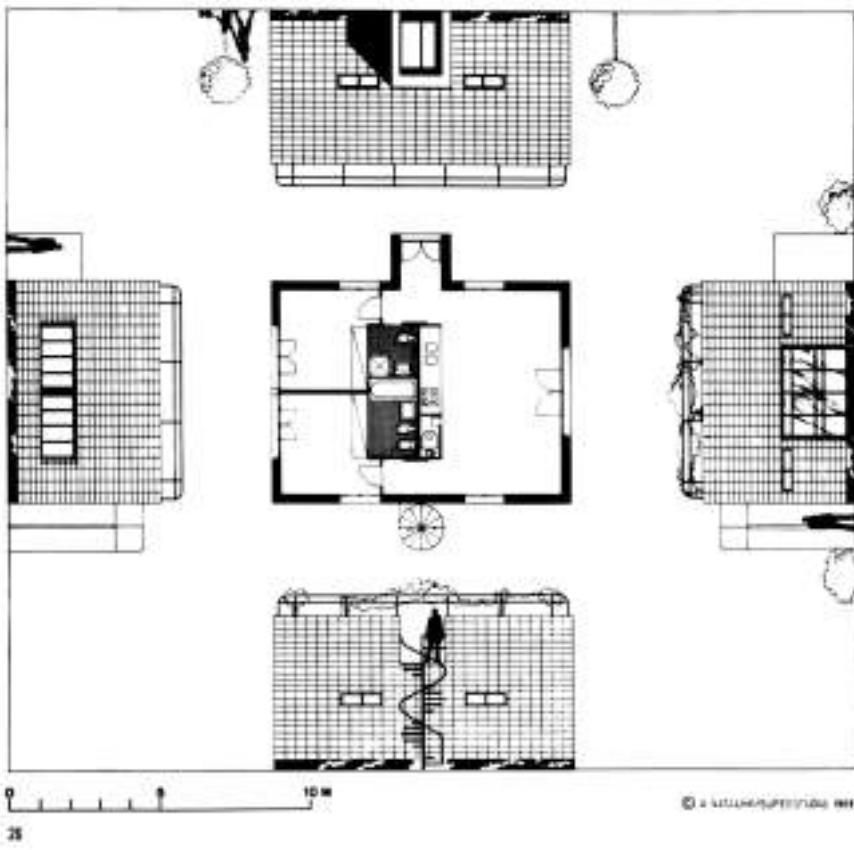
D. 大型意式别墅。

……所有别墅的结构都是简单造型搭配预铸的中央服务设施。别墅外墙贴白色瓷砖或白色陶砖，来自厄尔巴岛的灰色花岗岩用来做墙角线脚，门窗框架则采用工业热镀锌材。所有室外细部，如屋顶边缘防雨板、实心门、棚架管柱和楼梯，其收头也一律使用热镀锌材。窗帘是天蓝色的玻璃纤维材质。别墅室内全部漆成白色，配上灰色陶砖地板。

图V.2.2 《别墅图录：
城郊别墅 A1》，
1968 年。透视图。



V.2.2

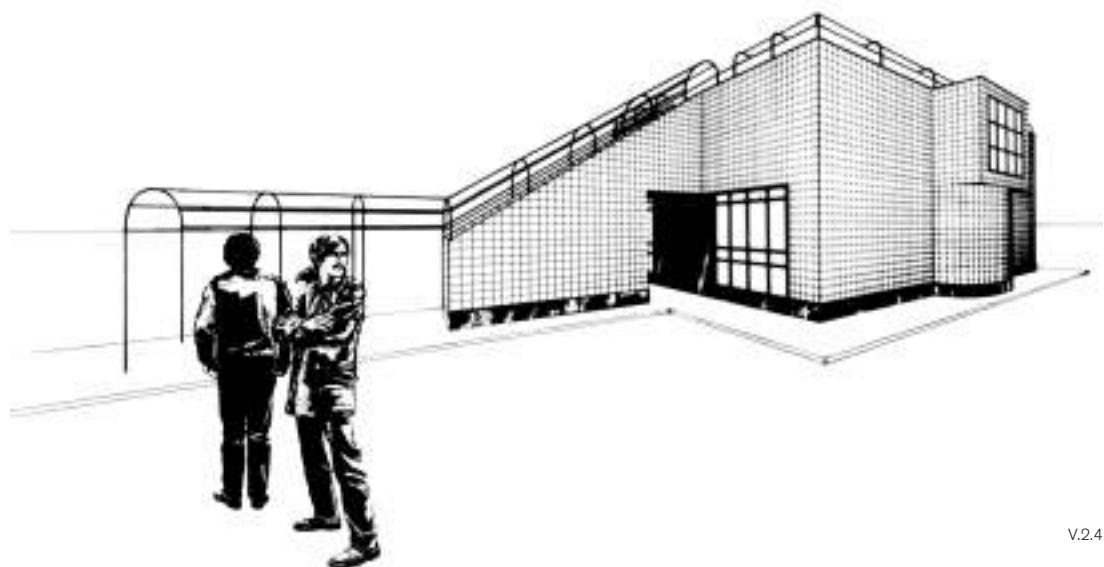


V.2.3

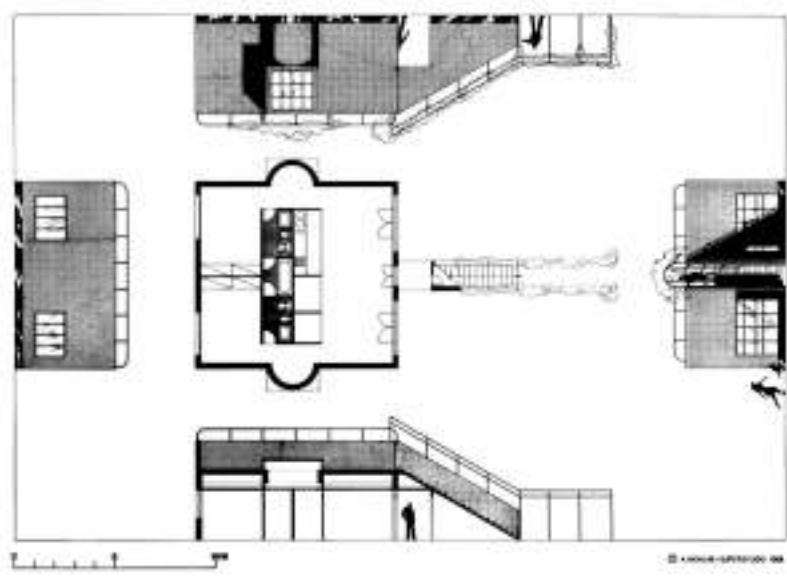
图V.2.3《别墅图录：
城郊别墅A1》，
1968年。平面图与
立面图。

图V.2.4《别墅图录：
城郊别墅A2》，
1968年。透视图。

图V.2.5《别墅图录：
城郊别墅A2》，
1968年。平面图、
立面图与剖面图。



V.2.4



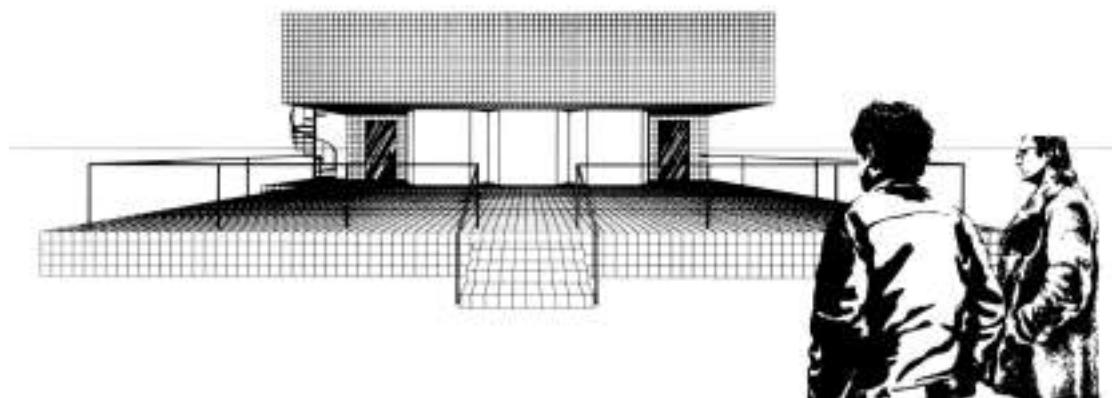
V.2.5



V.2.6



V.2.7



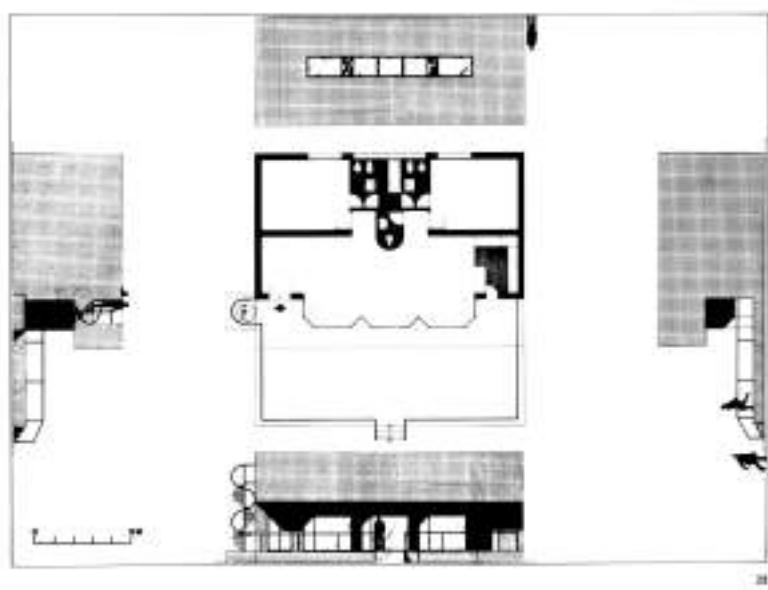
V.2.8

图 V.2.6 《别墅
图录：城郊别墅
A3》，1968 年。
透视图。

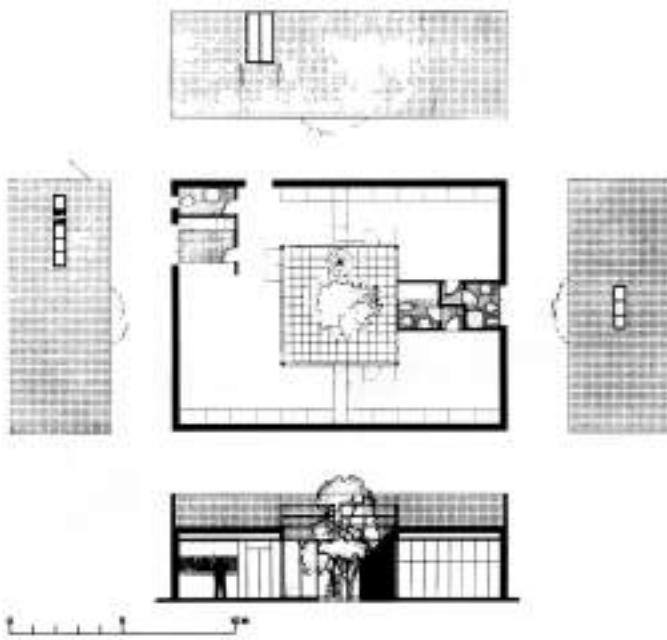
图 V.2.7 《别墅
图录：城郊别墅
A3》，1968 年。
平面图与立面图。

图 V.2.8 《别墅
图录：城郊别墅
A4》，1968 年。
透视图。

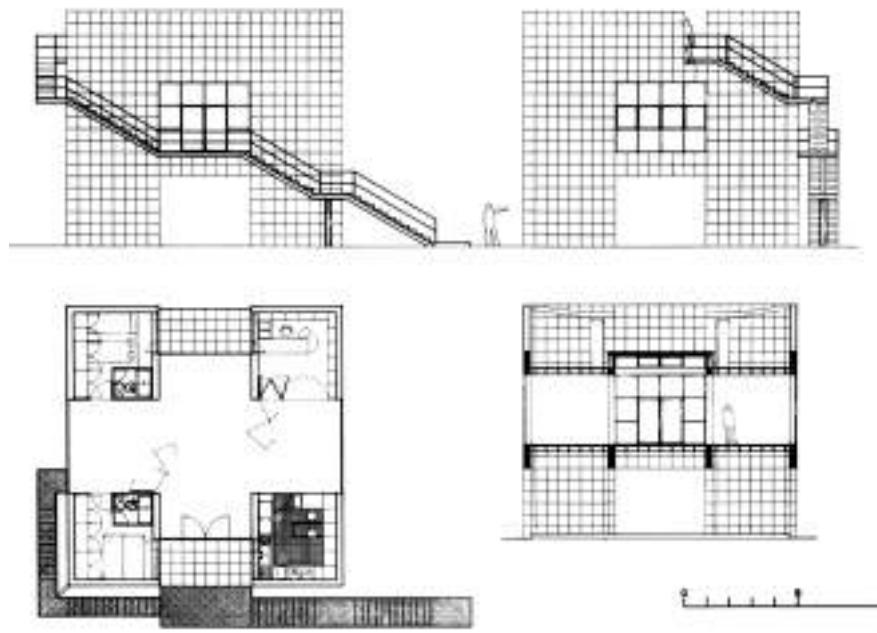
图 V.2.9 《别墅
图录：城郊别墅
A1》，1968 年。
平面图与立面图。



V.2.9



V.2.10



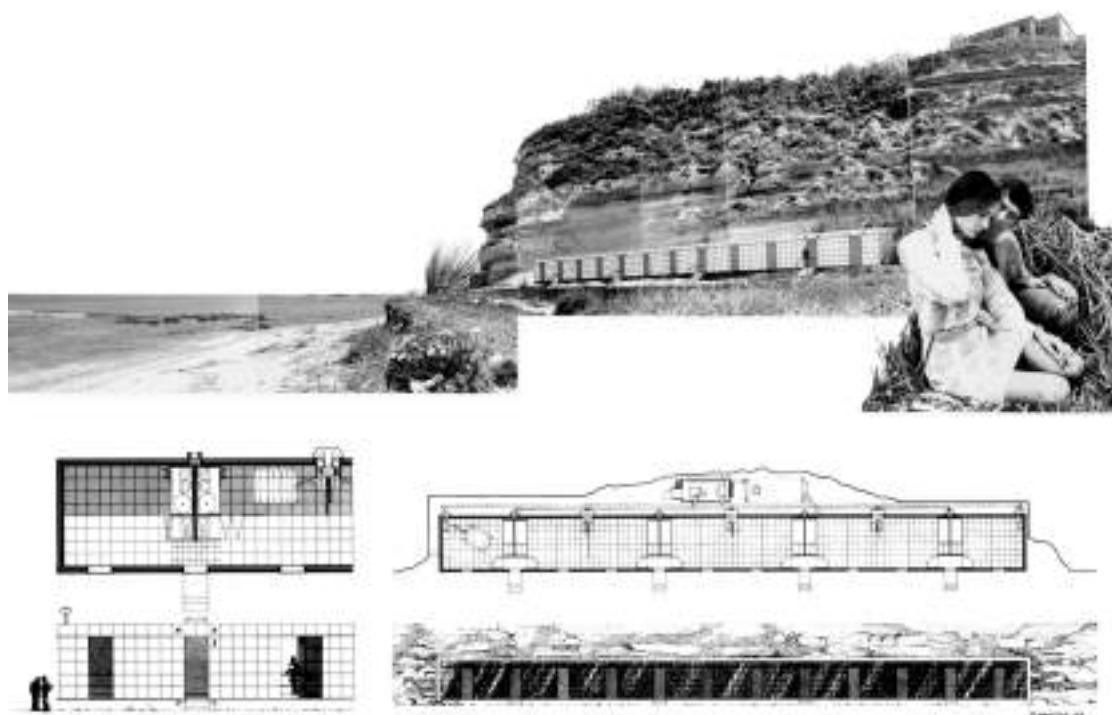
V.2.11

图 V.2.10 《别墅图录：城郊别墅 A5》，1968 年。平面图、立面图与剖面图。

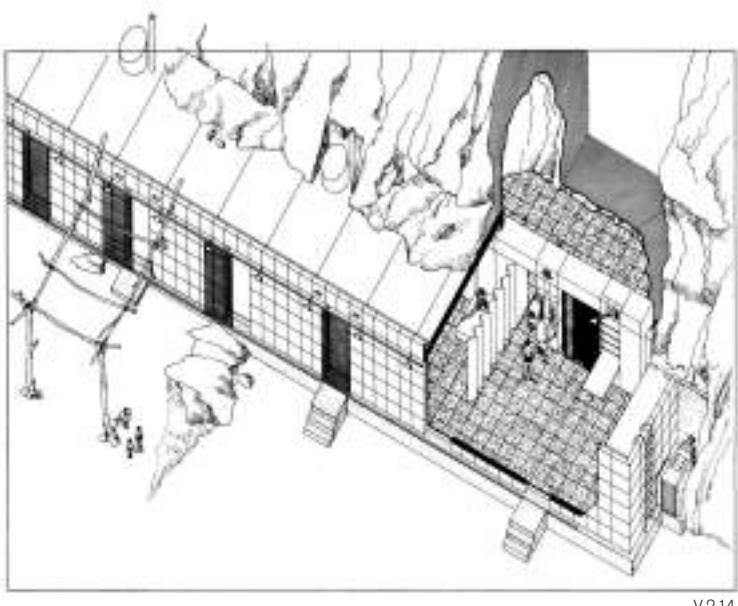
图 V.2.11 《别墅图录：城郊别墅 A6（立方体别墅）》，1969 年。平面图、立面图与剖面图。

图 V.2.12 《别墅图录：城郊别墅 A6（立方体别墅）》，1969 年。模型。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。





