Domus n. 686, Settembre 1987, Editoriale.

IL DISEGNO COME SPETTACOLO

Deve essere una società disturbata quella in cui viviamo se ci sono ancora produttori di sedie «vere» (fatte per essere usate, per sedercisi insomma) che, forse inconsapevoli delle irreversibili trasformazioni succedute all'estinguersi della millenaria situazione artigianale, continuano a produrre passivamente trascurando l'apporto determinante di un continuo approfondimento progettuale, mentre ci sono sempre più progettisti che, forse inconsciamente spinti da un'esigenza di riparazione espiatoria, disegnano sedie non vere, con la complicità di veri produttori disposti a pagare il tributo di qualche esemplare prodigalmente allestito, al di fuori di ogni logica d'uso e costruttiva.
Una società disturbata che si rispecchia in una cultura industriale talvolta rozza o aggressiva, spesso cinica e frammentaria. La stessa che fino a pochi anni fa produceva milioni di automobili attardandosi al di sotto dei proprio potenziale progettuale e tecnologico mentre esibiva furbescamente agli appuntamenti annuali dei saloni dell'auto, le famose dream-car. Quegli innocui modelli da vetrina servivano infatti come valvola di sfogo alle inquietudini di designers e ingegneri e a illudere e distrarre le aspettative dei consumatori, molto più che non a sperimentare nuove tecniche, nuove prestazioni o anche solo nuove forme. Sfidata dalla crisi energetica e dalla sovrapproduzione, l'industria automobilistica si è riscossa dal suo torpore: le dream-car sono ormai un ricordo patetico, mentre nei sogni del consumatore sono entrate automobili vere prodotte dalle industrie più avanzate, dalle prestazioni sempre più sofisticate, dal disegno sempre più seducente.
Progetto, produzione e consumo coinvolti in una spirale di competizione durissima hanno in questo caso migliorato il prodotto rilanciando quel processo di evoluzione quasi darwiniana che, anche quando è più lento o impercettibile come nei campi diversi degli arredi e delle suppellettili, è fatalmente e intrinsecamente legato a tutto il progettare e fare, soprattutto dalla rivoluzione industriale in poi.
Ho già affermato che il design può essere una forma d'arte a tutti gli effetti, nel senso che anch'esso, come l'architettura, è nei suoi esiti più significativi la testimonianza profonda di una civiltà. Ma tra una sedia di Le Corbusier e una sedia di Oldenburg c'è e deve esserci una differenza fondamentale. La sedia di Oldenburg è una scultura che rappresenta una sedia, la sedia di Le Corbusier è una sedia, e per cessare di essere tale dovrebbe essere firmata da Duchamp e messa su un piedistallo, come per il già celebre Scolabottiglie.
Naturalmente nessuno vieta che ci si possa sedere su una scultura né che un designer faccia l'artista ottenendo di mettere in «produzione» un'opera sedile.

Ma anche se tentare di mettere confini a cosa è arte si è dimostrato rischioso, come ci hanno insegnato le esperienze dell'arte povera, della land art o della body art, è ancora più rischioso spingere «la resistenza allo scopo» (nel disegno di. una sedia ad esempio) oltre i limiti di rottura, precipitando nel terreno vago della «ricerca linguistica» o nella retorica autobiografica. In un'epoca in cui si parla ormai troppo di «design» e giocando disinvoltamente su tutti i fronti aperti da un termine così equivoco (recentemente una intervistatrice mi chiedeva come si distingue una caffettiera-design da una normale), vale ancora la pena di ricordare che questo termine non ha nessun significato se isolato dal suo contesto naturale: la complessiva cultura del produrre, del fabbricare, dell'usare e dell'abitare.
Lungi dal rappresentare una disciplina, il design non potrebbe nemmeno aspirare alla rappresentazione dello stile dei nostri tempi, per ridursi malinconicamente a uno degli stili possibili (come suggerisce appunto la domanda rivelatrice sulla caffettiera).
Anche se sarebbe ingenuo non capire la differenza all'origine tra macchine e mobili (ma ancor più non presentirne il destino comune), non si può non osservare che mentre non ci sono mai state dream-typewriter e ormai non ci sono più dream-car, si fanno ancora troppe dream-chair. Sarebbe interessante capire cosa spinge progettisti, produttori e operatori culturali a queste sterili dissipazioni, spesso così modeste da mortificare l'arte e la tecnica, senza peraltro arricchire la nostra incontestabile aspirazione a sognare e immaginare. Viene il sospetto che esse nascondano soltanto noia, cinismo e disprezzo. Noia per il lungo lavoro di una ricerca tenace e approfondita, cinismo verso il nostro potenziale di creatività che le tecniche oggi disponibili possono solo arricchire, disprezzo per l'intelligenza di tutti noi consumatori ed abitanti.

