Domus n. 692, Marzo 1987, Editoriale

HORROR VACUI

Quattro anni fa è apparsa sul mercato giapponese una piccola calcolatrice, denominata Film Card, dalle caratteristiche identiche, per aspetto, formato e spessore a quelle di una comune carta di credito: questa «cosa» (mi si consenta l'imbarazzo semantico ma parole come «macchina» o «apparato» sarebbero qui inapplicabili) è completamente priva di tasti, ed è indipendente da sorgenti di energia convenzionali come corrente o batterie. Che io sappia nessuno ha ancora gridato al miracolo, nessuna rivista di design se ne è occupata, ma ritengo che essa rappresenti uno straordinario avvenimento dei nostri tempi.
Le prestazioni di un'automobile di oggi non sono certo paragonabili con quelle delle carrozze a motore dell'inizio del secolo, ma esse ne hanno almeno conservato l'impatto fisico e ambientale, mentre si dovrebbe arrivare al tappeto volante delle Mille e una Notte per configurare un salto evolutivo analogo a quello che c'è stato tra una sferragliante macchina da calcolo di trent'anni fa e questa «carta da calcolo».
Quando, tra non più di una generazione, i designers di macchine per ufficio (e di tanti altri apparati per le informazioni, le comunicazioni, l'elaborazione, ecc.) avranno sempre meno di che lavorare, questa Film Card sarà ricordata come un fatale segno premonitore. Si può azzardare una previsione: una buona parte dell'industrial design uscito da poco più di mezzo secolo dalle botteghe artigianali per entrare trionfalmente negli «studi professionali» è destinato all'autoestinzione, spinto dalla logica stessa dell'evoluzione tecnico-scientifica a rientrare nell'alveo naturale dei laboratori di ricerca e di sviluppo della grande industria.
Mentre storici che si improvvisano esperti di progetto e progettisti che si dilettano di storia si attardano in sterili anatemi contro l'elettronica o rispolverano il vecchio spauracchio dello styling, l'innovazione tecnologica e il mondo della produzione avanzano. Secondo i primi, in particolare, l'attuale predominio della cultura elettronica (bidimensionale) su quella meccanica (tridimensionale) sarebbe stato «un colpo mancino per le sorti del design italiano», come sarebbe provato dalle recenti macchine per scrivere elettroniche, che essi accecati da feticistico amore per il vecchio caro mondo dei cinematismi d'anteguerra, credono o fingono di vedere vuote, mostrando una disinformazione e una sorprendente incomprensione per ciò che è avvenuto in questo settore negli ultimi venti anni. Quasi che designer, progettisti e produttori di macchine elettroniche (la maggioranza ormai e presto quasi la totalità delle macchine di ogni tipo) intenti a godere della «libertà di stabilire la forma dei loro carter» (meglio si dovrebbe dire di dare un'appropriata architettura alla macchina) e «svincolati da ogni esigenza meccanica» (si fa per dire ..) siano stati e siano tutti insieme così imbecilli da non lottare incessantemente per ottenere prodotti sempre più leggeri, sempre più compatti, sempre più economici, sempre più facili da usare, sempre più razionali, sempre più potenti e ricchi di processioni, sempre più belli (parola in disuso), non foss'altro perché rispettivamente stimolati dal talento e dalla competizione per il disegno, per la ricerca, per il profitto.

Quasi che le regole della composizione e della significazione abbisognino di meschinità come i «condizionamenti meccanici» per potersi esprimere; come se mani, occhi, o la cultura dei sensi; leggere e scrivere, o la cultura del Lavoro d'ufficio; tavoli e spazi di lavoro, o il rapporto tra macchine, ambiente e abitanti-operatori non rappresentassero un ben più centrale sistema di riferimenti, un ben più significante insieme di condizionamenti. Tanto più centrali e significanti oggi, dopo che, grazie all'avvento dell'elettronica, è divenuto possibile dedicarvi tutta l'attenzione e le risorse che essi meritano senza essere distratti da ferraglie e da carter paleotecnici (sia detto con tutto il rispetto e l'ammirazione per le straordinarie realizzazioni già entrate a buon diritto nei musei).