V.2.13



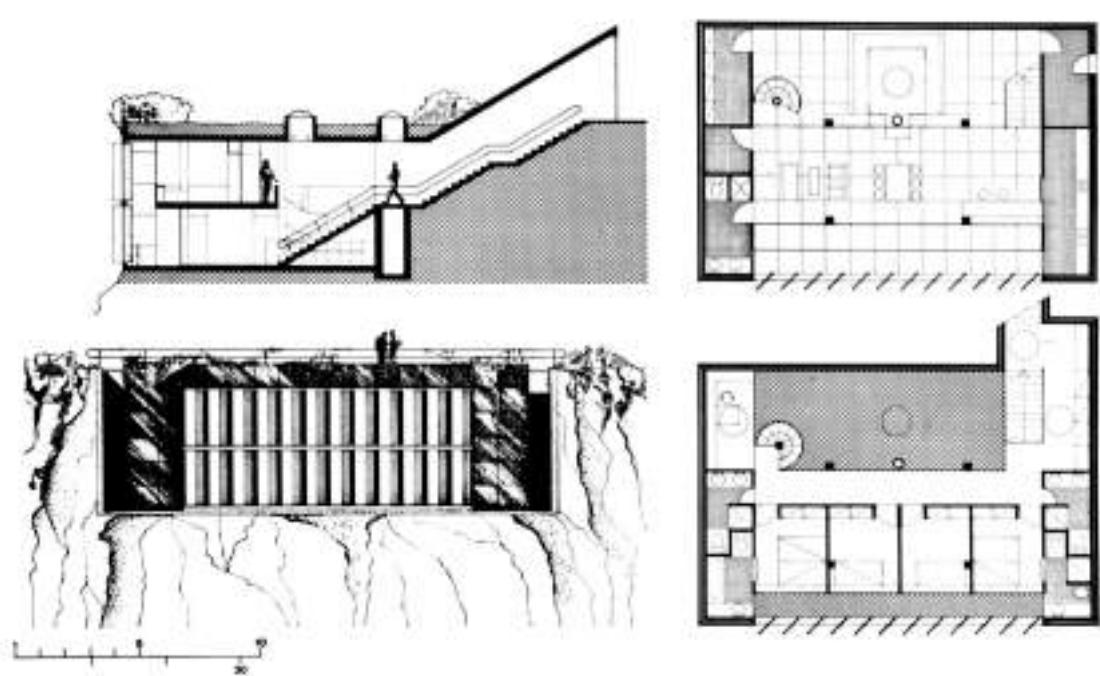
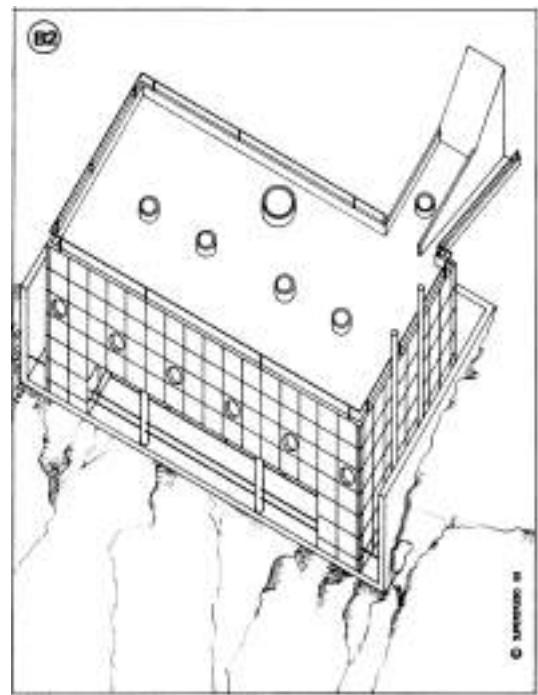
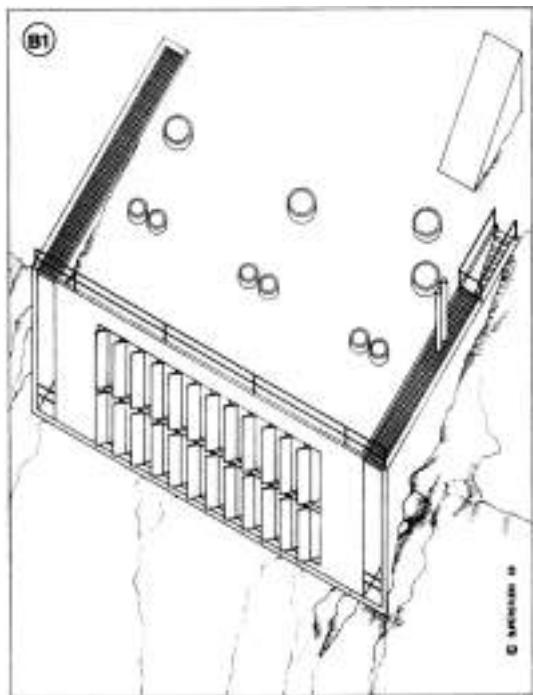
V.2.14

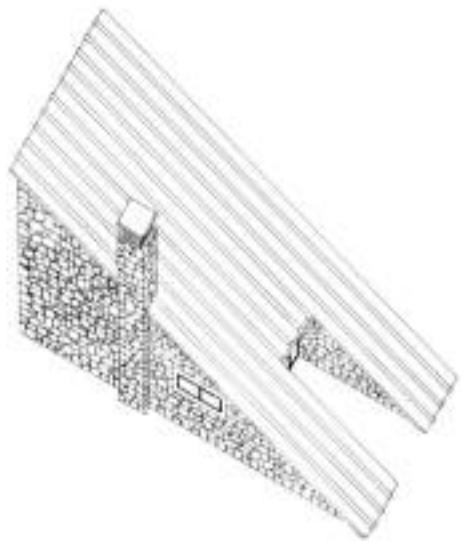
图 V.2.13 《别墅图录：海滨别墅：特罗佩阿别墅（为吉贝托·托拉尔多·迪·弗兰恰设计）》，1970 年。平面图、立面图与摄影蒙太奇。

图 V.2.14 《别墅图录：海滨别墅：特罗佩阿别墅（为吉贝托·托拉尔多·迪·弗兰恰设计）》，1970 年。轴测图细部。

图 V.2.15-16 《别墅图录：海滨别墅：特罗佩阿别墅（为朱瑟培·贝尔托 [Giuseppe Berto] 设计）》，1969 年。第 1 版与第 2 版轴测图。

图 V.2.17 《别墅图录：海滨别墅：特罗佩阿别墅（为朱瑟培·贝尔托设计）》，1969 年。第 1 版平面图、立面图与剖面图。

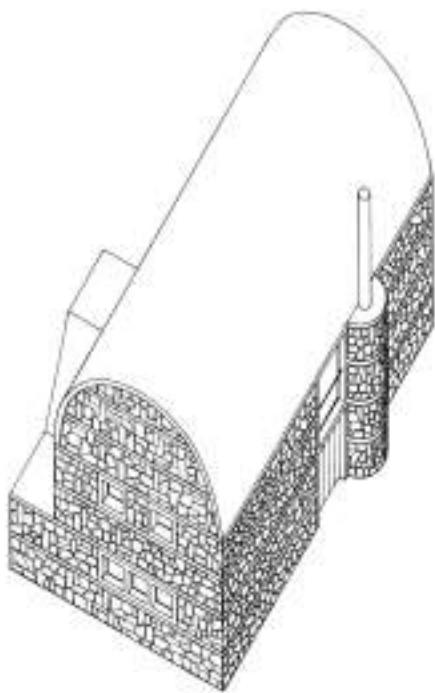




V.2.18



V.2.19

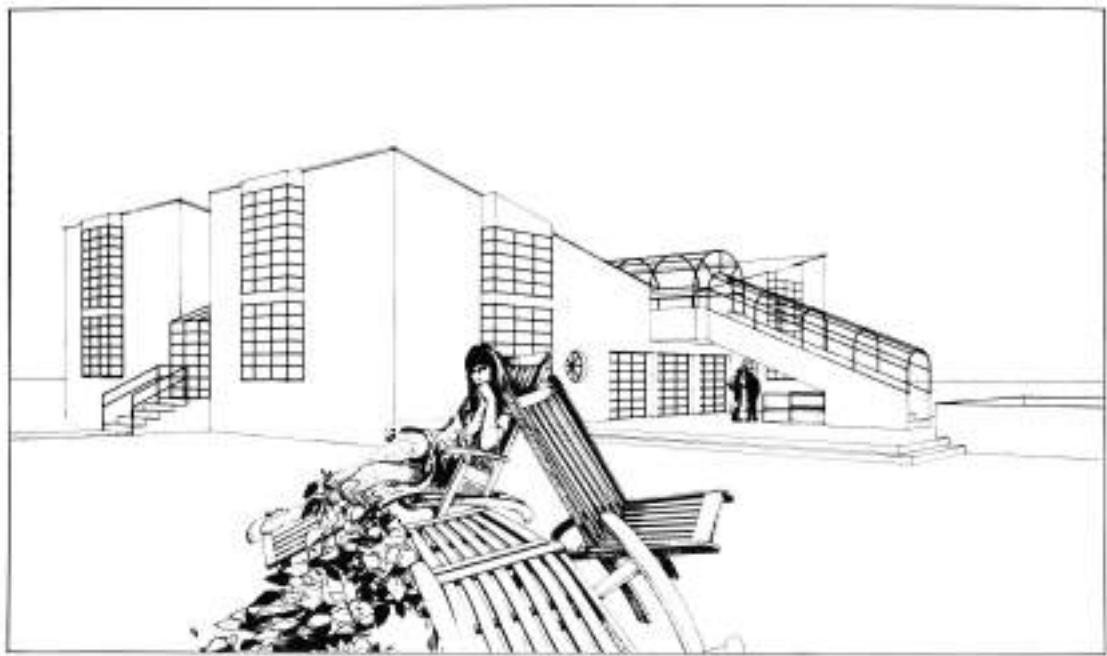


V.2.20

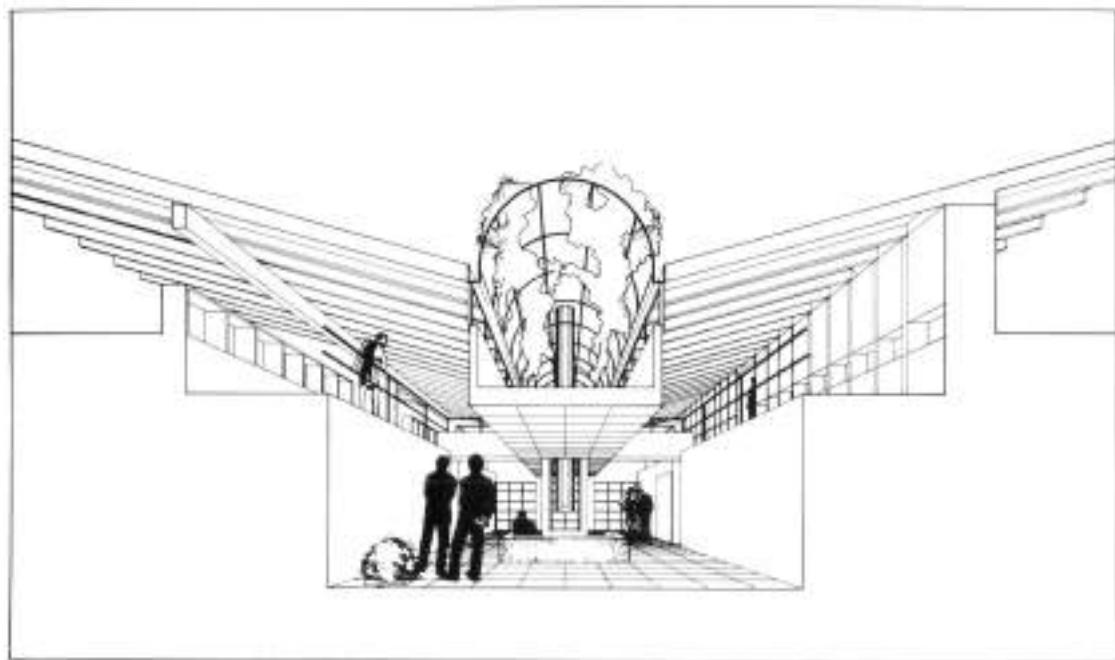
图 V.2.18-20 《别墅
图录：山间别墅》，
1968—1969 年。轴
测图。

图 V.2.21 《别墅图
录：大型意式别墅：
卡里马特别墅》，
1969 年。透视图。

图 V.2.22 《别墅图
录：大型意式别墅：
卡里马特别墅》，
1969 年。剖面透視图。



V.2.21



V.2.22

3. 建筑直方图

《建筑直方图》较为全面地收录了超级工作室于1969—1973年完成的文字、设计图和模型。《建筑师之墓》是早期几个“非延续三维立体图”（超级工作室自创定义）的文字说明；《中性表面的发明》则是同名巡回展计划案的文字记录，该展览由Archizoom、克里诺·特里尼·卡斯特利（Clino Trini Castelli）、索特萨斯、乔治·斯诺登（George Snowden）和超级工作室于1972年共同接受阿贝特·普林特塑料覆膜公司委托而策划，但最后并未执行（计划案内文的“概论”是所有策展团体共同署名，“直方图”与“小方格的见证”则由超级工作室署名）；《度量系列M》和《度量系列L》是对开始研究直方图时所做数件样品之特质的说明，其中几件于1970年由意大利扎诺塔公司买下后量产，名为“格子系列”。同年，超级工作室将“建筑直方图”系列十二幅图收录于Plura Edizioni出版的平版印刷图录中，并于1972年完成“度量系列”所有家具与物什的完整图录。

建筑师之墓

打字稿，1969年。文章署名“超级工作室，1969年”。

我们只关心“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。

我们感兴趣的是让人感到宁静、祥和的家具，具有石材般的静止本质，使我们终于可以认得自己。

……要想让石块、瓷砖、棍棒之类的东西也能实现收纳、支撑、让人倚坐之类的功能，其实非常容易，只需要花一点时间，加装管子、铰链、滑轨就行，但最重要的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。

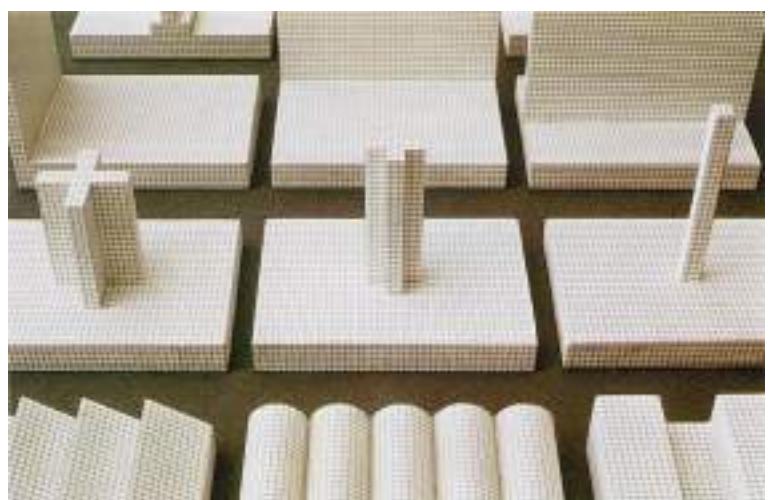
图V.3.1-3 《建筑直方图》，1969年。
草模。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



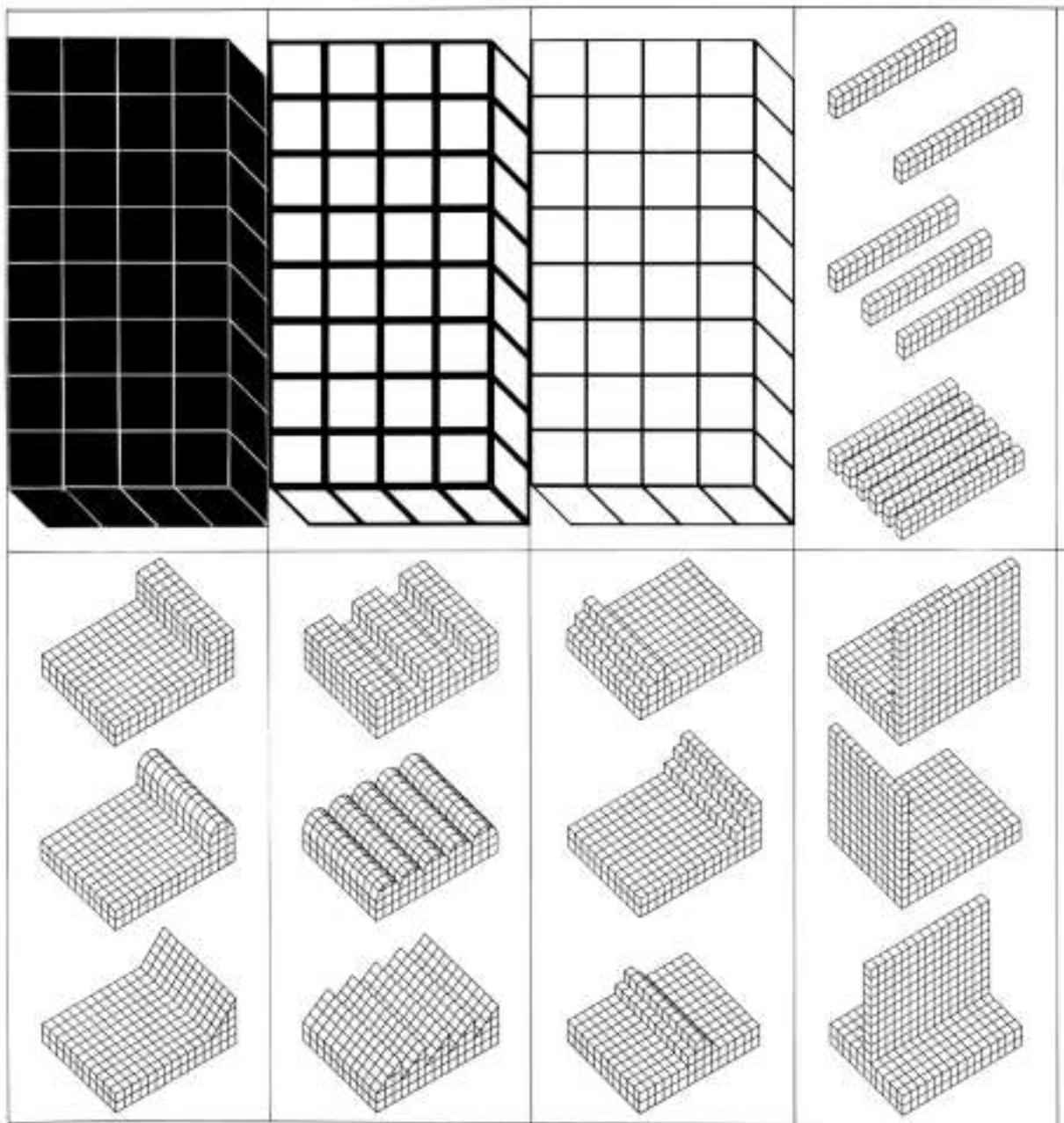
V.3.1



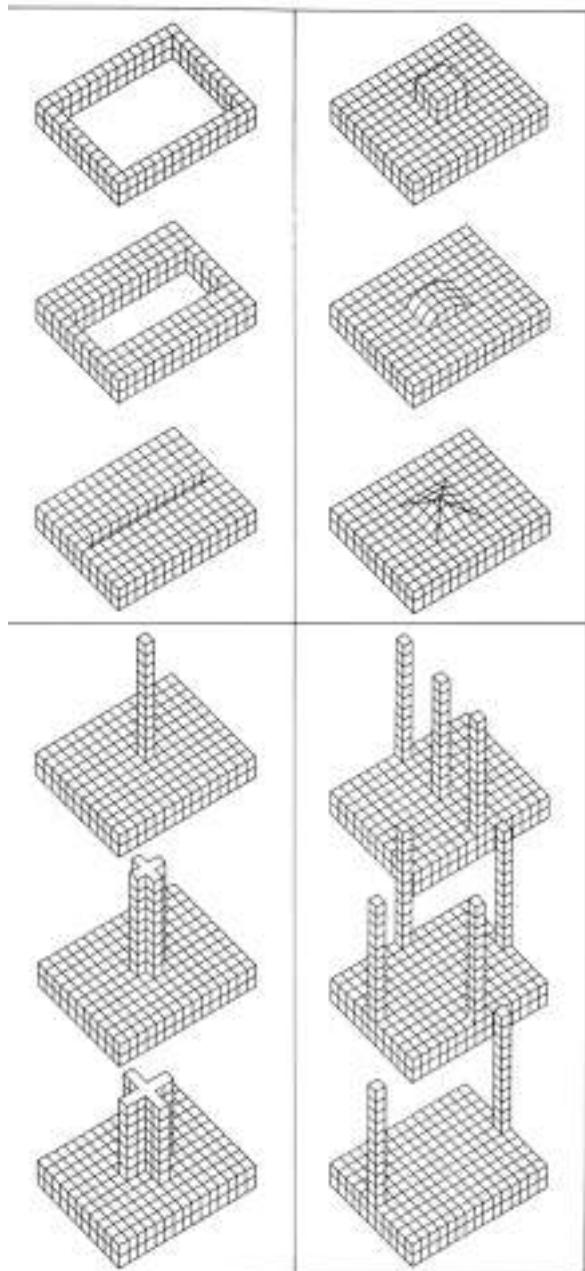
V.3.2



V.3.3



图版四十一 建筑直方图：从《别墅图录》到《连续纪念物》（1968—1972）



V.3.4

图 V.3.4 “[……]
建筑直方图 [……]
是一种适用于不
同面积和比例的
方格网，可以建造
一个宁静、祥和
的自然，使我们
终于可以认得自
己。”“超级工作
室，1969 年”，Plura
Edizioni 出版社，
米 兰，1970 年。
平版印刷。