MARIO BELLINI

NUMERO 686

domus

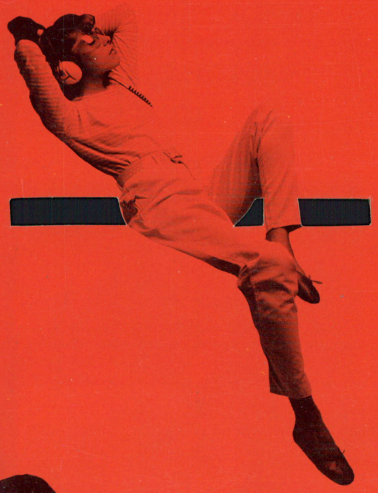
SETTEMBRE 1987

MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART

Milano Salone 1987

TRE PROGETTI DI PETER EISENMAN

L'ARCHETIPO IMBOTTITO 1951-1981



ARTE: MÜNSTER E KASSEL • INTERNI: ASTORI/AIX; CITTERIO/AMSTERDAM

UN'OPERA RECENTE DI WALTER PICHLER • ITINERARIO: NEGOZI A MILANO

COSA COMUNICA IL DESIGN? SAGGIO DI RENZO ZORZI

Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti

Editore/Publisher Giovanna Mazzocchi Bordone

Domus
Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Milano
Telefono (02) 824721 - Telex 313589 EDIDOMI
Telefax (Gr. II e III CCITT), (02) 2844282 o 3498293
Editoriale Domus
Presidente: Giovanna Mazzocchi Bordone
Direttore generale / General manager:
Giuseppe Ferraris Mortarino
Direzione amministrativa / Business manager: Mario Negri
Direzione commerciale / Circulation director: Giorgio Persia
Direzione pr e coordinamento pubblicità: Luciano Greggio
Domus Academy Edificio C1, Milano Fiori,
20090 Assago (MI), telefono (02) 8244017/8/9.
I lettori residenti all'estero per l'inoltro rapido della corrispondenza possono indirizzare a: / Domus foreign readers may want to use also the following address:
Domus Casella Postale 96, CH-6512 Giubiasco TI

Distribuzione Italia / Circulation Italy
A&G Marco, Via Fortezza 27, 20126 Milano
Distribuzione estero / Circulation foreign countries
SIES Via Chiossetto 18, 20122 Milano

Questo periodico è iscritto alla Federazione Italiana Editori Giornali

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

© Copyright 1928 Editoriale Domus S.p.A. Milano

Spedizione in abbonamento postale Gruppo III/70

Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti. Per il preventivo di spesa rivolgersi a: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano / Reprints of each article (minimum 1000 copies) may be ordered. Write for the estimate of cost to: Editoriale Domus, Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano - Milano (Italy).

Direttore / Managing editor Mario Bellini

Vicedirettore Vittorio Magnago
Deputy editor Lampugnani

Art director Italo Lupi

Staff editoriale / Editorial staff
Marianne Lorenz *caporedattore*
Gianmario Andreani *libri*
Manolo De Giorgi *design e interni*
Ermanno Ranzani *architettura*
Pierre Restany *inviato speciale*
Marco Romanelli *interni*
Romana Schneider *coordinamento*
Luigi Spinelli *itinerari*
Paola Tamborini *news*
Maria Cristina Tommasini *rassegna e news*

Tecnici grafici / Graphic technicians
Damiano La Rocca *responsabile*
Claudio Marchi

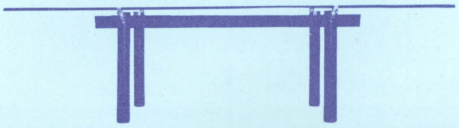
Segreteria Maria Grazia Baro, Valeria Bonafé, Marina Conti

Archivio/Archive Paolo Caruso

Hanno collaborato a questo numero / Contributors to this issue: Gino Anzivino, Annalisa Avon, Mauro Baracco, Maria Biamonti, Rosanna Brambilla, Rita Capezzuto, Fulvio Carmagnola, Maristella Casciato, Pierluigi Cerri, Margherita Crepax, Renato De Fusco, Giovanna degli Avancini, Kenneth Frampton, Elio Franzini, Lucilla Ghelli, Roberto Giussani, Paolo Giordano, Hans Hollein, Lisa Licitra Ponti, Gabriele Maggio, Ezio Manzini, Christine Mengin, Andrea Nulli, Francesco Pagliari, Elena Pontiggia, Marco Prusicki, Paolo Thea, Renato Zorzi.
Fotografie di / Photographs by: Archivio Domus, Archivio Ponti, Bella & Ruggeri, Bitetto Chimenti, BWS Studio, Santi Caleca, Centrokappa, Cesare Colombo, Giuseppe Dell'Aquila, Frank den Oudsten, Ursula Edelmann, Rodolfo Facchini, Roberto Gennari, Alessandro Gui, Wolfgang Hoyt/Esto, Eustache Kossakowski, Salvatore Licitra, J. Littkemann, Attilio Marancano, Robert Nagelkerke, Tomio Ohashi, Pesarini & Bulian, Tomaso Pellegrini, Marco Pirovano, Francesco Radino, Sharon Risedorph, Roberto Sellitto, Luciano Soave, Beba Stoppani, Studio il diametro, William Taylor, The Art Institute of Chicago, Leo Torri, Elli Tripamer.
Traduzioni a cura di / Translations by: Gustavo A. Dresbach, Richard Dury, Paul Goodrick, Paul Goodwin, Annaclara Ippolito, Terence Lewis, Charles McMillen, Mark Meurig Jones, Manuela Schiacchitano, Mary Scipioni, Virginia Shuey Vergani, Rodney Stringer.

Agenti regionali per la pubblicità
PIEMONTE (esclusa la provincia di Novara): Luciana Polcari, C.so Vittorio Emanuele II, 100, 10121 Torino, telefono (011) 543244
VENETO, FRIULI-VG E TRENTINO/ALTO ADIGE
Nicoletta Paperetti Mannucci, c/o Media Group, Via Matteotti 27, 35100 Padova, telefono (049) 39554-38017
LIGURIA: Alberto Ciornei, Via XXV Aprile 169b/c, 16030 Pieve Ligure, telefono (010) 3461092
EMILIA ROMAGNA E MARCHE: Publitarget, Via delle Lame 61/A, 4024 Bologna, telefono (051)) 522365
TOSCANA E UMBRIA: Futura s.n.c. Via Buonvicini 21, 50132 Firenze, telefono (055) 573968/574396
LAZIO: Publintex srl, Via Tagliamento 25, 00198 Roma, telefono (06) 861948
CAMPANIA E ABRUZZO MOLISE: Publielle, Via L. Bellotti Bon 10, 00197 Roma, telefono (06) 875216/805690
Fotoriproduzioni: Newsele srl
Fotocomposizione e titoli: News/Clow
Stampa: Ripalta Industrie Grafiche, Cassina de' Pecchi

NUMERO 686 — **domus** — SETTEMBRE 1987
MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART



Autore		Titolo	Luogo	Progettista	Fotografo
Mario Bellini		Il design come spettacolo			
	Romana Schneider	II Il «Nomad» di Tokio	*Tokio*	Toyo Ito	Tomio Ohashi
		1 Nuovo progetto per l'ampliamento del Whitney Museum	*New York*	Michael Graves	William Taylor
	Pierluigi Cerri	3 Ott + Stein: Il disegno della scrittura		Ott + Stein	J. Littkemann
	Christine Mengin	4 Hilberseimer e l'ampliamento del Reichstag: un progetto inedito			
	Bernard Tschumi	6 Lettera al direttore			
	E.R.	7 Progetto per il quinto palazzo Snam	*Milano*	Gabetti e Isola	
		7 Castiglioni: 40ª manifestazione RAI	*Milano*	Castiglioni, Cavaglià	Leo Torri
	Gino Anzivino	8 In memoriam Hendrici Theodori Wijdeveld			
	Ermanno Ranzani	10 In mostra al Centro Domus: moquettes di Louis De Poortere	*Milano*	Luigi Spinelli	Studio Gui
	Manolo De Giorgi	12 Nouvelles tendences, nouveaux beaux-arts	*Parigi*		
	Andrea Nulli	13 Dornier Seastar: redesign di un idrovolante del 1923			
	E.R.	14 Università di Milano: i nuovi quaderni			
	LLP	15 Lo spazio e Sol	*Parigi, Foggia*	Sol LeWitt	A. Maranzano/S. Licitra
Renzo Zorzi		16 Ma che cosa comunica il design?			Giuseppe Dell'Aquila
Kenneth Frampton		17 Tre opere recenti		Peter Eisenman	Wolfgang Hoyt/Esto
Maristella Casciato		29 Casa unifamiliare a Utrecht, 1924	*Utrecht*	G. Rietveld, T.Schröder	Frank den Oudsten
Hans Hollein		40 «Le Case delle Stele»	*Francoforte*	Walter Pichler	Tripamer/Edelmann
Renato De Fusco		50 Boutique Girbaud	*Aix-en-Provence*	Antonia Astori	Francesco Radino
Manolo De Giorgi		56 Afrikahuis a Amsterdam	*Amsterdam*	Antonio Citterio	Robert Nagelkerke
Marco Romanelli		64 Gioielli per Cleto Munari			Pellegrini/Pirovano
Manolo De Giorgi		74 L'archetipo imbottito 1951-1981			
Marco Romanelli		78 Le poltrone «I Feltri»		Gaetano Pesce	Bella & Ruggeri
Mauro Baracco		98 Il tavolo «Adanna»		Umberto Riva	Luciano Soave
Ezio Manzini		102 Le sedie «LightLight»		Alberto Meda	Alberto Sellitto
		105 La lampada «Gabriel»		P. King/S. Miranda	Tomaso Pelligrini
LLP/Pierre Restany		108 Documenta 8 a Kassel/Il «progetto scultura» a Münster			Salvatore Licitra
		110 Libri/Books			
Lucilla Ghelli		V Itinerario Domus 27: Negozi a Milano			Pesarini & Bulian
		XI Calendario dei concorsi, dei congressi e delle mostre di architettura, design, arte			
		XVII Speciale: Mobili '87 ...visti e da vedere			

DESIGN AS ENTERTAINMENT

Claes Oldenburg, «Blue toilet study», 1965.