中性表面的发明

《元素：研读笔记—新闻研究》（elementi: quaderni di studi - notizie ricerche / cahiers d'études - nouvelles recherches），第2期，1972年。本文由Archizoom、克里诺·特里尼·卡斯特利、索特萨斯、乔治·斯诺登和超级工作室联合署名。

概论。在开始设计之前，我们为自己的行为意义预设了某种初步限制。之所以设置这个限制或纲要，是因为我们不希望为“未来住居”提案设计单一或系列的物什。

我们要做的不是提出让他人视为典范的解决方案，我们设计物什，不是将其当成把“我们的信息”传递给全世界的工具。当人被物包围，这些物就在其周围建立了一个“具象的”环境。在这个能指的、能沟通的环境中，人只得坐下来接受一切，如果可能的话，提高其异化程度。因此我们决定将展览名定为“中性表面的发明”，因为在形塑环境的时候，我们主要希望发展出完全由中性表面界定的空间概念，以便一劳永逸地切断任何具有感染力的语链。这个“斩草除根”之举有助于在个人与环境之间建立平等而单一的关系，这是由个人主动与环境建立的非逆向关系。

这层介于主体与客体之间的薄膜可以消解不同的物质性、不同的科技和不同的表面价值，将它们还原至一个没有“自然”特征的中介领域，那是一种中性物质，那个领域中的一切都彼此相像。一个物质均质的环境能让人注意到唯一存在的现象：自身带电的生物的存在，是能够为时间与栖处下定义的一种力量。

直方图。那几年我们清楚意识到，继续设计家具、家居用品或物什，并不能解决居住问题，也不能解决生活问题，当然更不可能拯救灵魂……

同样，我们也清楚，再多的美化或粉饰都无法弥补岁月造成的损害，无法挽回人类犯的错误和建筑的野蛮行径……

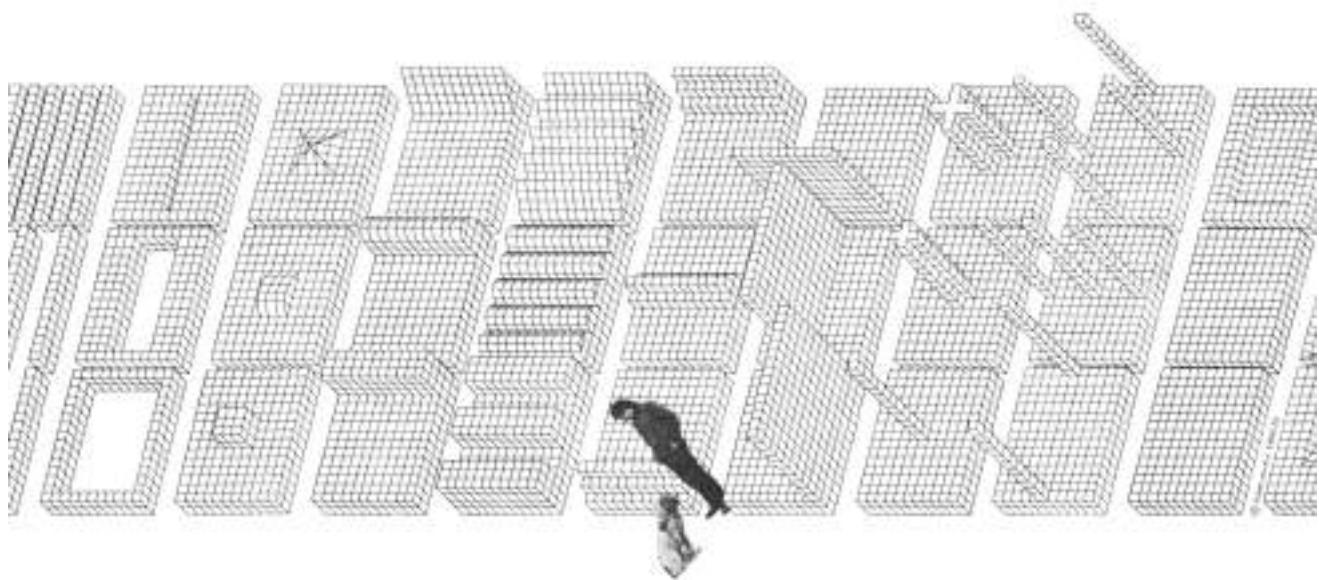
因此重点在于如何尽可能远离那样的设计操作，同时在全面的“还原过程”中采取事半功倍的策略。

我们准备了一套非延续三维立体图，也就是我们所说的建筑直方图，这是一种适用于不同面积和比例的方格网，可以建造一个宁静、祥和的自然，使我们终于可以认得自己。

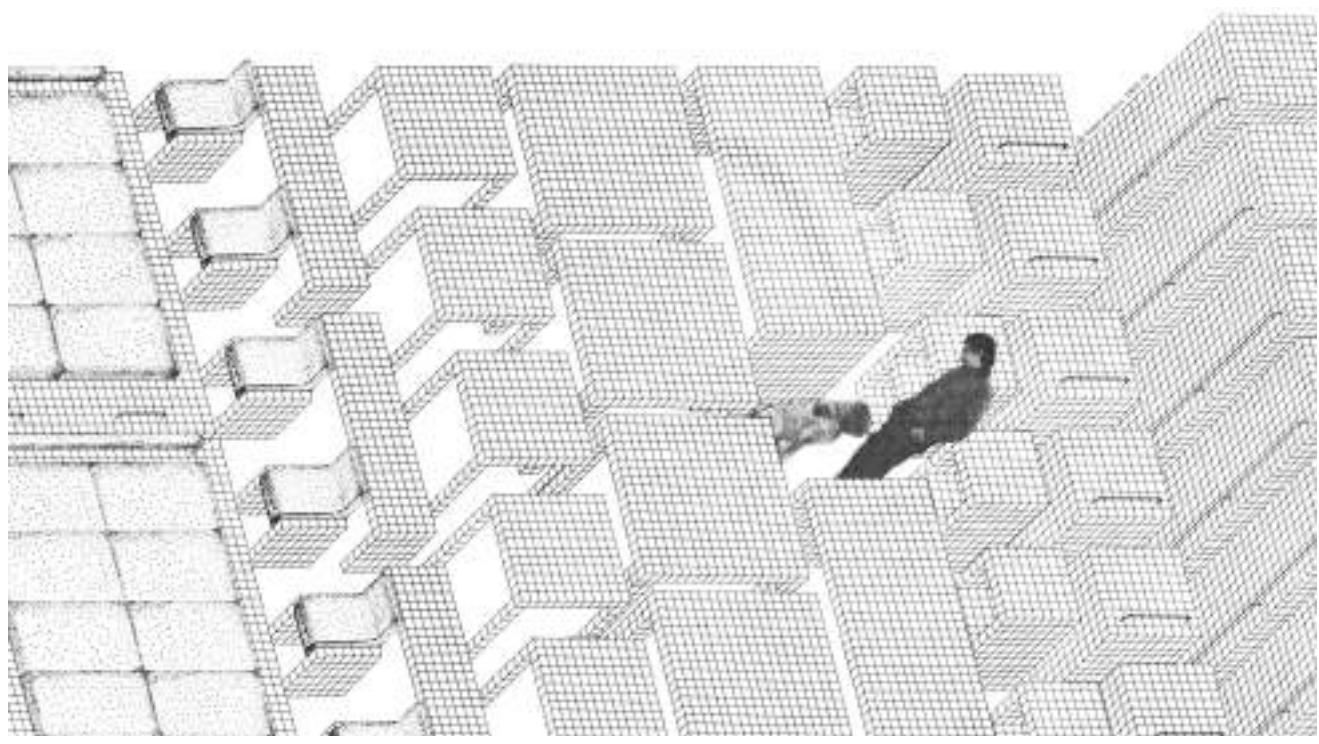
这套直方图毫不费力地衍生出物什、家具、环境、建筑……

图V.3.5 《建筑直方图》，1969年。

图V.3.6 “度量系列”家具，1969年。



V.3.5



V.3.6

但这一切，我们其实不太在乎，从未在乎过。

这些直方图的表面是均质且各向同性的，因此所有空间问题和可感知问题都被细心移除。

直方图又被称作建筑师之墓。

展览计划案如下：在普林特公司丝网印制的白底塑料覆膜上有 3 厘米 × 3 厘米的黑色方形网格，以此发展出收录在图录中的 27 个建筑直方图，另有 3 片标准规格为 99 厘米 × 135 厘米 × 18 厘米的平板……

所有组成元素的材质都是贴有塑料覆膜的木屑板，根据《使用指南》罗列的细节说明，每一件都带有橡胶圆轮以便搬动。这组 27+3 直方图可以根据以下三种基本可能性进各种排列组合：

- a) 与白色线条平行排列，将所有元素聚集在同一个环境里；
- b) 相对于白线进行随机（斜线）排列，将所有元素聚集在一起；
- c) 随意排列，将所有的元素分散到不同的环境里。

小方格的见证。1969 年，我们开始设计这些东西（直方图、物什、家具、装潢、建筑，然后是整体模式）时，我们不眠不休地投入到空间编织中，那是某种形式的静态疯狂或痴傻，但也是另一种设计疗法，换一种方式治疗中度智力发育不全症（精神科医师认为这是大多数人都有的常态疯癫状态）。

也就是说，这种持续用线编织、再将线弃置于角落的做法，是为了让手和作规划（包括说故事）的其他机械工具有事可做，在等待厘清“做什么”的想法的同时，也留下足迹。这并不是缓兵之计，也不是建筑一时兴起的执拗。

我们从来没有（连弹指瞬间也没有）想过由小方格构成的未来，也没有想过全然美好的理性世界（虽然有时候，为了给自己打气，会谈及这个话题）：多次的实验充分显示某处的连接开始松脱，空间争议已经改变了网络原型，再也无法与柏拉图的观点契合。

于是，我们开始梦想经纬线切割地球而留下又黑又深的刻痕时不那么粗鲁的世界，我们开始想由非欧几里得角度构成的其他方格网络。

当设计逐渐在这个巨大的方格冷冻库里凝固（等待将来有一天还原成立方体，可以溶于杯中），结冻许久的想法便开始融化。设计与建筑变得

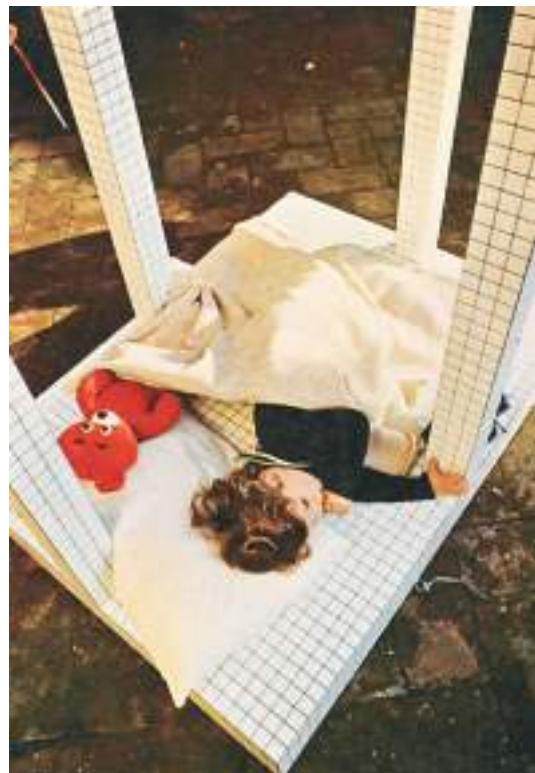
图 V.3.7 《建筑直方图：白昼》，1970 年。样品；纳塔利尼家庭野餐。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。

图 V.3.8 《建筑直方图：夜晚》，1970 年。样品；睡眠中的阿拉贝拉·纳塔利尼 (Arabella Natalini)。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。

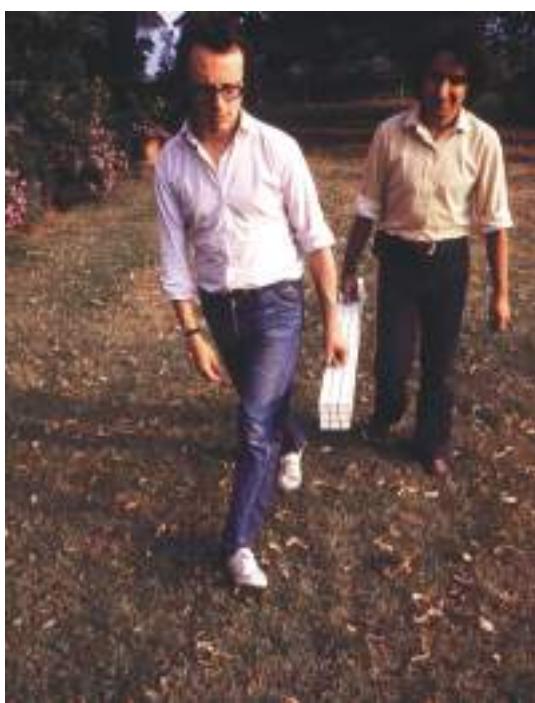
图 V.3.9 《建筑直方图》，1970 年。阿道夫·纳塔利尼、吉安·皮耶罗·弗拉西内利和《散步用直方图》。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



V.3.7



V.3.8



V.3.9

不重要，微不足道，越来越轻，仿佛甩开了那些明亮的夜、梦幻的水晶、冰冻的几何图形、无穷无尽的文字、设计、影像和复杂多样的结构及古老的恐惧、长期的放逐、遥远而沉重的幽闭空间恐惧症、令人焦虑的开放空间恐惧症等，最后消失不见。这是理性之旅后合乎逻辑的再续，一趟保留了许多次要出口的旅程，当时我们不愿意用，但后来却用来逃离纪律森严和理性科技的立方体居所。

如今事隔多年，我们当然可以将铺展在物之上的方格网络视为自然与历史的一部分，比如说，我们可以把所有的家具带到乡间，与田野、云朵和人群相较、比对。我们也可以把它们随意留在家里，不会有任何室内装潢或其他类型的问题。它们唯一可能带给我们的问题是，强迫我们面对它们的几何形状和柏拉图式的完美：将桌面上的黑色方格移除之后，它们只能是天使的西洋棋盘。

度量系列 M

打字稿，1969 年。

以普林特公司印制的 6 号加工完成品塑料覆膜包裹木材制成的家具和物什。

这个塑料覆膜是 1969 年超级工作室因策划“中性表面的发明”展览，为普林特公司设计的，专为“度量系列”生产。

塑料覆膜采用中性底色（白色或其他柔和颜色），再印上间距 3 厘米、线条延续的方形格网。

这个设计的特色是整个表面的外观都是均质且各向同性的，可以依照笛卡儿坐标系三条主要轴线置放。

以此材质生产的家具与物什的表面也一样以笛卡儿坐标系的三条主要轴线为准，因此所有表面的处理方法都相同，只是棱边因为线条相接，视觉上有强化效果。（西方空间概念的特点是以线思考，不像东方的空间概念以点思考。）

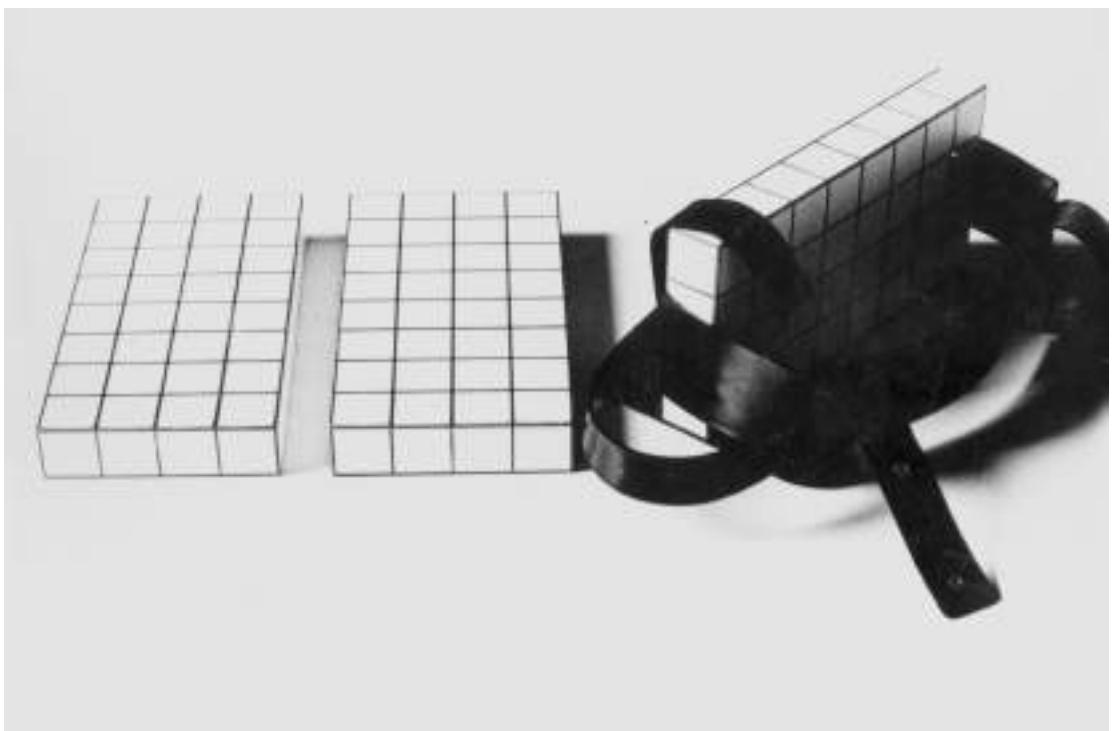
每一个立体都是由表面组合而成，而每一个表面则是由制作者完成，无论立体还是平面，都是一丝不苟的直角设计。我们刻意这么做，是为了

图 V.3.10 《建筑直方图》，1970 年。
直方图砖。

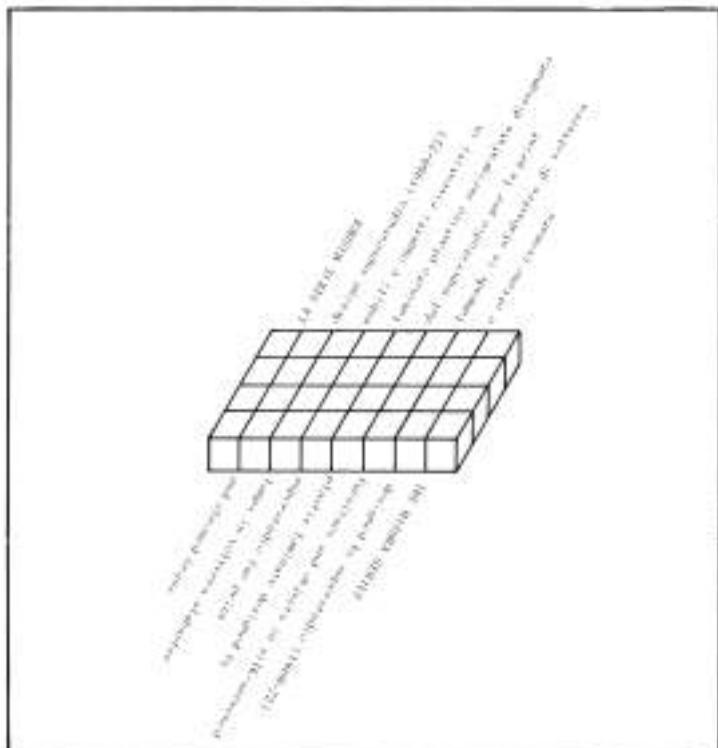
图 V.3.11 《建筑直方图》，1970 年。
便携式直方图。



V.3.10



V.3.11



V.3.12

	ALTEZZA HEIGHT	LUNGHEZZA LENGTH	LARGHEZZA WIDTH	PREZZO PRICE
M. Tavolo Perenzana Scrivania	72	142	91	
M. Tavolo basso panettone	38	150	42	
M. Tavolo Pranzo Tavolo basso angolare	72	111	111	
M. Tavolo piano circolare	72	72	72	
M. Mobile lavandaia con appendiabiti con cassetti e ripari con 3 palestre mobili	174	60	60	
M. Mobile Bag	82	60	60	
M. Letto matrimoniale con poggiatesta con 8 cassetti non possibili	72	228	198	
M. Letto singolo	72	140	120	