We must be living in a disturbed society if there are still producers of «real» chairs (made to be used, in short, for sitting on) who, unaware perhaps of the irreversible transformations that have succeeded the extinction of a millenary craft situation, continue passively to produce. Neglecting the decisive contribution made by a constant exploration of design, more and more designers, perhaps unconsciously driven by a need for expiatory reparation, go on hyperdesigning unreal chairs, with the complicity of real makers prepared to pay the tribute of a few pieces lavishly got up by every means, outside any logic of use or manufacture.

A disturbed society mirrored in an industrial culture at times coarse or aggressive, often cynical and fragmentary. The same one which until a few years ago was turning out millions of cars, lagging below its own design and technological potential, while craftily displaying, at each annual motor show appointment, its famous dream-cars. Those innocuous showroom models served in fact as an escape valve for the uneasiness of designers and engineers, to illude and distract the expectations of consumers, much more than to experiment with new techniques, new performances or even just new forms.

Challenged by the oil crisis and by a glut in production, the car industry shook itself out of its sluggishness. The dream-cars are by now a pathetic memory. Real cars, made by the most advanced companies, offering ever more sophisticated performances and seductive designs, have entered the consumer's dreams.

Design, production and consumption caught in a spiral of very tough competition have in this case improved the product. They have relaunched that process of almost darwinian evolution which, even when slower or imperceptible, as in the different fields of furniture and ornaments, is inevitably and intrinsically linked to all designing and making, especially since the industrial revolution.

I have already affirmed that «design» can be a form of art to all effects, in the sense that it too, like architecture, is at its best the profound testimony of a civilization. But between a chair by Le Corbusier and a chair by Oldenburg there is and must be a fundamental difference. The chair by Oldenburg is a sculpture that represents a chair; the chair by Le Corbusier is a chair, and to cease to be one it would have to be signed by Duchamp and put on a pedestal like the celebrated Bottle-rack.

Naturally there is nothing to stop us from sitting on a sculpture or a designer acting the artist by getting a chair-work into «production». But, although attempting to put borders on what constitutes art has proved risky, as the experiences of Arte Povera, land art and body art have taught us, it is still more risky to push «resistance to purpose» (the design of a chair for example) beyond breaking-point, precipitating into the waste land of «linguistic research» or autobiographical rhetoric.

At a time when too much is talked about «design», deftly playing on all the fronts opened by such an equivocal term (a woman interviewer recently asked me how one distinguishes a design-coffee pot from a normal one), it is still worthwhile recalling that this term has no meaning whatever if isolated from its natural context: the comprehensive culture of producing, manufacturing, using and living. Far from representing a discipline, it could not even aspire to representation of the style of our times, to be melancholically reduced to one of the possible styles (as indeed suggested by the revealing question about the coffee pot).

Although it would be naive not to catch the original difference between cars and furniture (but still more not to foresee their common destiny), it has to be observed that whilst there have never been any dream-typewriters and there are no more dream-cars, too many dream-chairs are still being made. It would be interesting to understand what it is that drives designers, manufacturers and cultural circles to indulge in these sterile dissipations, often so modest as to mortify art and technology without moreover enriching our indisputable aspiration to dream and to imagine.

One suspects that they conceal only boredom, cynicism and contempt. Boredom with the long work entailed by tenacious and scrupulous research; cynicism towards our creativity potential which the technologies available today can only enrich; and contempt for the intelligence of all of us consumers and inhabitants.

IL DESIGN COME SPETTACOLO

Claes Oldenburg, «Soft toilet», 1966. (foto Geoffrey Clements)

Deve essere una società disturbata quella in cui viviamo se ci sono ancora produttori di sedie «vere» (fatte per essere usate, per sedercisi insomma) che, forse inconsapevoli delle irreversibili trasformazioni succedute all'estinguersi della millenaria situazione artigianale, continuano a produrre passivamente trascurando l'apporto determinante di un continuo approfondimento progettuale, mentre ci sono sempre più progettisti che, forse inconsciamente spinti da un'esigenza di riparazione espiatoria, disegnano sedie non vere, con la complicità di veri produttori disposti a pagare il tributo di qualche esemplare prodigalmente allestito, al di fuori di ogni logica d'uso e costruttiva.

Una società disturbata che si rispecchia in una cultura industriale talvolta rozza o aggressiva, spesso cinica e frammentaria. La stessa che fino a pochi anni fa produceva milioni di automobili attardandosi al di sotto del proprio potenziale progettuale e tecnologico mentre esibiva furbescamente agli appuntamenti annuali dei saloni dell'auto, le famose dream-car. Quegli innocui modelli da vetrina servivano infatti come valvola di sfogo alle inquietudini di designers e ingegneri e a illudere e distrarre le aspettative dei consumatori, molto più che non a sperimentare nuove tecniche, nuove prestazioni o anche solo nuove forme. Sfidata dalla crisi energetica e dalla sovrapproduzione, l'industria automobilistica si è riscossa dal suo torpore: le dream-car sono ormai un ricordo patetico, mentre nei sogni del consumatore sono entrate automobili vere prodotte dalle industrie più avanzate, dalle prestazioni sempre più sofisticate, dal disegno sempre più seducente.

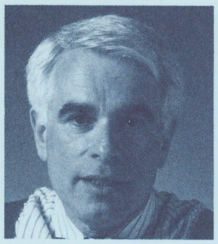
Progetto, produzione e consumo coinvolti in una spirale di competizione durissima hanno in questo caso migliorato il prodotto rilanciando quel processo di evoluzione quasi darwiniana che, anche quando è più lento o impercettibile come nei campi diversi degli arredi e delle suppellettili, è fatalmente e intrinsecamente legato a tutto il progettare e fare, soprattutto dalla rivoluzione industriale in poi.

Ho già affermato che il design può essere una forma d'arte a tutti gli effetti, nel senso che anch'esso, come l'architettura, è nei suoi esiti più significativi la testimonianza profonda di una civiltà. Ma tra una sedia di Le Corbusier e una sedia di Oldenburg c'è e deve esserci una differenza fondamentale. La sedia di Oldenburg è una scultura che rappresenta una sedia, la sedia di Le Corbusier è una sedia, e per cessare di essere tale dovrebbe essere firmata da Duchamp e messa su un piedistallo, come per il già celebre Scolabottiglie.

Naturalmente nessuno vieta che ci si possa sedere su una scultura né che un designer faccia l'artista ottenendo di mettere in «produzione» un'opera-sedile. Ma anche se tentare di mettere confini a cosa è arte si è dimostrato rischioso, come ci hanno insegnato le esperienze dell'arte povera, della land art o della body art, è ancora più rischioso spingere «la resistenza allo scopo» (nel disegno di una sedia ad esempio) oltre i limiti di rottura, precipitando nel terreno vago della «ricerca linguistica» o nella retorica autobiografica. In un'epoca in cui si parla ormai troppo di «design» e giocando disinvoltamente su tutti i fronti aperti da un termine così equivoco (recentemente una intervistatrice mi chiedeva come si distingue una caffettiera-design da una normale), vale ancora la pena di ricordare che questo termine non ha nessun significato se isolato dal suo contesto naturale: la complessiva cultura del produrre, del fabbricare, dell'usare e dell'abitare. Lungi dal rappresentare una disciplina, il design non potrebbe nemmeno aspirare alla rappresentazione dello stile dei nostri tempi, per ridursi malinconicamente a uno degli stili possibili (come suggerisce appunto la domanda rivelatrice sulla caffettiera).

Anche se sarebbe ingenuo non capire la differenza all'origine tra macchine e mobili (ma ancor più non presentirne il destino comune), non si può non osservare che mentre non ci sono mai state dream-typewriter e ormai non ci sono più dream-car, si fanno ancora troppe dream-chair. Sarebbe interessante capire cosa spinge progettisti, produttori e operatori culturali a queste sterili dissipazioni, spesso così modeste da mortificare l'arte e la tecnica, senza peraltro arricchire la nostra incontestabile aspirazione a sognare e immaginare. Viene il sospetto che esse nascondano soltanto noia, cinismo e disprezzo. Noia per il lungo lavoro di una ricerca tenace e approfondita, cinismo verso il nostro potenziale di creatività che le tecniche oggi disponibili possono solo arricchire, disprezzo per l'intelligenza di tutti noi consumatori ed abitanti.

MARIO BELLINI



Peter Eisenman
nasce a Newark, NJ, nel 1932. Studia alla Cornell University, Ithaka, NY; alla Columbia University, New York e alla University of Cambridge, Inghilterra. Nel 1957/58 lavora presso lo studio TAC (The Architects Collaborative) di Cambridge, Mass. Ha insegnato in molte università americane, fra cui Yale, Princeton e Harvard, ed è ora il primo Irwin S. Chanin Distinguished Professor of Architecture presso la Cooper Union di New York. È stato uno dei fondatori dell'Institute for Architecture and Urban Studies, a New York, che ha diretto fino al 1982. È stato co-direttore di *Oppositions*. Dei suoi libri ricordiamo «House X» (Rizzoli); sta per uscire «House of Cards» (Oxford University Press). La sua attività progettuale ha toccato campi diversi: dalle famose piccole case – che sono sempre anche delle indagini di teoria architettonica – ai grandi progetti urbani fra cui il progetto per Friedrichstadt-Süd a Berlino e il progetto per il Parc de La Villette, Parigi e il Center for the Visual Arts presso la Ohio State University. Progetti in corso di elaborazione sono: il nuovo University Art Museum and Arboretum della California State University a Long Beach, e un museo a Rovereto.