V.3.13

V.3.12-15 《度量
系列（1969-1972
）》，自制图录，
佛罗伦萨，1972年。

图 V.3.16 《春天造
访展示中心》，安
吉奥利诺和吉诺·雷
普利兄弟 (Angiolino
e Gino Lepri) 木工
厂，基安蒂的潘扎
诺（佛罗伦萨），
1970 年。“度量系
列”家具样品。摄影：
克里斯蒂亚诺·托拉
尔多·迪·弗兰恰。

	ALTEZZA HEIGHT	LARGHEZZA WIDTH	PREZZO PRICE
85. Sedile-Pochezza 86. Scocca imbottita	36 39	45 37	16 40
87. Habitutto - sedia	62	48	49
88. Tabouret 89. Tabouret 90. Tabouret	36 37 34	38 37 43	30 36 36
91. Sedia 92. Tabouret	33 24	34 24	12 24

V.3.14

	ALTEZZA HEIGHT	LARGHEZZA WIDTH	PREZZO PRICE
10. Semicerchio Lampada Fluorescente 22W	34		Ø 40
11. Esca 22W	27		Ø 40
12. Piccola 22W	27	10	32
13. Maxi cubo 22W	22	20	32
14. Poco farfalle - Lampada con sombrilla parabolica 22W	15		Ø 30
15. Aldebaran - Lampada 8W 16. Andromeda - Faro de luna	17 17	17 17	8 8

V.3.15





V.3.16



V.3.17

图 V.3.17 《春天造访展示中心》，安吉奥利诺和吉诺·雷普利兄弟木工厂，基安蒂的潘扎诺（佛罗伦萨），1970 年。“度量系列”家具样品。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。

图 V.3.18 《超级工作室办公室景观》，贝洛斯瓜尔多广场，佛罗伦萨，1970 年。“度量系列”家具样品。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



V.3.18

将设计操作减至最低，以事半功倍的方式传达与设计相关的信息。

在这些硬质元素上，我们添加了软件（椅垫、抱枕、靠垫），这些软件以截然不同的技术制作而成，可作为人体形态过渡到人造形式的中介。

其他组件和配件（塑料抽屉、钢制把手、挂钩、橡胶轮子）都有助于从几何学过渡到功能性。

无论如何，相对于基本组件，这些中介元素本质上仍然是置身事外的：它们向基本组件靠近，是为了与之互补，而不是为了与之同质。

“度量系列”近期将由意大利某大型企业量产。

度量系列 L

打字稿，1969年。

以托斯卡纳山城沃尔泰拉出产的白色雪花石膏 ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) 和镀铬黄铜制成的灯具。

沃尔泰拉一带开采的雪花石膏形状像硕大的蛋。可以用来制作各种什物和饰品，例如梨形纸镇、大猩猩模样的桌上摆饰、女人头形花瓶或舞蹈家伊莎多拉·邓肯 (Isadora Duncan) 手举火把的彩色雕像……由于雪花石膏具有半透明的材质特性，也可用来制作灯具。

于是我们做了一系列灯具……

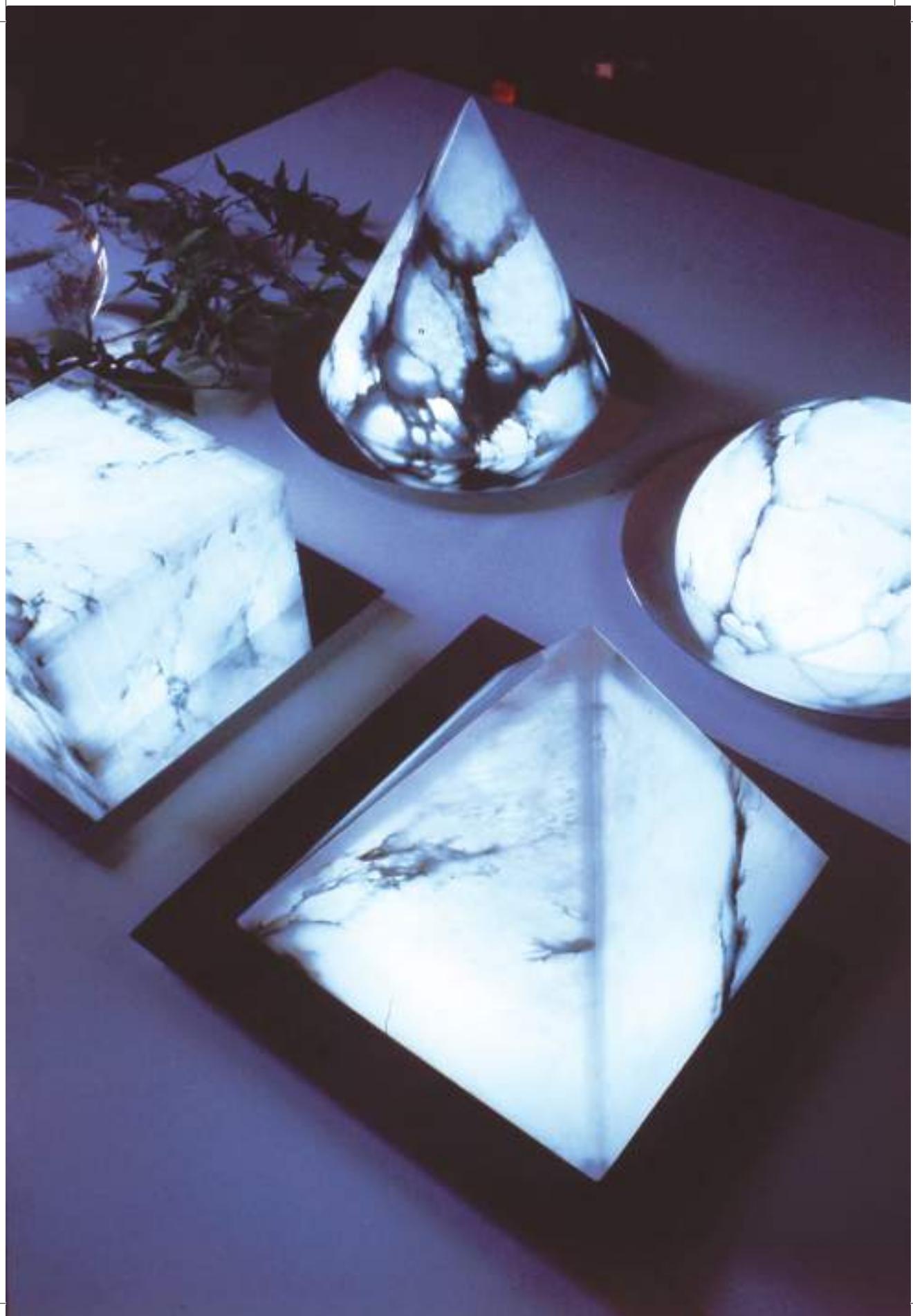
雪花石膏做成的灯具相当沉，不像现代设计可以因一时冲动就轻易更换位置。这些雪花石膏灯的外观与亮度各有不同，有时候看起来像是假塑料，在现今大量以塑料模仿或取代其他材质的情况下，这个特色显得难能可贵。

这系列灯具经由简易的切割、铣刨和车床加工，造型为简单的基本几何形式：半圆体、圆锥体、半立方体、角锥体……

灯具底座是镀铬的黄铜盘，支撑环状或管状的荧光灯管与变压器。电源线则从特殊的接管或镀铬的接头内探出。

这些灯具设计于1969年，至今仍由佛罗伦萨的度量公司生产。

图 V.3.19 雪花石膏灯具（“度量系列”[1969—1970]），杜切斯基，1971年。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



4. 格拉茨的房间

1969年10月4日—11月5日，超级工作室参加在格拉茨艺术之家举办的格拉茨三国双年展“创意竞标”(concorso di idee)，设计了一个中性的中空长方体，名为“格拉茨的房间”。这个计划案是“全面城市化的建筑模型”片段的概念式呈现，参见《连续纪念物》(本书pp.192—233)。

来自格拉茨的信。1969年格拉茨三国双年展。展览主题：建筑与自由

为《多姆斯》撰文，第481期，1969年12月，pp.49—54。文章署名“超级工作室，1969年10月”。

展览展出奥地利施泰尔马克州政府文化厅公告的创意竞标获胜者的设计作品。

主题：建筑与自由。

竞标公告：“参加竞标者必须思考未来建筑让个人和社会享有自由的模式与尺度，以及建筑如何对此自由设限[……]。计划案必须考虑人类文明发展至2000年时的所有可能性[……]。本活动目的是通过对未来有限的乌托邦发想，于当下竭尽所能有所作为。”

……格拉茨位于山林间，这里有诺姆地精小屋、绿油油的田野和绝对是杏仁糖做的小动物。格拉茨也同样一尘不染，文明高度发展，又带点老派风格，这里有美味咖啡、公园、各种像奶油蛋糕或美味佳肴的白色和金色相间的建筑物，还有少数几栋宏伟的威内托文艺复兴风格建筑。

……格拉茨城市公园中矗立有一栋建筑，即格拉茨艺术之家，矩形，附半圆形后殿，建于十五年前，结合了1950年代风格和帕拉迪奥风格。墙上灰泥褪色，四周有茵绿草和欧洲七叶树环绕，十分超现实。

有三条长方形斜坡廊道从艺术之家的展馆向外延伸，分别是绿色、红色和蓝色，内部黑暗无光，廊道中央设有整面投影棱镜，是用塑料细条构

图V.4.1 《格拉茨的房间》，格拉茨艺术之家，1969年10月4日—11月15日。尤格·迈尔于展场内留影。摄影：克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰。



V.4.1

成的穿透式屏幕，可在上面投影画面。犹如爱丽丝穿越魔镜，越过屏幕之后是倾斜 12% 的上坡平台，平台被覆以新鲜的椰子绿颜色，仿佛施泰尔马克州的乡间美景终于从童话故事中走出来，变成了立体世界。

天花板上方有结实的白色铁制桁架，造型简洁，有科技感，撑起一面大型天窗。地板和天窗两个平面（一是人造的自然，一是自然的构造）之间，有全套信息设备和各个参展者自由展示的作品。

……我们参加（并赢得）竞标的作品是一个可以延伸到整个地球表面的单栋建筑，是可以为整个地球或小部分地球塑形的建筑，是可以被视为人类文明之象征（连外星人都能辨识）的建筑。一个占据最佳居住区域，让其他区域都留白的建筑……

我们展出的计划案是一个“全面城市化的建筑模型”，是依循历史“导向”之逻辑的结果。那是纪念物的历史，从英格兰巨石阵开始，历经麦加的卡巴天房和美国飞行器装配大楼，最终在《连续纪念物》中找到它的逻辑终点。

关于这个神秘的连续纪念物（“纪念物范例”），我们随意地呈现了几幅明信片式的图像，像所有“来自……的问候”的图像一样令人不寒而栗。（我们以这个计划案为基础扩大发想，准备为美国某电视公司拍摄一部影片。）

《连续纪念物》可以说是我们这些年来从工业设计到都市规划的所有计划案的极致展现，形同证实了之前预告的唯一设计：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。

我们感兴趣的是这个不变性：寻找“不动声色、不可改变的意象，通过爱，其静态的完美可以改变因爱而生的世界”。

借由一系列的精神活动，我们可以拥有真实，成就安详，这是免于恐惧与焦虑的唯一心灵状态。从这个意义来说，建筑是理解世界与认知自我的手段：通过建筑认知自我（Selbsterkenntnis durch Architektur）。

我们在格拉茨同尤格·迈尔（Jorg Mayr）和米索尼（Missoni）就建筑如何为事物带来秩序、宁静和祥和一事谈了许久。我们讨论到如何维持自身的平衡，谈及弗洛伊德认为立方体是焦虑痛苦的症状，因此我们大家

图 V.4.2-3 《来自格拉茨的问候》，佛罗伦萨，1969 年。
风景明信片。



V.4.2



V.4.3

都活在焦虑痛苦中，奥地利哲学家路德维希·维特根斯坦也因为喜欢阿道夫·路斯（Adolf Loos）的方盒子建筑而为自己建了一栋立方体房子……

维特根斯坦曾说：“如若人类无法远离这个世界的悲惨境遇，那么，如何能够快乐？通过知识人生。知识人生是尽管境遇悲惨、但依然快乐的人生。唯有放弃世间享乐，人生才会快乐。”他还说：“它确实不可言说。它展现自我，是神秘事物。之所以对神秘事物有冲动，是因为科学无法满足我们的渴望。”迈尔是不做实务工作的建筑师，所以他更应该被称为哲学家。我在格拉茨跟他讨论幸福建筑（我们称之为 Glückitektur 或 Happytecture），也谈到精神自由建筑，谈不受拘束的智能使用，谈轻松自在使用头脑时的全然信任……抛弃掉具有“建构建筑”情结的建筑（这或许是唯一不躁进的乌托邦），才能让建筑领域扩大，往两个真正的方向发展：超越自我（一如霍莱因所言）和走进自我（一如数千年来印度人和圣托马斯对我们的谆谆教诲）。

我们还谈到无形的建筑，一种存在但隐形的建筑，未来某一天可能会盖在地球某处，而此刻就在我们心中持续建造的建筑。最伟大的计划案无非是依理性设计自己的完整人生，坐标明确、以基石画出边界且安然接受的人生。用一系列基本行为、标准且清楚易懂的不可思议行为建构自己，工具是一目了然、井然有序的建筑，不是为了展现冷酷的高人一等，而是因为对理性的理解。以简单明了拯救自己的灵魂，让建筑摆脱空间—美学—经济—功能这些附加架构（都是借口与欺骗），重新评估知识与秩序的代表性本质。

以这种方式，可操作的建筑与万物的创造（natura naturans）和被创造的万物（natura naturata）重合，以历史和技术为工具，整顿有形物质。

现在我们提出的计划案是将精力集中于把建筑定义为影像，为纯粹的精神而建设，能够在自身之内解决事物及事物理念之间的矛盾。

因此，我们在格拉茨不能再展示任何计划案，或对其他论述发表论述，只能展示建筑。我们建造了《格拉茨的房间》，这便足矣。

《格拉茨的房间》……我们的目标是不再机械化地呼应不同需求和要求的建筑，而是建构一个能厘清悖论和矛盾的建筑：一个“消除分歧”的建筑，一个“哲学面向”的建筑。《格拉茨的房间》是一个人造物，是只

图 V.4.4 《格拉茨的房间》，格拉茨艺术之家，1969年10月4日—11月15日。阿道夫·纳塔利尼于展场内留影。摄影：克里斯蒂亚诺托拉尔多·迪·弗兰恰。



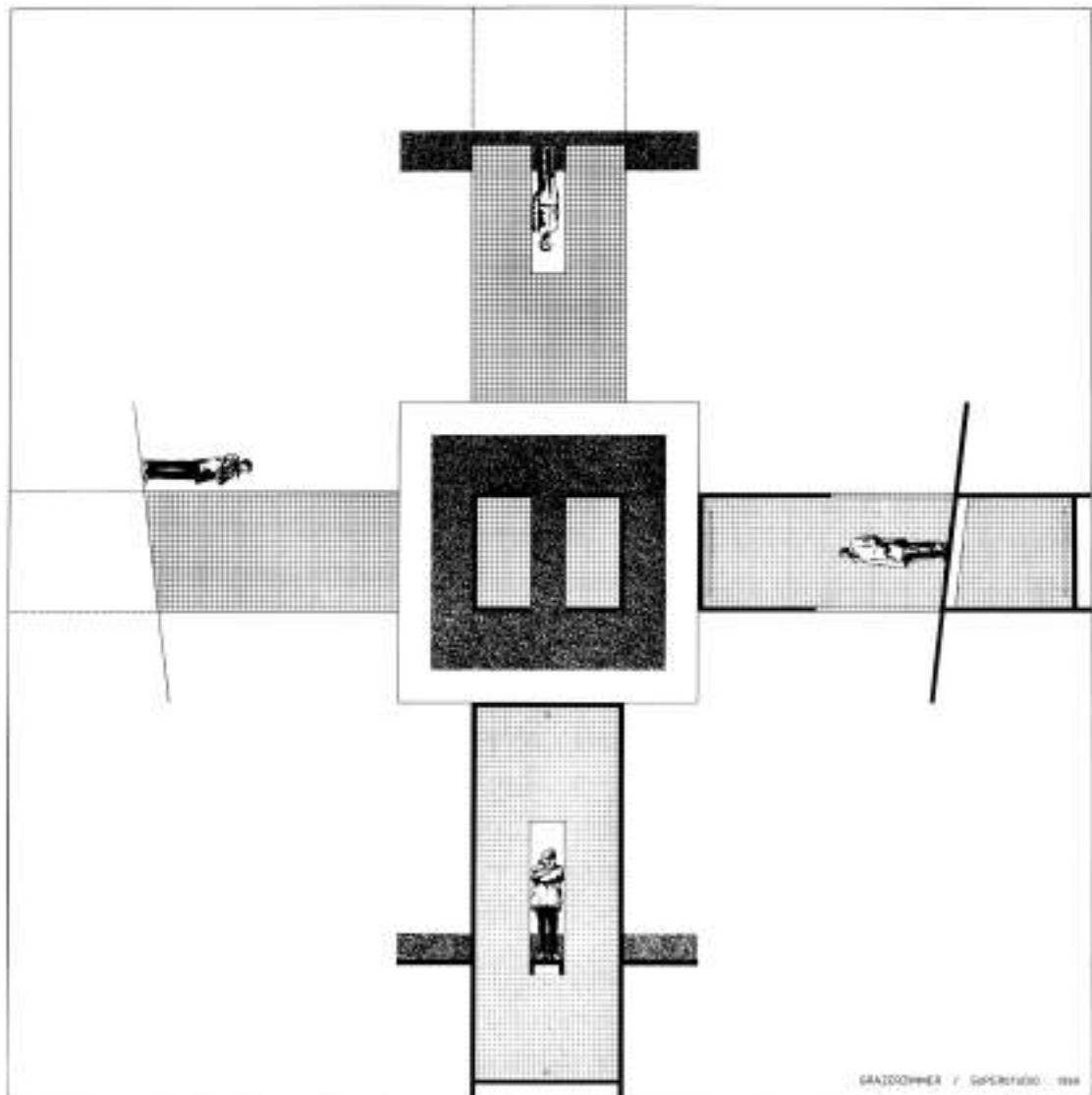
V.4.4

为自身所用、为理性所用之物。《格拉茨的房间》不是展览的展示品，而是一个既与规划过去无关，也与建设未来无关的展示品。

它是对尺度进行冥想的房间。

房间位于格拉茨艺术之家中心、三个入口的交会点：其外观像是一个从倾斜地板往上接至天花板的平行六面体，也像是有两根小开口的大柱子。房间内部则像是一个介于室内原来的地板与天花板之间的可测量洼地。房间是长 2.4 米、宽 1.8 米、高 6 米的长方体空间，有一座宽 60 厘米的倾斜桥梁，在距离地面约 2.2 米高处悬空横向穿越（衔接主要展示空间的倾斜平面）。两个开口的尺寸为 60 厘米 ×200 厘米。房间内外都有木质纤维板包覆，纤维板上覆盖白底方格塑料板，每 5 厘米有铣削加工的灰线。房间内部由两支霓虹灯管照明，一支置于地板，一支置于天花板。