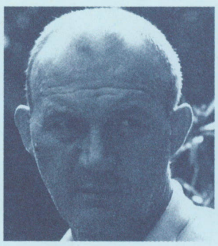
Pagine 29 - 39

Gerrit Thomas Rietveld
nasce a Utrecht nel 1888. Dal 1899 al 1906 lavora nella falegnameria del padre e, dal 1906 al 1911, nello studio di Carel Begeer. Dopo il 1911, sempre a Utrecht, inizia in proprio l'attività di falegname. Nel 1918 incontra Robert van t' Hoff e, successivamente, gli altri membri del gruppo De Stijl, di cui farà parte fino allo scioglimento. Da questo periodo data anche l'avvio della sua attività di architetto. Nel 1928 è uno dei fondatori dei CIAM. La sua produzione può essere divisa in tre periodi: il primo, il più ricco e più importante, coincide con la sua appartenenza a De Stijl (1918-1931); il secondo iniziato nel 1932, con l'inseguito progetto della casa Laren e prolungatosi fino al 1950; il terzo inaugurato dalla casa a Velp e chiuso con la sua morte nel 1964. Delle sue opere, oltre ai notissimi mobili, si ricordano: la casa Schröder-Schräder a Utrecht (1924), il garage de Vries (1927-28) e le case a schiera in Erasmuslaan (1930-31), sempre a Utrecht; le case a schiera della Werkbundsiedlung di Vienna (1930-32); la casa Stoop a Velp (1951); il padiglione olandese alla Biennale di Venezia (1954); il Rijksmuseum Vincent van Gogh a Amsterdam (1963-72, con J. van Dillen e J. van Tricht).

Pagine 40 - 49

Truus Schröder-Schräder
nasce a Deventer il 28 agosto 1889 da una famiglia di industriali tessili. Frequenta le scuole cattoliche di Amersfoort e Arnhem; qui segue un corso di assistente farmacista. Dopo il diploma trascorre alcuni anni prima a Londra e poi a Hannover, dove segue un corso presso la Technische Hochschule. Nel 1911 sposa l'avvocato Frits Schröder e si trasferisce a Utrecht. Nel 1921 inizia la collaborazione con Gerrit Rietveld che si intensifica negli anni successivi con la costruzione della famosa casa di Utrecht. Fra i lavori di progettazione di abitazioni e ristrutturazione di spazi interni seguiti accanto a Rietveld ricordiamo: del 1927 l'interno della casa Birza ad Amsterdam e il progetto per abitazioni normalizzate; la casa Van Urk a Blaricum del 1930-31; appartamenti su Erasmuslaan a Utrecht, del 1934; il cinema Vreeburg, sempre a Utrecht, del 1936. Dal 1925 vive nella casa su Prins Hendriklaan, dove muore il 12 aprile 1985.

Pagine 40-49



Walter Pichler
nasce a Nova Ponente/Deutschnofen nel 1936. Studia alla Akademie für angewandte Kunst di Vienna. Periodi di studio a Parigi (1960), dove conosce Giacometti, e a New York (1963). 1963, la prima mostra, «Architektur», con Hans Hollein alla Galerie nächst St. Stephan, Vienna; 1967, mostra «Visionary Architecture», con H. Hollein e Raimund Abraham, al Museum of Modern Art di New York, e partecipazione alla «Biennale des Jeunes» di Parigi; 1968, partecipazione a «Documenta 4»; 1971, personale al Museum des 20. Jahrhunderts di Vienna; 1972, costruisce il primo edificio a St. Martin a.d. Raab, Burgenland; 1975, mostra «Projects» al MoMA, New York; 1977 mostre a Hannover, Londra, Tubinga; 1978, mostre a Monaco, New York, Gerusalemme; 1982, «Biennale di Venezia». Nel 1985 riceve il «Grosser Österreichischer Staatspreis für bildende Kunst».

Pagine 50 - 55

Antonia Astori
nasce a Melzo (Milano) nel 1940. Studia industrial design e visual design all'Atheneum di Losanna, conseguendo la laurea nel 1966. Nel 1968 inizia la collaborazione con Driade, industria per l'arredamento, per la quale ha progettato numerosi prodotti, contribuendo, inoltre, in modo fondamentale alla definizione dell'immagine della ditta (con progetti per le esposizioni in tutto il mondo e per gli allestimenti più significativi): l'immagine Driade nel 1981 è stata premiata con il «Compasso d'oro». La sua ricerca si è incentrata sulle potenzialità formali di programmi componibili, visti come sistemi di elementi modulari, industrialmente prodotti, la cui definizione finale, tuttavia, lascia all'utente e al progettista grande libertà di interpretazione. Con questi criteri sono nati: «Driade 1» (1968), «Oikos» (1972), «Oikos 2» (1980), «Bric», con Enzo Mari (1977), «Kaos» (1986); degli anni '80 sono gli «Aforismi», una collezione di mobili singoli. Gli anni 1984-86 la vedono impegnata nella progettazione di una serie di 5 negozi per i sarti francesi Marithé e François Girbaud. Numerose mostre in Italia e all'estero, fra cui la mostra di designer donne a Tokio nel 1985.

Pagine 56-64

Antonio Citterio
nasce a Meda nel 1950. Si laurea in architettura al Politecnico di Milano. Dal 1972 al 1981 lavora in società con Paolo Nava; dal 1981 da solo, in uno studio proprio, operando nel campo del disegno industriale e in quello dell'architettura. Delle numerose aziende per cui progetta, citiamo B&B, con la quale collabora dal 1975 (dal mobile componibile «Baia» al recente sistema di divani «Sity») e Flexform, la collaborazione con la quale inizia nel 1978 (dai divani «Aria» e «Pasodoble», a «Max e Phil», al divano «Ginger»). Nel 1983 allestisce per Santini e Dominici i show-rooms di Chicago, Düsseldorf, Firenze, Miami, New York e Portofino. Del 1985 sono i progetti per le sedi di Esprit a Milano e ad Amsterdam. Dal 1983 collabora con lo studio Gregotti Associati alla ristrutturazione di alcuni ambienti della Pinacoteca di Brera. Due mostre dedicate al suo lavoro si sono tenute nel 1985, ad Hannover e a Roma.

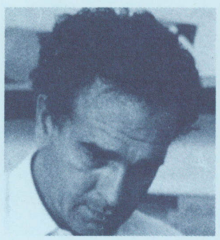
Pagine 64 - 73

Gaetano Pesce
nasce a La Spezia nel 1939. Frequenta a Venezia l'Istituto Superiore di Design e la Facoltà di Architettura. È nel 1959 a Padova, tra i fondatori del «gruppo N», protagonista dell'arte programmata. Al 1965 risale il manifesto «Per un'architettura elastica», Jväskylä-Finlandia. Si occupa di teatro («Pièce pour une fusillade, 1969) e di cinema («Irreversione», Locarno 1968). È del 1969 la serie di poltrone UP per Cassina. Nel 1972 partecipa alla mostra al MoMA di New York «The New Domestic Landscape». È del 1975 il gruppo di divani Sit down per Cassina. Seguono nel '74-'76 il progetto di una «Chiesa per l'isolamento» a New York; quello per la Biblioteca Pahlavi di Teheran nel 1978; il progetto per un grattacielo a Manhattan (1978) e per un loft verticale in mattoni di poliuretano rigido (1982); il concorso per le Halles a Parigi nel 1979 e quello per il Lingotto di Torino nel 1983. È in corso la realizzazione della sua «Maison des enfants», nel Parc de La Villette a Parigi, con Jean-Luc Muller. Un'importante personale si è tenuta nel 1975 a Parigi e recentemente (1986) un'antologica a Strasburgo. Insegna progettazione architettonica e design alla Facoltà di Architettura.

Pagine 98-101

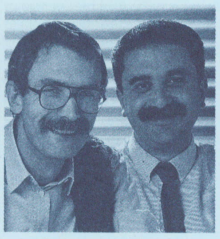
Umberto Riva
nato a Milano nel 1928, si laurea a Venezia, e inizia l'attività professionale a Milano, nel 1960. Lavora nel settore dell'edilizia pubblica e privata e si si dedica inoltre al disegno di oggetti. Nel 1960 realizza una casa per vacanze a Stintino; nel 1972 case a schiera per vacanze, sempre in Sardegna; nel 1977-78 una scuola elementare e media a Faedis; su incarico dell'Agency International of Development; nel 1980 dirige un laboratorio di progettazione a Gibellina; nel 1982-1983 è professore a contratto a Palermo per il corso di ArredamentoB; partecipa alla Triennale di Milano: nel 1986 a «Il progetto domestico» e, nel 1987, a «Nove progetti per nove città», con una proposta per Ancona.

Pagine 102-103



Alberto Meda
nasce a Lenno Tremezzina (Como) nel 1945. Si laurea in ingegneria meccanica al Politecnico di Milano nel 1969. Lavora fino al 1973 alla Magneti Marelli come assistente alla direzione centrale di produzione. Dal 1973 al 1979 è direttore tecnico della Kartell. Nello stesso periodo svolge attività di ricerca per lo sviluppo della tecnologia dei poliuretani espansi. Dal 1979 lavora come libero professionista. È consulente di ingegneria del prodotto di aziende quali Kartell, Cinelli, Fontana Arte, Farmitalia Carlo Erba, Luceplan, Alias, ecc. Dal 1981 al 1985 collabora con la direzione di progettazione dell'Alfa Romeo Auto e, dal 1984, con Italtel Telematica. Nel 1986 contribuisce alla stesura del volume «La materia dell'invenzione» di Ezio Manzini. Dal 1983 è docente di tecnologie industriali presso la Domus Academy.