图 V.4.5 《格拉茨的房间》，格拉茨艺术之家，1969 年 10 月 4 日—11 月 15 日。平面图。（图中人物：阿道夫·纳塔利尼、克里斯蒂亚诺·托拉尔多·迪·弗兰恰、吉安·皮耶罗·弗拉西内利和罗伯托·马格里斯。）



GAAZOOmedEN / GAAZOOmedEN

V.4.5

5. 连续纪念物

因应格拉茨“建筑与自由”主题三国双年展的竞标，超级工作室完成了计划案《连续纪念物》。该计划案内容包括：一组新闻影像和摄影蒙太奇，搭配文章《全面城市化的建筑模型》（早期以德文发表，收录在格拉茨展览图录中。本文则复原了原版打字稿）；完整的电影分镜脚本（于1970年在《日本室内设计》发表，又于1971年在《好屋》发表精简版）。该影片当年并未拍摄，直至2016年，因为举办“超级工作室50年”展（21世纪国立艺术博物馆 [MAXXI]，罗马），才与卢齐奥·拉皮耶德拉（Lucio Lapietra）协力制作完成。

全面城市化的建筑模型

打字稿，1969年。文章署名“超级工作室，1969年”。

我们深信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，在温和的乌托邦中，未来所有建筑皆出于单一行为、单一“设计”，能够一劳永逸地厘清人类架起石墓、石碑和金字塔，规划方形、环形、星形城市，以及在沙漠中（最后奋力一搏）划出白线的种种动机。

中国长城、哈德良长城和高速公路，如同经纬线一般，代表我们理解地球后留下的痕迹。

我们相信未来有一天会重新寻获建筑，到时候建筑将重获新生，将摒弃所有模糊的期许，成为取代自然的唯一选择。

在万物的创造和被创造的万物之中，我们选择后者。

将自发建筑、感性建筑、没有建筑师的建筑、绿色建筑和天马行空的建筑之类不切实际的幻景一并剔除掉，我们渐渐走向“连续纪念物”：在被科技、文化和各种帝国主义同质化的地球，整个建筑从这单一、永续的环境中浮现。

图V.5.1 《连续纪念物（撒哈拉沙漠里）》，1969年。
摄影蒙太奇。



V.5.1

我们属于那段漫长的历史，当时黑石遍地，既有飞石从天而降，也有巨石拔地而起，那是一段有关陨石、支石墓和方尖碑的历史。宇宙之轴、生命元素、天地结合的繁衍元素、婚礼证词、镌刻律法的石板、长短不一的戏剧的最终幕。

从神圣的天房到飞行器装配大楼。

把矩形石块放置到地面是首要的一步，它见证了建筑成为技术性、神圣性和功能性三者的结合，即人、机械、理性结构和历史的结合。把那块矩形石头放到地面是建筑思想史最初和最后的一步。

建筑由此变成一件封闭、静止的“物”，只为建筑自身或理性所用。



V.5.2



V.5.3



V.5.4



V.5.5



V.5.6



V.5.7



V.5.8

图 V.5.2 英国巨石阵，新石器时代。

图 V.5.3 埃及萨卡拉古墓，公元前 3000 年。

图 V.5.4 沙特阿拉伯王国卡巴天房，公元前 3 世纪。

图 V.5.5 中国长城，公元前 3 世纪。

图 V.5.6 法国嘉德水道桥，公元前 1 世纪。

图 V.5.7 墨西哥乌斯马尔城，公元 5 世纪。

图 V.5.8 墨西哥帕伦克城，公元 7 世纪。

图 V.5.9 美国飞行器装配大楼，1966 年。



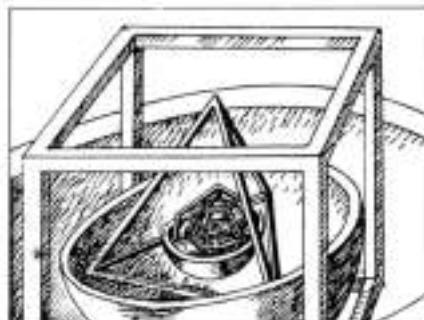
V.5.9

连续纪念物。为美国电视公司（M. C. W.）制作的电影分镜脚本，是一系列设置在大自然中的建筑影像

打字稿，1969年。

1. 开普勒企图用正多面体阐明行星距离的规律。

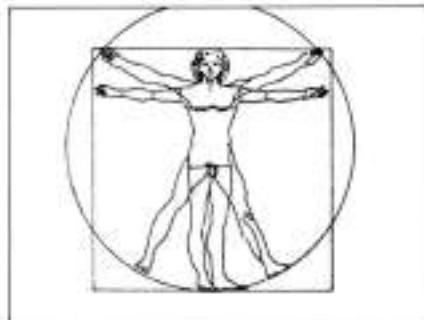
我们相信宇宙秩序和整合秩序，也相信后者源于前者。建筑是将秩序带回地球的工具，并让秩序显现于事物间。



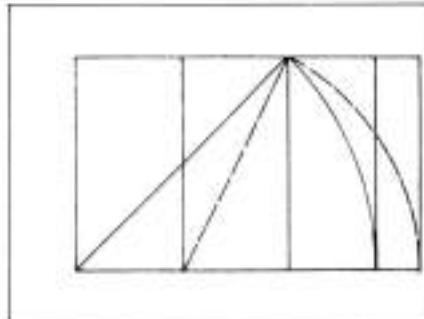
V.5.10

2. 维特鲁威和达·芬奇将人嵌入圆圈之内，印度人用曼陀罗整治原生混乱。

受掌控的（有秩序的）宇宙变成唯一运行的事实。



3. 黄金比例、神圣比例、秩序、对称，加总起来是对世界的憧憬，也是每一次就事物本质进行沟通时必要的中介。欧几里得几何学、建构元素、奥秘符号、曼荼罗，都是基本形式。



4. 曼荼罗在东方文化中是静思、冥想之本，仿佛为精神之旅绘制的一幅地图。它试图将不同元素汇整成一幅完整、井然有序、有意义的画。

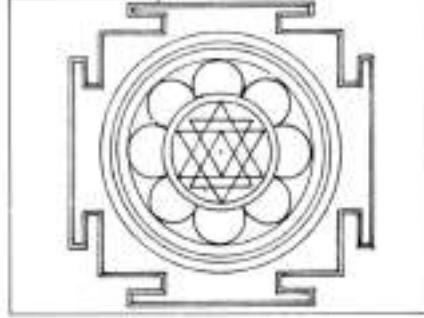
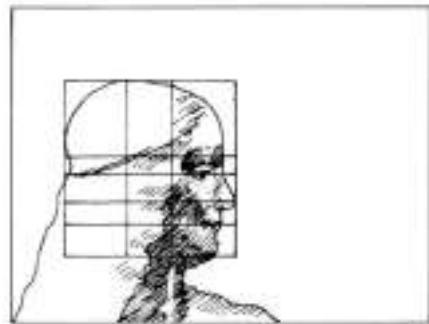
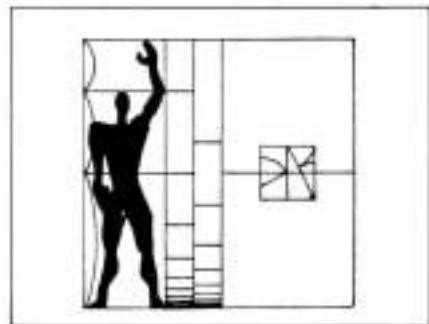


图 V.5.10 《连续纪念物》，1969年。电影分镜脚本（1-92格）。

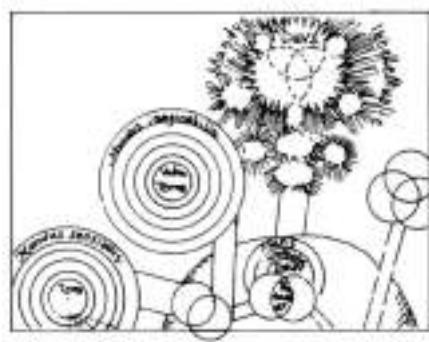
5. 期盼世界清晰明确，因此人脸、教堂立面或建城领地上都留下校正规划的痕迹。



6. 度量系统之创建，同时以人与几何学为依据（如勒·柯布西耶的测量模度）。



7. 人并非事物的中心，只是连接宇宙、世界、理性等的无限多边形的一个角……星象学试图以行星解释一切人类行为，自然科学则持续向我们展现局部与整体之间的新关联。



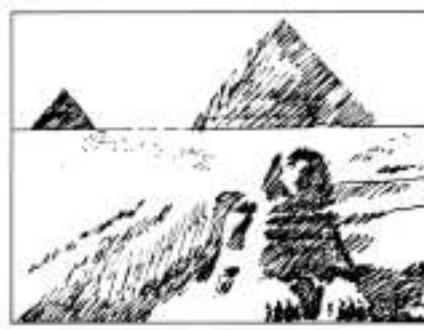
8.……看来自由或随心所欲的事物，其实受到更繁复的法则左右。自由只是上层秩序中的一个规则。



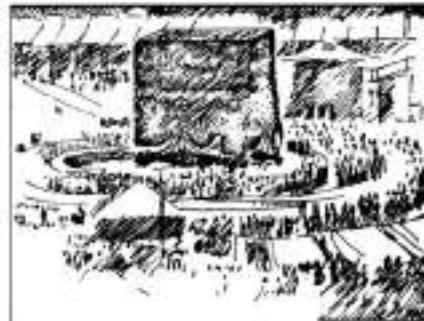
9. 我们在历史的每一个阶段总会重新发现基本形式，如信息、见证、纪念物，以证明人类存在。这些基本形式无论是孤立的，还是彼此连接的，都蕴含着造物者对世界的憧憬。例如石墓、石碑、巨石阵……



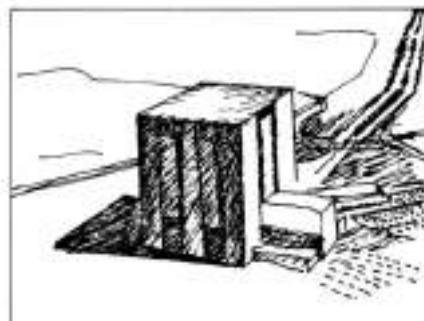
10.……埃及人的金字塔，以及玛雅人和巴比伦人的神殿，都是对抗死亡（实体之死与记忆之死）的纪念物。它们是人类为了延续生命而建。将石头高高竖起，或将山铲平，或单纯地繁衍子孙后代……



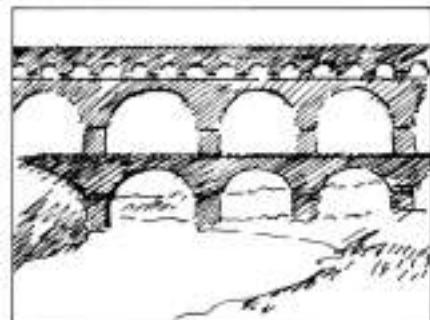
11. 人永远需要秩序元素来辨识自己，永远需要圣地与纪念物。人类一次又一次以不同的借口掩饰这个需求。对此有所领悟意味着填补理性与无意识之间的裂缝。从神圣的卡巴天房……



12.……到肯尼迪角的飞行器装配大楼，都属于黑石遍地、飞石从天而降、巨石拔地而起的悠远历史：或许次要意义会改变，但基本意义永存不变。



13. 人类的足迹不是巨大的几何固体，不是静置地上的石块或铁块，而是连续的长线，是一连串重复的相同元素，表达出想要计数、测量、留下记号的相同渴望。它们是桥……



14. ……长城……



15. ……或水道……功能、目的、理由不同的连续纪念物，或有用处，或有象征意义，都在地表上持续绵延，并希望借此理解地球。



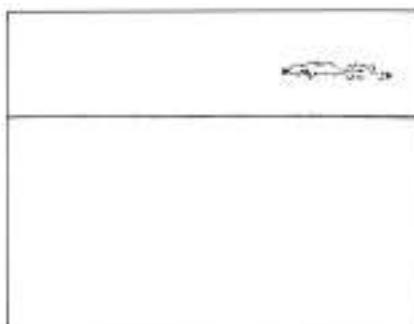
16. 高速公路、水坝和宏伟的现代科技工程亦然……特别是高速公路，一条条公路安然自若地在大自然中穿梭，这是符合新尺度的纪念物。



17.《创世记》：“起初，上帝创造天地。地是空虚混沌……”

《启示录》：“城是四方的，长宽一样。天使用芦苇量那城……”

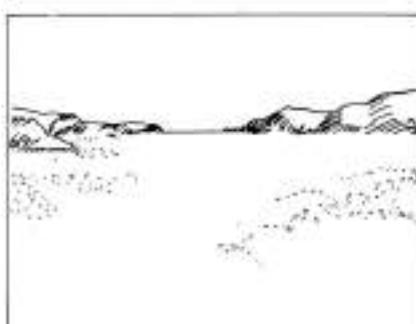
整个历史介于无形与有形之间……



18.……介于混沌与建筑之间。

纪念性建筑的形式是“形式化”的最高等级。

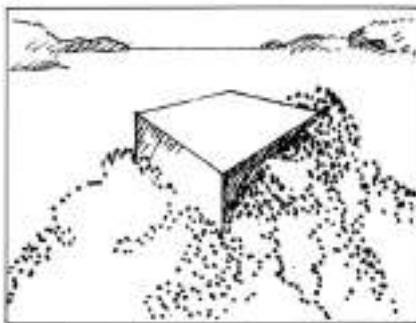
我们的历史是沙漠和高山的历史，主要是沙漠，砂砾或盐粒的沙漠，自然沙漠，当然也有人造沙漠，有公众与私人的，也有外在与内在的。



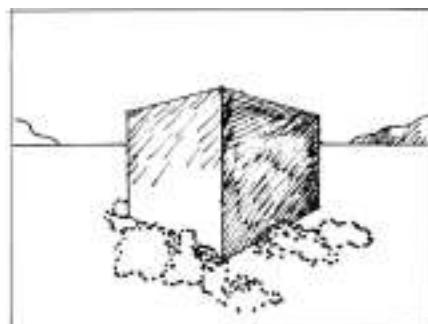
19.云朵停留的沙漠，生出云朵、泡沫、多浆植物的沙漠……制造混沌的沙漠中……



20.……静候多时的几何体冒出头来（这或许可以作为迪士尼公司制作的纪录片《在奇妙建筑王国里》振奋人心的片头）。



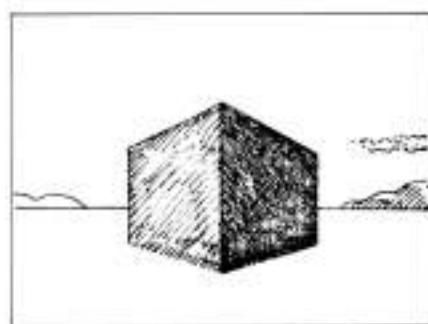
21. 几何体出现，沙漠与黑石历史中的第一个角色也随之现身。



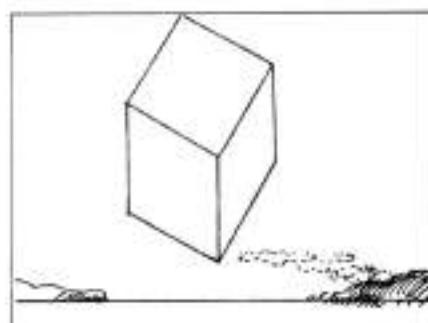
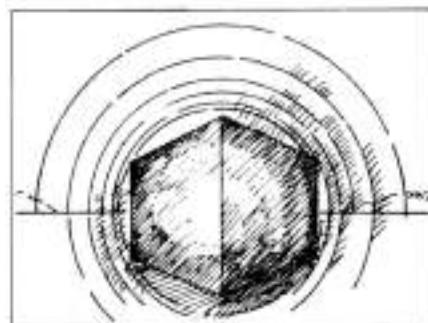
22. 把矩形石块放置到地面是首要的一步，它见证了建筑成为技术性、神圣性和功能性三者的结合，即人、机械、理性结构和历史的结合。把那块矩形石头放到地面是建筑思想史最初和最后的一步。建筑由此变成一件封闭、静止的“物”，只为建筑自身……

23. ……或理性所用。

一件无法辨识的物发出微光。立方体是沙漠中的灯塔。光、晨曦、彩虹由此而生。

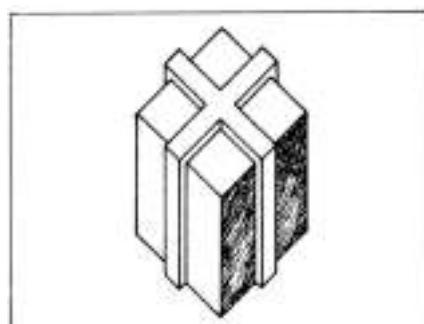


24. 这个立方体突然腾空，由透视空间跳至等距空间。

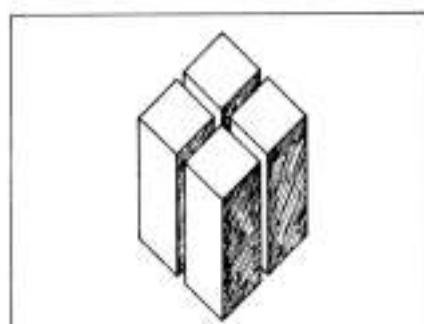


25. 于是石块成为立方体的意象：

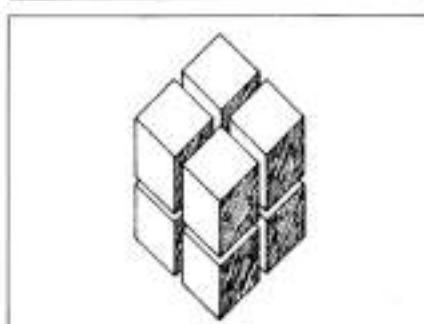
每一条边长度相同……但并非所有棱角都是直角，或许需要束带一劳永逸地强制它恢复为立方体。



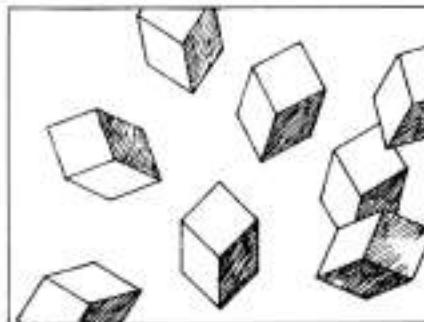
26. 一旦将束带解开，石块就立即分解，但遵循着精确准则，每一次分解、衍生都不偏离这个准则……