Pagine 106-107



Perry A. King, Santiago Miranda
lavorano insieme da dieci anni a Milano, operando nel campo del disegno industriale, dell'arredamento e della grafica per clienti in Italia e all'estero. P.A. King nasce a Londra nel 1938; studia alla School of Industrial Design di Birmingham; è socio della Society of Industrial Artists & Designers e dell'ADI; dopo una breve esperienza professionale in Inghilterra, si trasferisce in Italia iniziando un periodo di consulenza per Olivetti («Valentina» con E. Sottsass). S. Miranda nasce a Siviglia nel 1947, completa gli studi presso la Escuela de Artes Aplicadas y Officios Artisticos, della sua città; arrivato in Italia inizia a lavorare con P.A. King al progetto «Unlimited Horizon» (elementi per l'articolazione di spazi privati e pubblici), un programma di ricerca sul rapporto fruitore/oggetto che continua tuttora. Nello stesso periodo prende avvio il lavoro riguardante il design dei caratteri per Olivetti (caratteri a punti con matrice semplice), i cui risultati sono stati adottati anche dalla ECMA (European Computer Manufacturers Association). King e Miranda lavorano per Arteluce/Flos, Marcatré (una serie di show-room), Black & Decker, McCulloch Italiana. Di recente realizzazione, una discoteca a Tokyo.

Pagine 108-109

DOMUS N.686 - SEPTEMBER 1987

"DESIGN AS ENTERTAINMENT"

We must be living in a disturbed society if there are still producers of "real" chairs (made to be used, in short, for sitting on) who, unaware perhaps of the irreversible transformations that have succeeded the extinction of a millenary craft situation, continue passively to produce. Neglecting the decisive contribution made by a constant exploration of design, more and more designers, perhaps unconsciously driven by a need for expiatory reparation, go on hyperdesigning unreal chairs, with the complicity of real makers prepared to pay the tribute of a few pieces lavishly got up by every means, outside any logic of use or manufacture. A disturbed society mirrored in an industrial culture at times coarse or aggressive, often cynical and fragmentary. The same one which until a few years ago was turning out millions of cars, lagging below its own design and technological potential, while craftily displaying, at each annual motor show appointment, its famous dream-cars. Those innocuous showroom models served in fact as an escape valve for the uneasiness of designers and engineers, to deceive and distract the expectations of consumers, much more than to experiment with new techniques, new performances or even just new forms. Challenged by the oil crisis and by a glut in production, the car industry shook itself out of its sluggishness. The dream-cars are by now a pathetic memory. Real cars, made by the most advanced companies, offering ever more sophisticated performances and seductive designs, have entered the consumer's dreams.

Design, production and consumption caught in a spiral of very tough competition have in this case improved the product. They have relaunched that process of almost Darwinian evolution which, even when slower or imperceptible, as in the different fields of furniture and ornaments, is inevitably and intrinsically linked to all designing and making, especially since the industrial revolution.

I have already affirmed that "design" can be a form of art to all effects, in the sense that it too, like architecture, is at its best the profound testimony of a civilization. But between a chair by Le Corbusier and a chair by Oldenburg there is and must be a fundamental difference. The chair by Oldenburg is a sculpture that represents a chair; the chair by Le Corbusier is a chair, and to cease to be one it would have to be signed by Duchamp and put on a pedestal like the celebrated Bottle-rack.

Naturally there is nothing to stop us from sitting on a sculpture or a designer acting the artist by getting a chair-work into "production". But, although attempting to put borders on what constitutes art has proved risky, as the experiences of Arte Povera, land art and body art have taught us, it is still more risky to push "resistance to purpose" (the design of a chair for example) beyond breaking-point, precipitating into the waste land of "linguistic research" or autobiographical rhetoric.

At a time when too much is talked about "design", deftly playing on all the fronts opened by such an equivocal term (a woman interviewer recently asked me how one distinguishes a design-coffee pot from a normal one), it is still worthwhile recalling that this term has no meaning whatever if isolated from its natural context: the comprehensive culture of producing, manufacturing, using and living. Far from representing a discipline, it could not even aspire to representation of the styles (as indeed suggested by the revealing question about the coffee pot).

Although it would be naive not to catch the original difference between cars and furniture (but still more not to foresee their common destiny), it has to be observed that whilst there have never been any dream-typewriters and there are no more dream-cars, too many dream-chairs are still being made. It would be interesting to understand what it is that drives designers, manufacturers and cultural circles to indulge in these sterile dissipations, often so modest as to mortify art and technology without moreover enriching our indisputable aspiration to dream and to imagine. One suspects that they conceal only boredom, cynicism and contempt. Boredom with the long work entailed by tenacious and scrupulous research; cynicism towards our creativity potential which the technologies available today can only enrich; and contempt for the intelligence of all of us consumers and inhabitants.