27.……直到最后变成一组小立方体，然后更小……

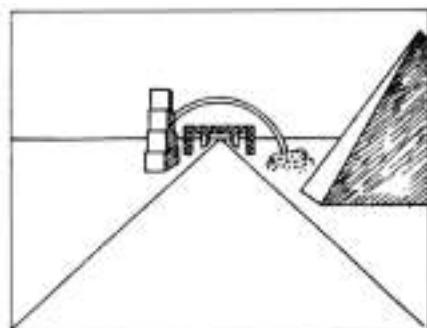


28.……终至各自分散，但井然有序不生混乱，每一小块都带着它所属之种族的基因信息。

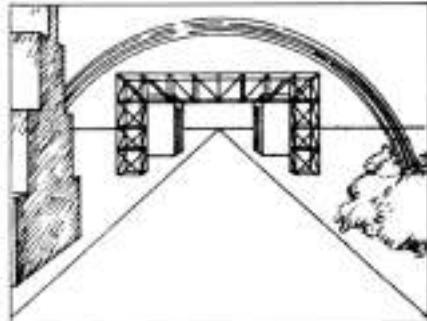


免下车参观建筑博物馆之旅

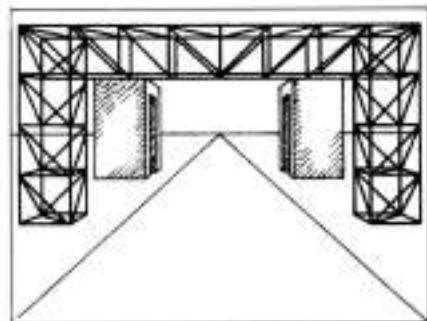
29. 绘有建筑的画布间，有汽车行驶在笔直的高速公路上。画布象征理性之旅途中的停靠站。



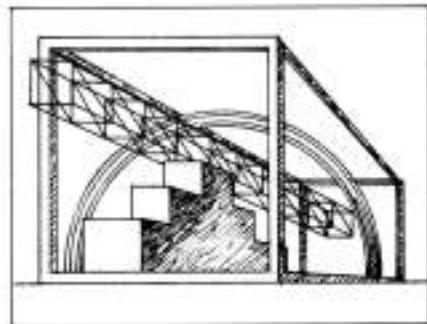
30. 从纪念性建筑出发，经过影像建筑和科技建筑（科技拟态建筑），来到理性建筑。



31. (旅程中会出现闪光灯、古迹、工业建筑、彩虹、云朵、机器零件和雕像。)



32. 欢欣鼓舞地来到“纯理性”神殿（就历史观点而言，理性主宰一切）。

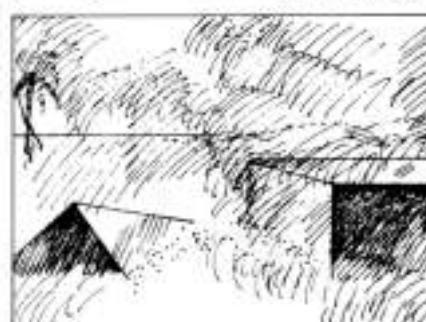


如何美化沙漠

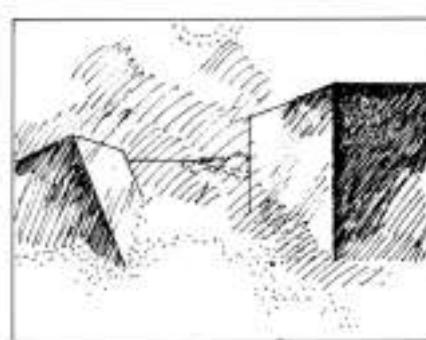
33. 看似自然的砂砾和棕榈树。或许可以再来一匹真骆驼，瞬间变成骆驼牌香烟上的骆驼，接着像骆驼式战斗机腾空飞走（海报）。沙地上浮现一件貌似棺材之物。



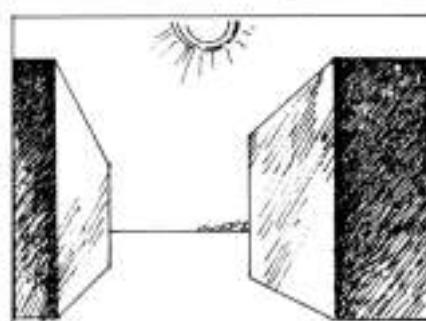
34. 阳光越来越强。这个神秘之物像启示圣物盒，又像禁锢理性之箱。待日照渐弱，开始刮起沙尘暴，强风将沙尘吹开，箱子渐渐显露在外。



35. 这件形状不明之物浮出。沙尘暴渐歇，露出棱角，尖锐光亮的棱角。像水晶和钢材质的角柱体。镶金的水晶、理性的珠宝或梦幻般的水晶……



36. 闪闪发亮的角柱体变成以原木根与电镀镜面为材质的珍贵家具，但它原本可以变成任何事物：建筑、物什、对抗黑夜的护身符。阳光志得意满地照在光亮平滑的表面上。



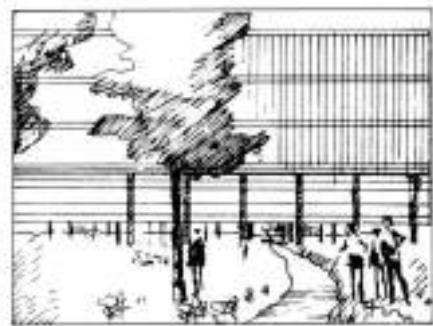
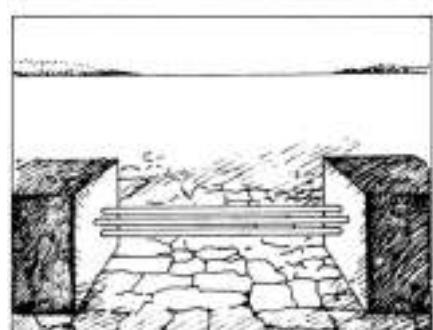
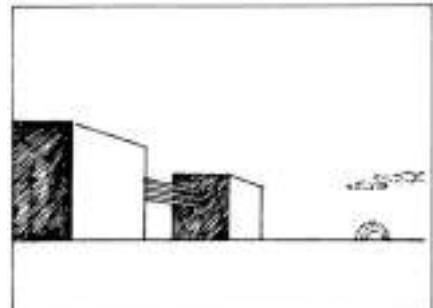
如何照明沙漠

37. 依旧是沙漠场景，由地面角度平视。两个巨大的黑色立方体之间有三根亮面管子连接（另一个爱情故事？），像是两个石块之间的彩虹。一盏用来点亮心灵的灯具，要放在所有沙漠中，无论是公众沙漠还是私人沙漠，石砾沙漠还是盐粒沙漠，人造沙漠或内在沙漠。

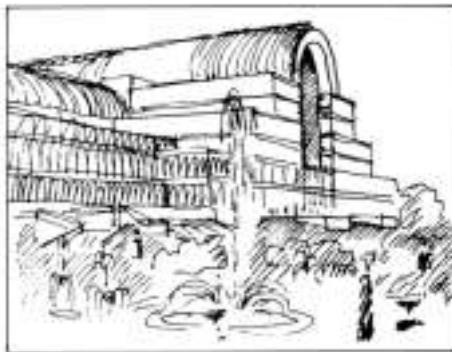
38. 日落。一片黑暗。三支管子开始发出微光（像刚点亮的霓虹灯管），断断续续地闪烁。

39. 在闪烁的灯光中出现梦幻建筑的影像。有幸福家庭、翠绿庭院、度假别墅，还有休闲玩乐画面，光芒四射的地平线，飘着一缕轻烟……

40.……通过建筑展现幸福意象。开阔通风的建筑物，井然有序的城市，绿地……



41. 光线渐强。可以看见新纪念物，那是结合科学与科技的神话：水晶宫……也可以看见早期乌托邦：法郎吉 (Falangery)、新哈莫尼 (New Harmony)、费城……还有理性主义的英雄情怀建筑物：魏森霍夫建筑 (Weissenhof)、勒·柯布西耶建筑、包豪斯建筑……



42. ……勒·柯布西耶的辐射城 (ville radieuse) ……一套建筑臆想与乌托邦的图录。

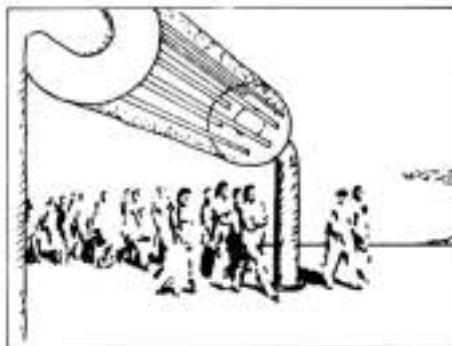


“乌托邦一词可能源自希腊语 eutopia，意即‘美好之地’；也可能源自 utopia，意即“无此地”（不存在之地）。不存在之地可能是假想国度，但来自不存在之地的消息却是真实的。

43. 理念、信仰、幻想和设计的世界与真实世界一样真实。乌托邦就像罗盘方位的北与南 [……]。我们永远到不了那里 [……] 永远无法活在乌托邦里；但是若少了指引方向的磁针，我们永远无法航向我们想去的地方。” (L. 芒福德 [L. Mumford])



44. 三根发亮的管子变成凯旋门……和平游行的队伍、游牧民族的篷车队、野外踏青的上班族、学生和幸福家庭，都从凯旋门下经过。



显现 1

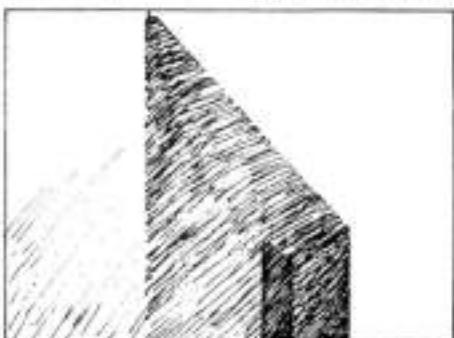
45.“我们所爱过的一切都失去了，
我们身处沙漠之中。眼前只有一个黑色方块，后面一片空白。”
(卡西米尔·马列维奇 [Kazimir Malevič])¹



46. 黑色方块变成一扇门，自由沙漠与封闭空间之间的一个抽象入口。



47. 一个中性的几何长方形，分隔内外。可以是晦暗或明亮的，或许会透露些许被它隔离的两个世界的信息，但是此刻它只是一个神秘的存在……



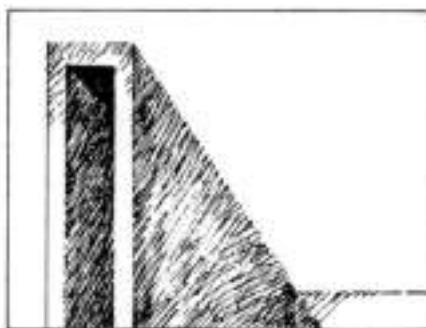
48. 我们就活在这个边界、这扇门上，一次又一次被说服宁愿活在这个水晶立方体中，也不要将自己孤立在沙漠里。



¹ 这并非马列维奇自己的话，而是看过其名作《白底上的黑色方块》的观众给出的评论。——译注

显现 2

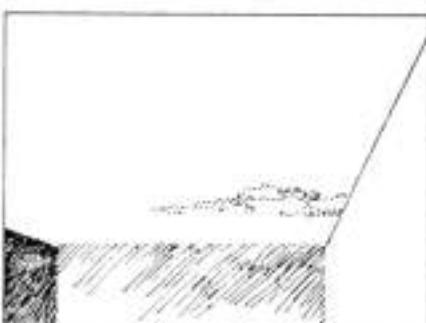
49. 如同倒置的字母 U 的几何形廊道，立在地上，与地面垂直。



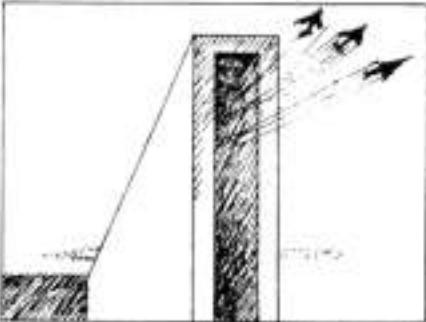
50. 从外面仔细打量它光亮平滑的表面，看得出有一个内部空间，但不知空间如何。



51. (无文字画面)

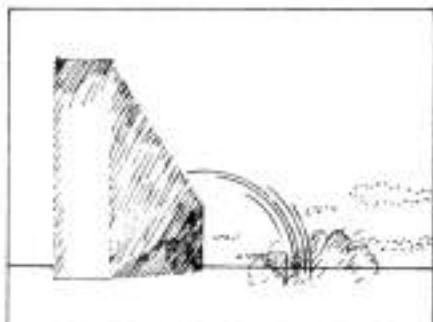


52. 突然有三架喷射机飞出来。那是一个万用通道……（虽然难以想象飞机在直角内部空间中如何飞行，尤其难以想象若是攻击用战机……）。

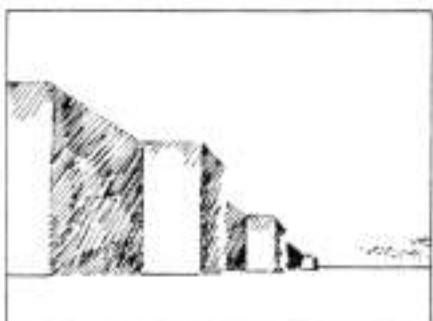


显现 3

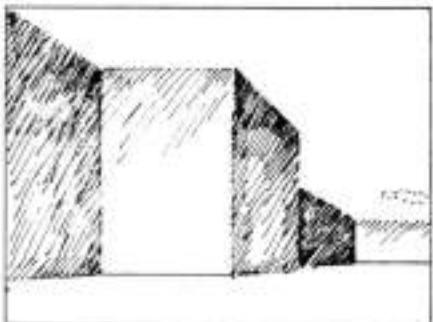
53. 一堵极简的高墙，墙的尽头
有一道彩虹……



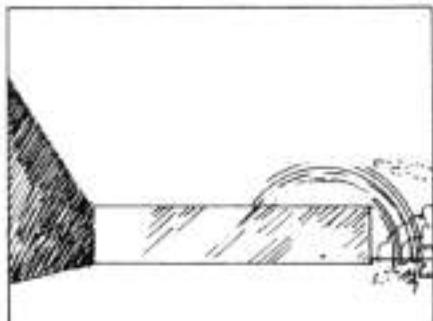
54.……持续往后退拉长景深的
结果，发现另外几堵新墙，看起
来仿佛一栋没有尽头、一成不变
的建筑；一栋平整、稳定的建筑，
尽管物换星移，但依旧忠于自己。



55. 一栋从容、静谧的建筑，不
逃避真正的问题，不需要消耗
能源……



56.……一栋避免浪费理性的
建筑。
每一个暂时的终点都有一道
彩虹。



显现 4

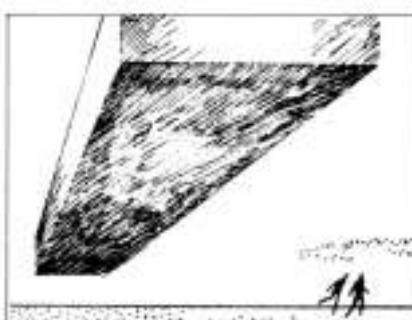
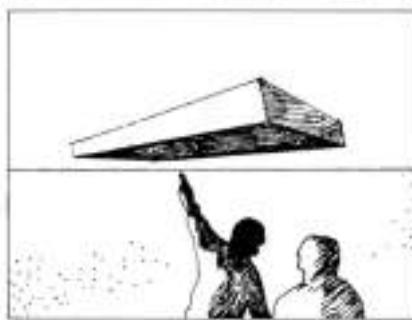
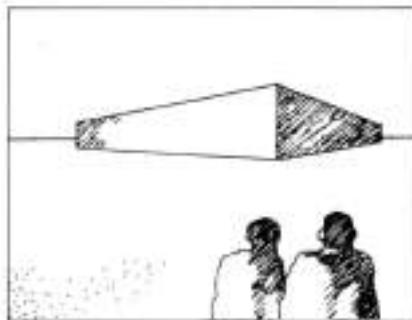
57. 巨大的黑石静止不动地躺在沙漠中。如同一面深色的镜子，映照出人、事物、漂泊的云朵、汽车、火车、波浪起伏的沙、沥青马路、帷幕墙、霓虹招牌，仿佛一座（我们的，也是你们的）城市在我们眼前经过。

58. 巨大的黑石是我们眼前静止不动的画面，而我们则以极快的速度移动。

接下来镜子开始移动。移动的不再是镜面上反射的影像，镜子腾空升起。

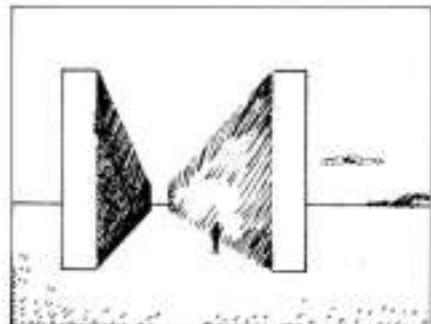
59. 镜子与地面保持平行，升至一个高度后，变成黑色天空中的一个矩形。镜面天空让人从全新角度观看自己。一个或许扭曲变形的角度，但不受其他既有扭曲变形角度的局限。

60. 移动的城市是扭曲的影像。移动的城市是怪物、非理性、恐惧和伟大的巴纳姆马戏团不打烊表演的联合展览。天上的黑色镜子是笔直的，有棱有角，冷酷明智，静止不动。



显现 5

61. 一条廊道。由两道深色墙面形成的深景深。许多人走进廊道，走在平行街道上的深景深里（纽约）。



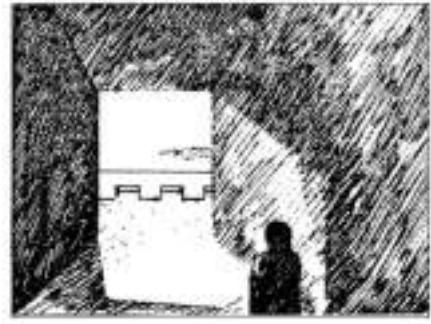
62. 当出口出现在眼前，就会有另一样东西也同时出现：镜石。



63. 镜石横亘于两道平行墙面上方，变成天花板。



64. 在黑漆漆的隧道中走了许久，直至“我见到一丝曙光”。那道光出现，仿佛地平线的一条白线，仿佛一条渠水道，仿佛连续纪念物……那道光是朝气蓬勃的春之光。



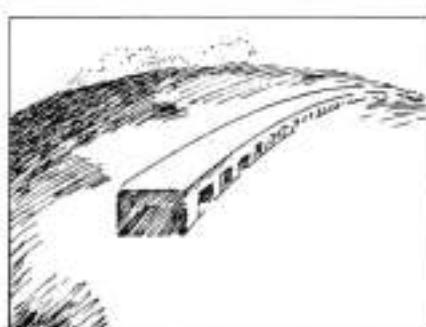
65. 面对地球日益贫瘠，而人类即将走向“唯一立足点”的前景……



66.……我们可以想象一个占据最佳居住区域，让其他区域都留白的唯一建筑。住宅区与人类行为集中，有助于地球的生态保育，并且对土地开发更为理性……



67. 但是，除了功能性考虑外，全面城市化的建筑模型是合乎建筑操作逻辑的推论，是依循历史“导向”之逻辑的结果。那是纪念物的历史，从英格兰巨石阵开始，历经中国长城、麦加卡巴天房、美国飞行器装配大楼和高速公路……



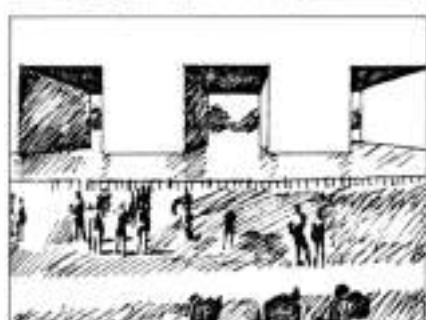
68.……最终在“连续纪念物”中找到它的逻辑终点。那是可以为地球塑形的建筑，是可以被视为人类文明之象征（连外星人都能辨识）的建筑。



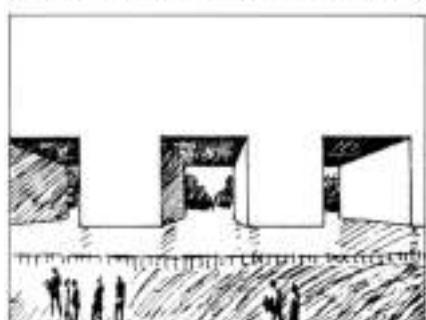
69. 连续纪念物是从工业设计到都市规划的所有计划案的极致展现，关注“唯一设计”（即便被演绎，也依然保持本色的设计）的理念。



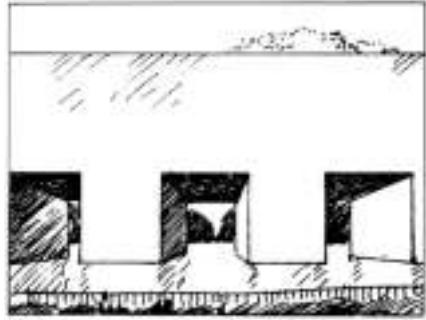
70. 我们感兴趣的是这个不变性：寻找“不动声色、不可改变的”意象，通过爱，其静态的完美可以改变因爱而生的世界。



71. 借由一系列的精神活动，我们可以拥有真实，成就安详，这是免于恐惧与焦虑的唯一心灵状态。从这个意义来说，建筑是理解世界与认知自我的手段。



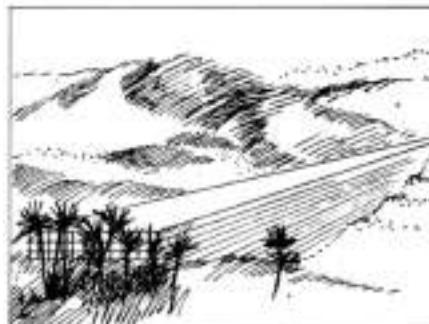
72.……关于这个神秘的连续纪念物，我们可以随意呈现几幅明信片式的图像，像所有“来自……的问候”的图像一样令人不寒而栗。



大自然

73. 建筑与自然对峙，不再伪装或屈就，而是把自己当成唯一的替代方案。

建筑可以横亘沙漠……



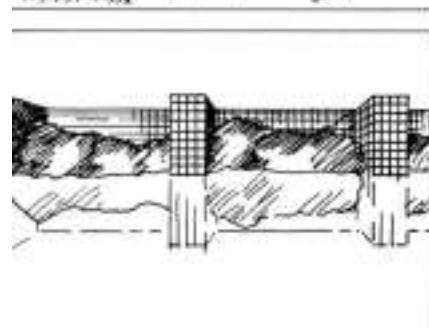
74.……可以覆盖大峡谷……



75.……可以让阿尔卑斯山的湖泊相通……

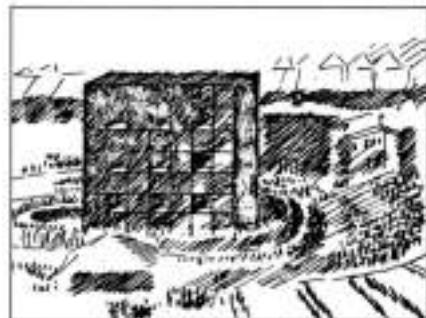


76.……利用因为建设新的地平线而变成几何形的丘陵与河川……
利用在地球上平原、山丘与海边进行的其他理性介入，对空间进行整顿。



古迹

77. 神圣的卡巴天房被取而代之。换成一块表面布满方孔的巨型黑色大理石块……没有人知道圣石到底放在哪一个方孔内，或许根本没有人知道圣石是否真正存在……但对信仰虔诚者来说，这点并不重要。



78. 厄瑞克忒翁神庙的女像柱门廊被当作一个大型结构体的立面。



79. 泰姬陵用具有内部微气候调节功能的巨大玻璃屋作保护。



80. 改造马德里的古典花园……佛罗伦萨彼提宫扩建、罗马斗兽场地基加高……这些荒谬的操作手法，是为了证实“宏大举动”也有可能“始终如一”，同时也是在历史中有所作为的唯一可能。



城市

81. 英国焦煤城。把连续纪念物当成比对的元素。但不需要亲赴焦煤城，就能了解我们认为可以继续生活在那些难以继的城市里才是真正的乌托邦……



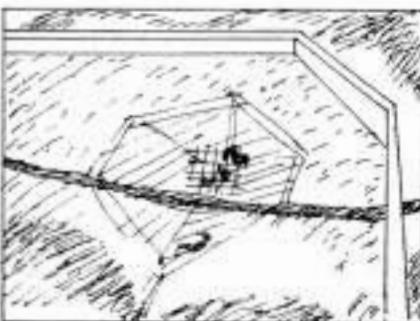
82. 奥地利格拉茨。这个连接两大自然区的都市结构沿城堡山和穆尔河而建，古城保存良好。



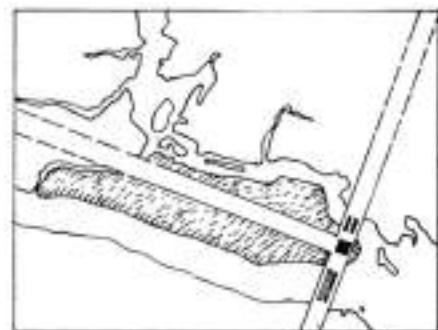
83. 高速公路是最简单的连续纪念物，可以在短时间内实践。



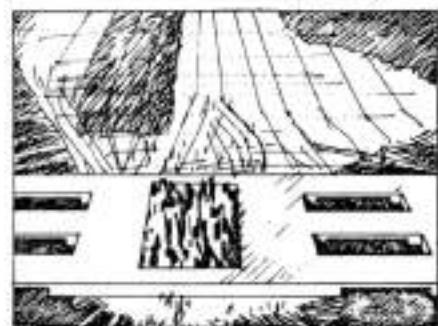
84. 意大利佛罗伦萨。位于山脚下
的静谧连续纪念物，是大家生活
的地方。拿掉房屋和道路间无定形
的脉络纹理后，这座古城就成为
被绿地、树木和花草环绕的完
美冰封之城，可以当作新思维的
乘法表，指点高低，方形与圆形，
多边形与金字塔形，半圆形与角
柱体，象征性地为所有人效力。



85. 美国纽约。一个范例城市。以曼哈顿作为模型。第一个介入是盖一座跨越哈德逊河和曼哈顿半岛的超结构体，连接新泽西和布鲁克林。



86. 市中心内只剩曼哈顿下城的摩天大楼，被视为古迹保存。



87. 第二个超结构体穿越曼哈顿半岛，与第一个超结构体垂直相连。
其余土地全都转型为公园……



88.……除非有新的空间需求，使我们不得不覆盖其他区域。



89.



90.……如此，在这些“古老的”摩天大楼之间，有一个水平横向的超级摩天大楼，仿佛一面巨大的玻璃墙，或冰墙，或云朵角柱体……

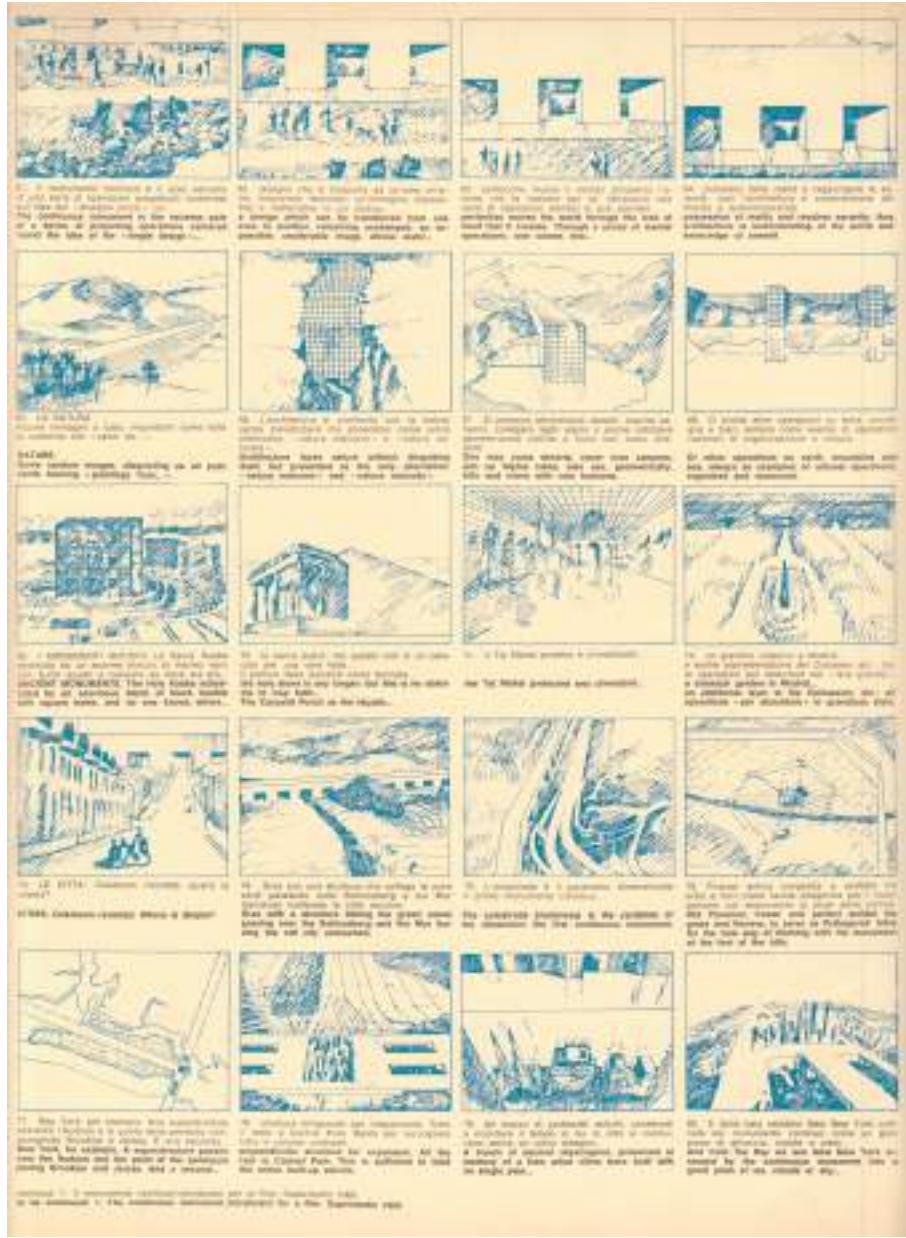


91.……由海湾眺望纽约（新纽约），那是真正的人造城市，仿佛一群古老摩天大楼在缅怀当年兴建城市没有唯一设计的时光……



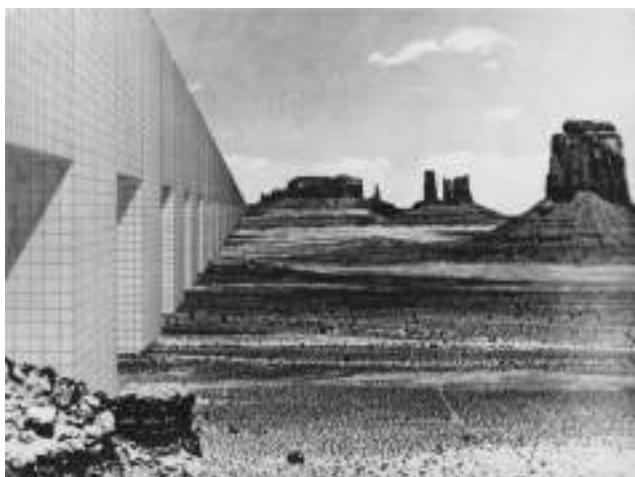
92.





V.5.11

图 V.5.11 《连续纪念物：电影分镜脚本》，《好屋》，第 358 期，1971 年 11 月（最后 20 格分镜示意图）。



V.5.12



V.5.13



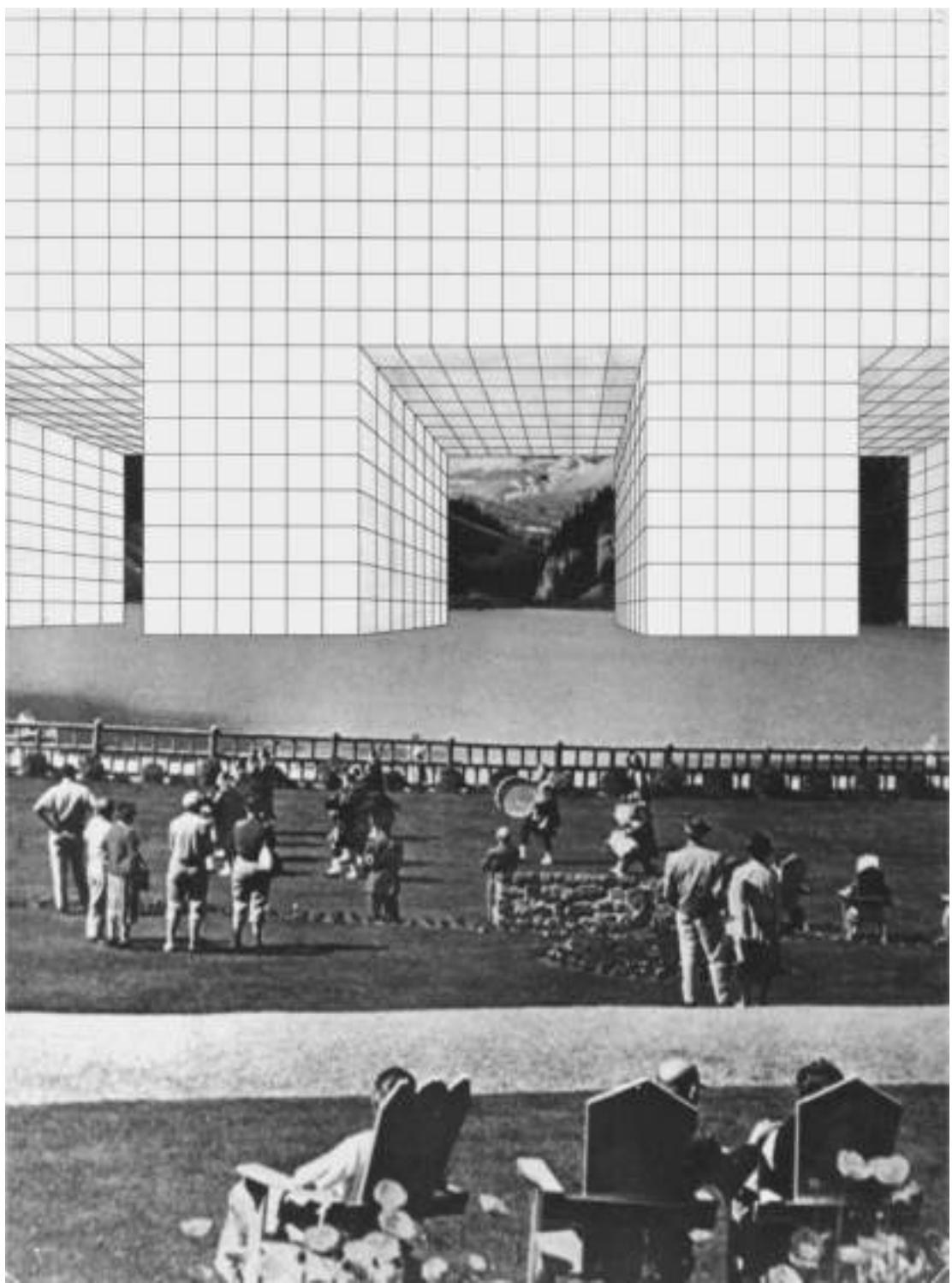
V.5.14

图 V.5.12 《连续纪念物（亚历桑那沙漠）》，1969 年。摄影蒙太奇。

图 V.5.13 《连续纪念物（加利福尼亚州高速公路）》，1969 年。摄影蒙太奇。

图 V.5.14 《连续纪念物（再造焦煤城）》，1969 年。摄影蒙太奇。

图 V.5.15 《连续纪念物（加拿大湖上）》，1969 年。摄影蒙太奇。



V.5.15



V.5.16



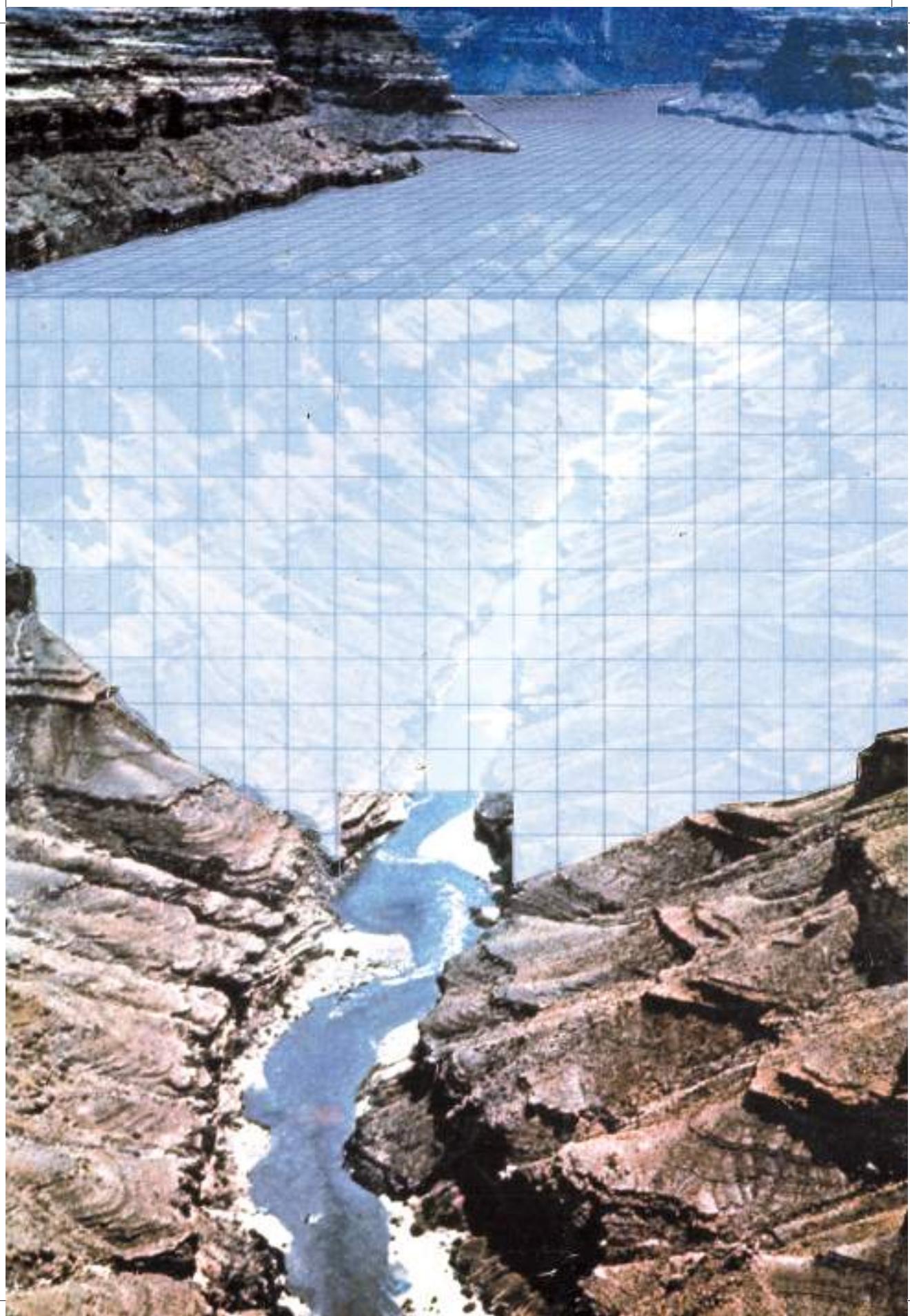
V.5.17

图 V.5.16《连续纪念物（河畔）》，1969 年。摄影蒙太奇。

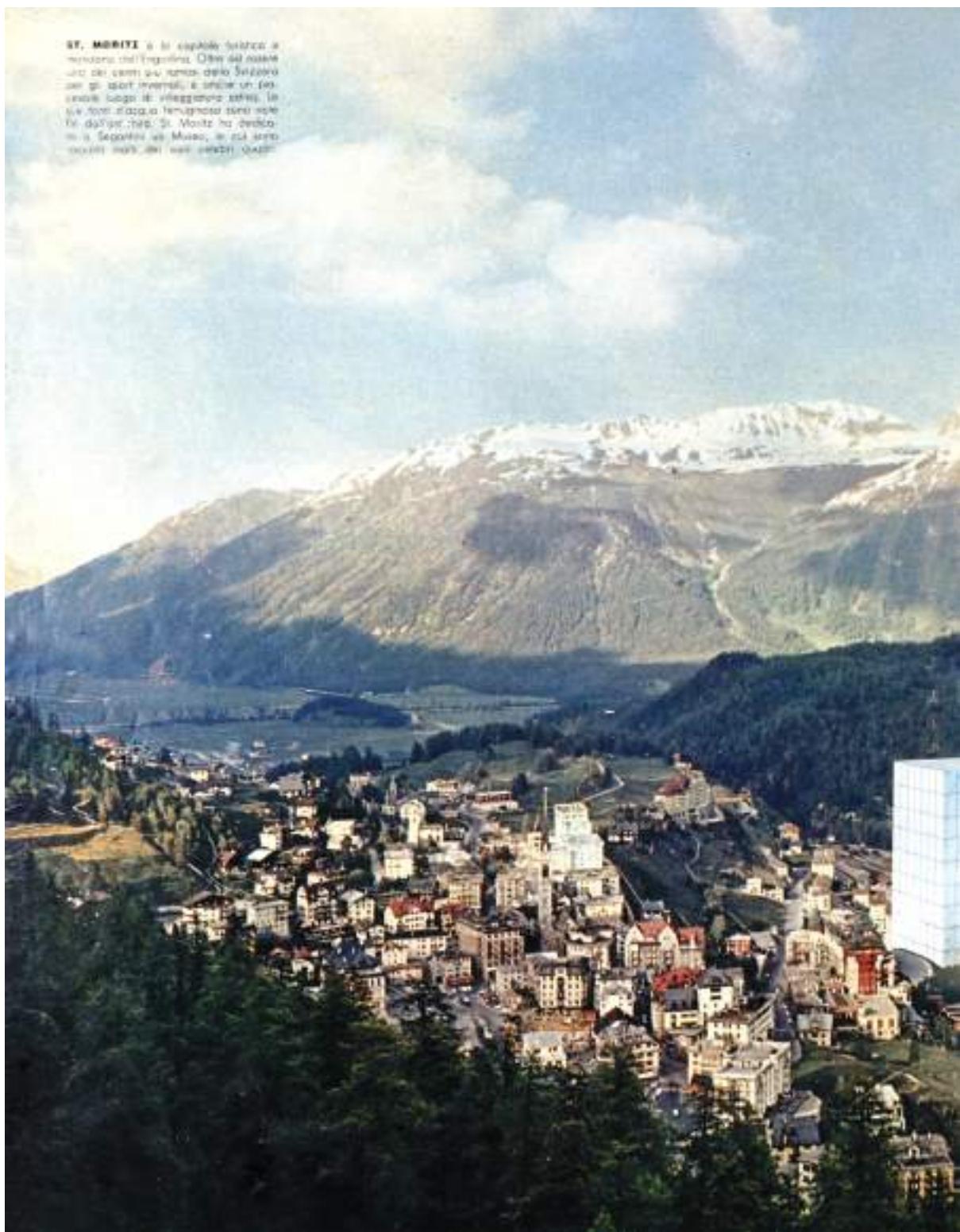
图 V.5.17《连续纪念物（岩壁上）》，1969 年。摄影蒙太奇。

图 V.5.18《连续纪念物（大峡谷）》，1969 年。摄影蒙太奇。

图 V.5.19《连续纪念物（再造圣莫里茨）》，1969 年。摄影蒙太奇。



ST. MORITZ è la capitale turistica a montagna dell'Engadina. Oltre al noto uno dei centri più famosi della Svizzera con gli sport invernali e anche un paio di stazioni balneari, viaggiano anche le sue fonti d'acqua termalistiche sono molto dappertutto. St. Moritz ha dedicato a Scoponeva un Museo, in cui sono raccolti molti dei suoi scritti.





V.5.19



V.5.20

图 V.5.20 《连续纪念物（罗马斗兽场大饭店）》，1969 年。
摄影蒙太奇。

图 V.5.21 《连续纪念物（纳沃纳广场）》，1970 年。
摄影蒙太奇。

图 V.5.22 《连续纪念物（波西塔诺）》，
1970 年。摄 影 蒙
太奇。



V.5.21



V.5.22

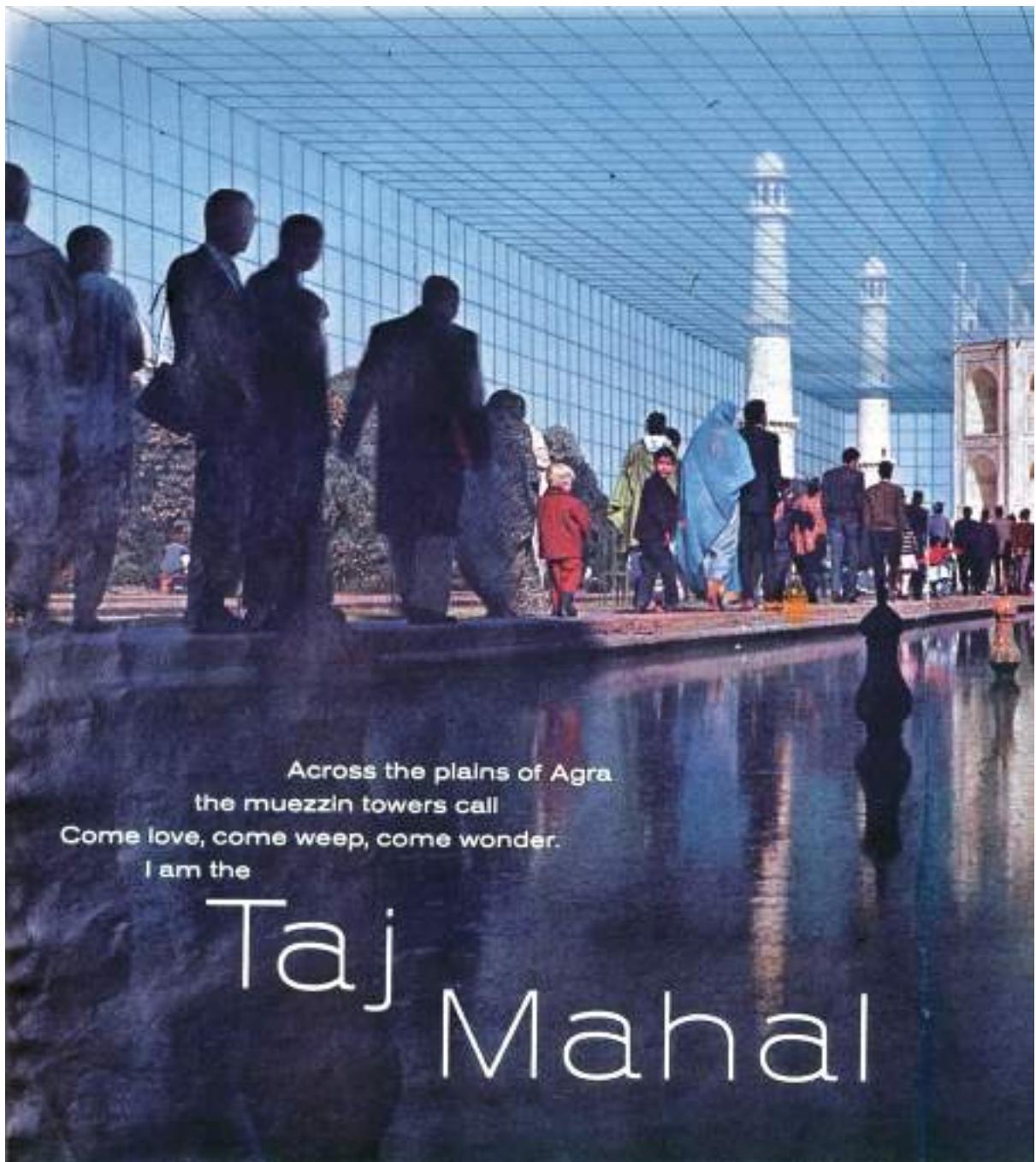
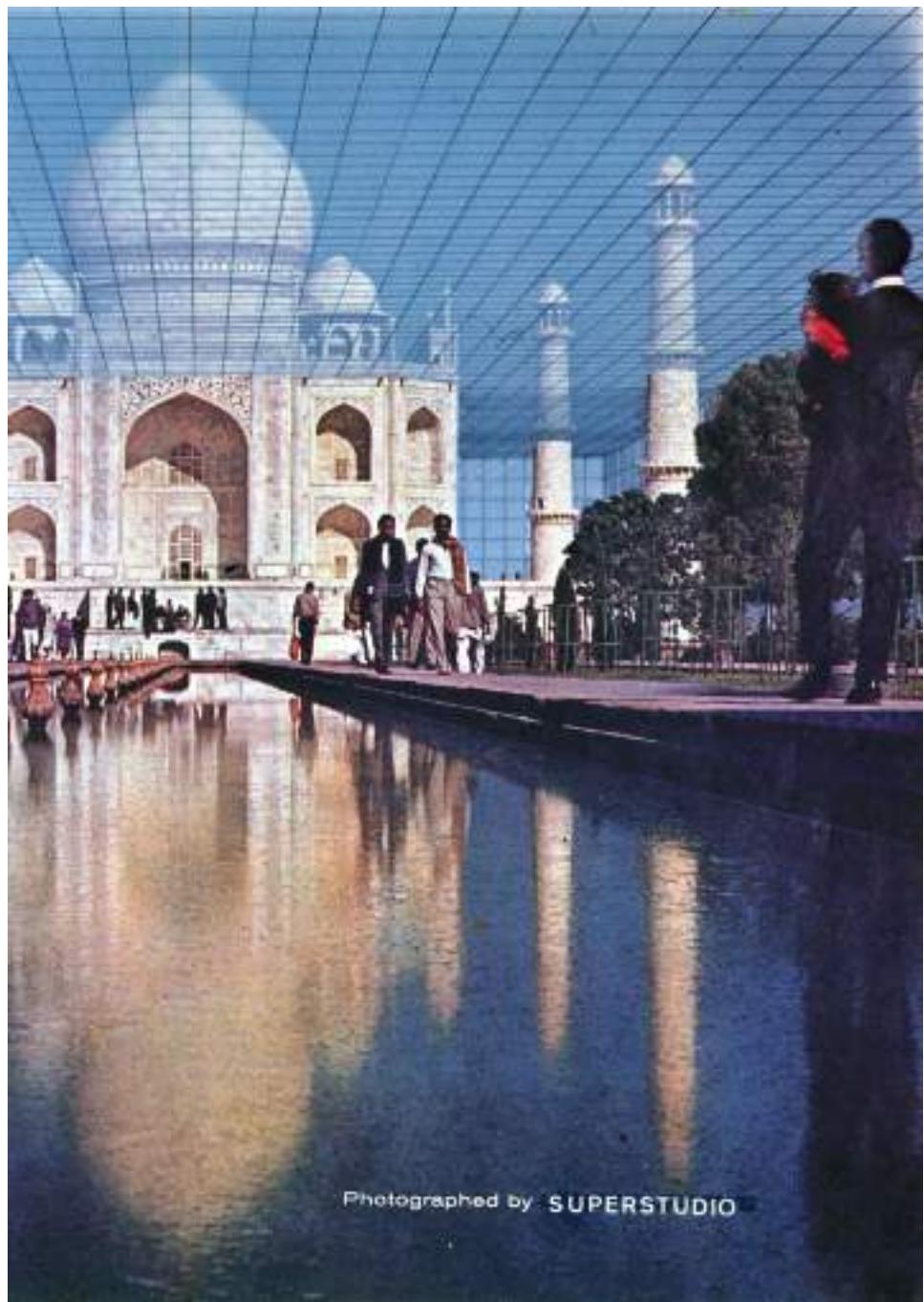
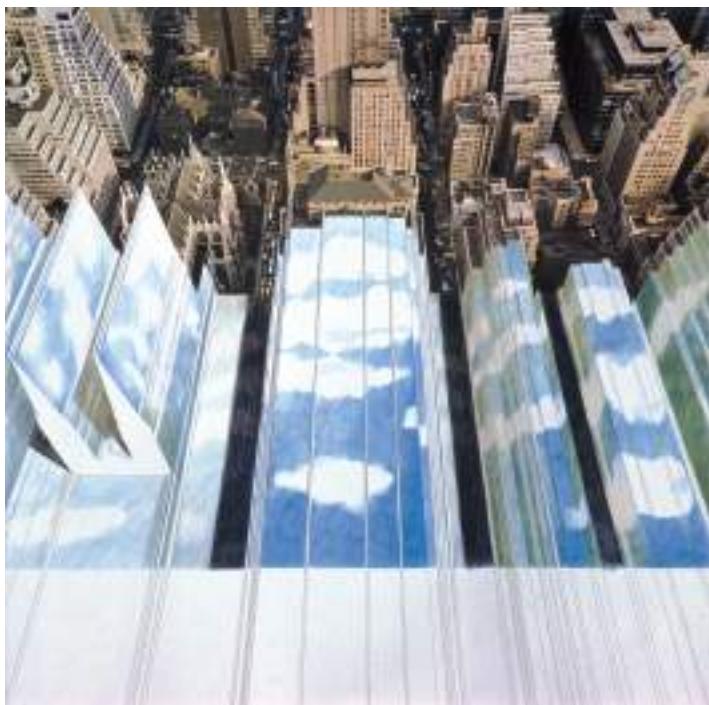


图 V.5.23 《连续纪念物（泰姬陵）》，
1970 年。摄影蒙
太奇。



Photographed by SUPERSTUDIO

V.5.23



V.5.24



V.5.25

图 V.5.24 《连续纪念物（拥挤的纽约）》，1969 年。
摄影蒙太奇。

图 V.5.25 《连续纪念物（洛克菲勒中心）》，1969 年。
摄影蒙太奇。

图 V.5.26 《连续纪念物（帝国大厦）》，
1969 年。摄 影 蒙
太奇。





V.5.27



V.5.28

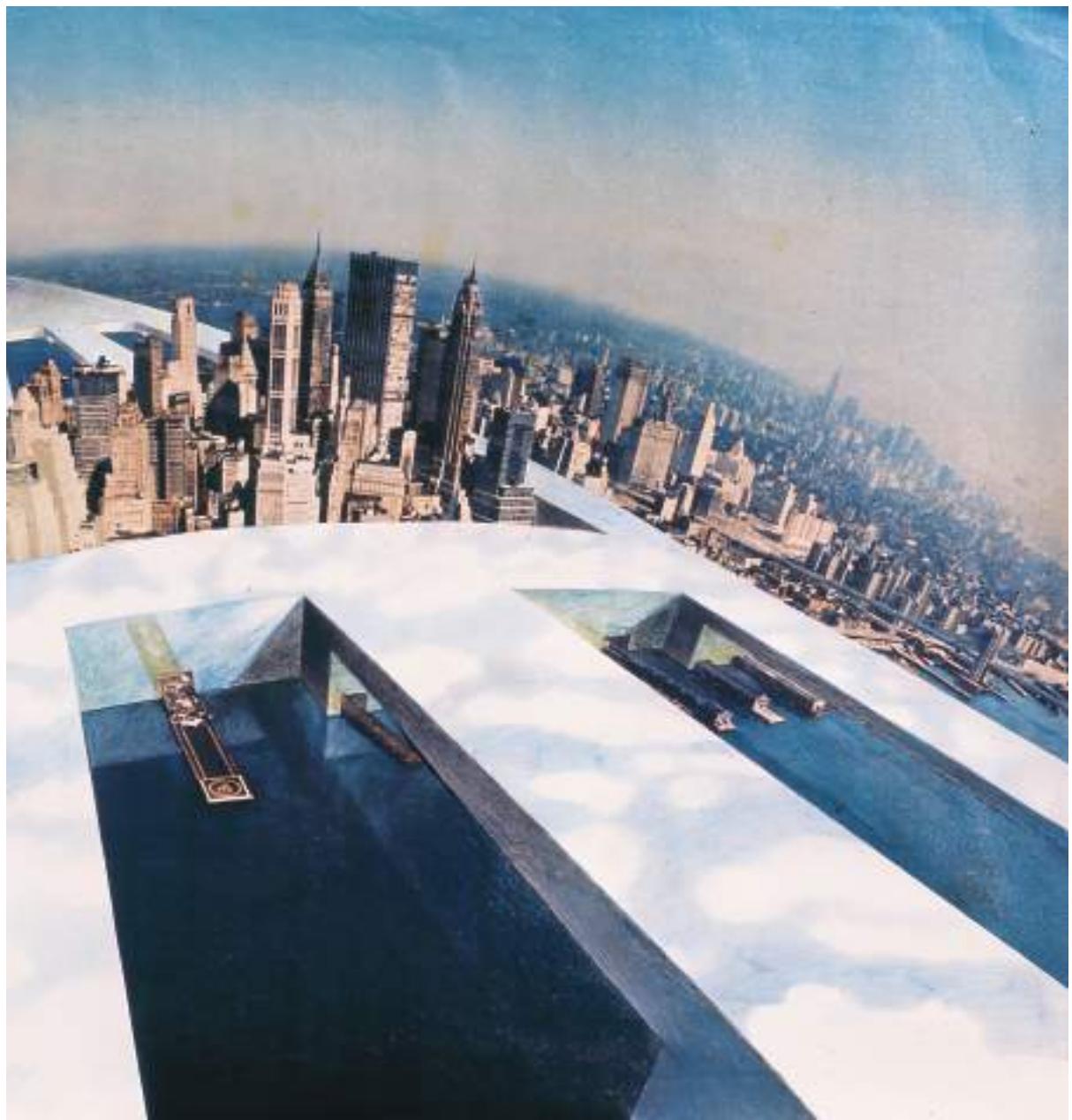


V.5.29



图 V.5.27-29 《连续纪念物（新纽约系列）》，1969—1970 年。摄影蒙太奇。

图 V.5.30 《连续纪念物（新纽约）》，1969—1970 年。摄影蒙太奇。



V.5.30