Ovviamente questo «nuovo margine di libertà», mentre apre la strada a nuovi «utensili» disegnati sempre meglio, in sintonia con le nostre esigenze sempre più complesse e raffinate, non esclude l'abuso, la sciatteria e la volgarità progettuali, ma questo è sempre stato il prezzo della libertà, che ciò non di meno sarebbe stupido rifiutare e, nel nostro caso, non solo stupido ma anche miope e astorico. I problemi di qualità (del progetto, della produzione e naturalmente dei progettisti) si sono del resto sempre posti, e come ci si guarda all'indietro, si scopre che essi affliggevano già la generazione precedente. Certamente tutto ciò apre le porte anche alla moda e ad un esercizio superficiale del gusto, ma non si possono impedire i connubi tra stilisti e telefoni maledicendo la apparente facilità di manipolazione offerta dall'elettronica e d'altra parte, osservato che ciascuno ha il gusto (o il telefono) che si merita, non si deve nemmeno disperare della pubblica capacità di capire e discernere, poiché è provato che alla lunga il mercato non perdona proposte di scarso valore.

L'architettura del resto, se anche non rischia ancora di perdere la sua fisicità meccanica, ha da tempo (molti decenni e, per certi versi, molti secoli) perso la sua pienezza materico-costruttiva per divenire, come ho già affermato, un organismo complesso di meccanismi, vuoti e rivestimenti (pelle o «carrozzeria») che hanno posto a progettisti e critici problemi per molti versi analoghi a quelli appena accennati (vantaggi e rischi compresi), senza per ciò stesso implicare la propria decadenza o l'incapacità a rappresentare il nostro tempo.

MARIO BELLINI

NUMERO 692

domus

MARZO 1988

MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART

MIRALLES-PINOS: SCUOLA A BADALONA

GINO VALLE: DAL LUOGO ALLA CASA

ITINERARIO: MICHELUCCI E FIRENZE

GRUPPO ARQUITECTONICA: CASA LOS ANDES A LIMA

FIRENZE: IL CONCORSO PER LE MURATE

DESIGN: MOBILI FINLANDESI

BREVETTI AMERICANI

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 EDIDOM-I
Telefax (Gr. II e III COITI), (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 p.r. 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

FIEG Questo periodico è iscritto alla Federazione Italiana Editori Giornali

USPI 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 / Deputy editor Vittorio Magnago 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 *album*
Luigi Spinelli *itinerari*
Paola Tamborini *news*
Maria Cristina Tommasini *rassegna e news*

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

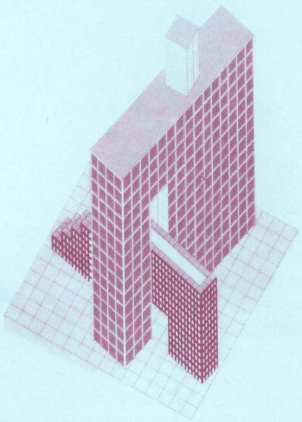
Segreteria Maria Grazia Baro, Valeria Bonafé, Marina Conti

Archivio/Archive Paolo Caruso

Hanno collaborato a questo numero / Contributors to this issue: Annalisa Avon, Luca Basso Peressut, Julia Birnfield, Federico Bucci, Anna Dell'Orto, Philippe de Monville, Marina De Stasio, Carla Enbom, Anselmo Esposito, Phillip Evans-Clark, Antonio Ferraro, Giovanni Gandini, Paolo Giordano, Arturo Lanzani, Marta Laudani, Duccio Malagamba, Massimo Marra, Francesco Pagliari, Marco Prusicki, Maria Teresa Roberto, Fernanda Sarmento, Paolo Thea, Giovanni Turchetta, Luca Zucchi.
Fotografie di / Photographs by: Archivio Domus, Franco Carpa, Giorgio e Oreste Casali, Jean-Philippe Deboichet, Anselmo Esposito, Mauro Fabbio, Nick Giordano, D. Lechalony, Lilyriver, Duccio Malagamba, Matteo Manduzio, Timothy Hursley/The Arkansas Office, Pietinen/Roos, Gigi Spinelli, Manne Stenros, Tim Street-Porter, Emilio Tremolada.
Traduzioni a cura di / Translations by: Rita Capezzuto, Chris Charlesworth, Luca Fenghi Aldomoreschi, Paul Goodrick, Charles McMillen, Mark Meunig Jones, Virginia Shuey-Vergani, Rodney Stringer.

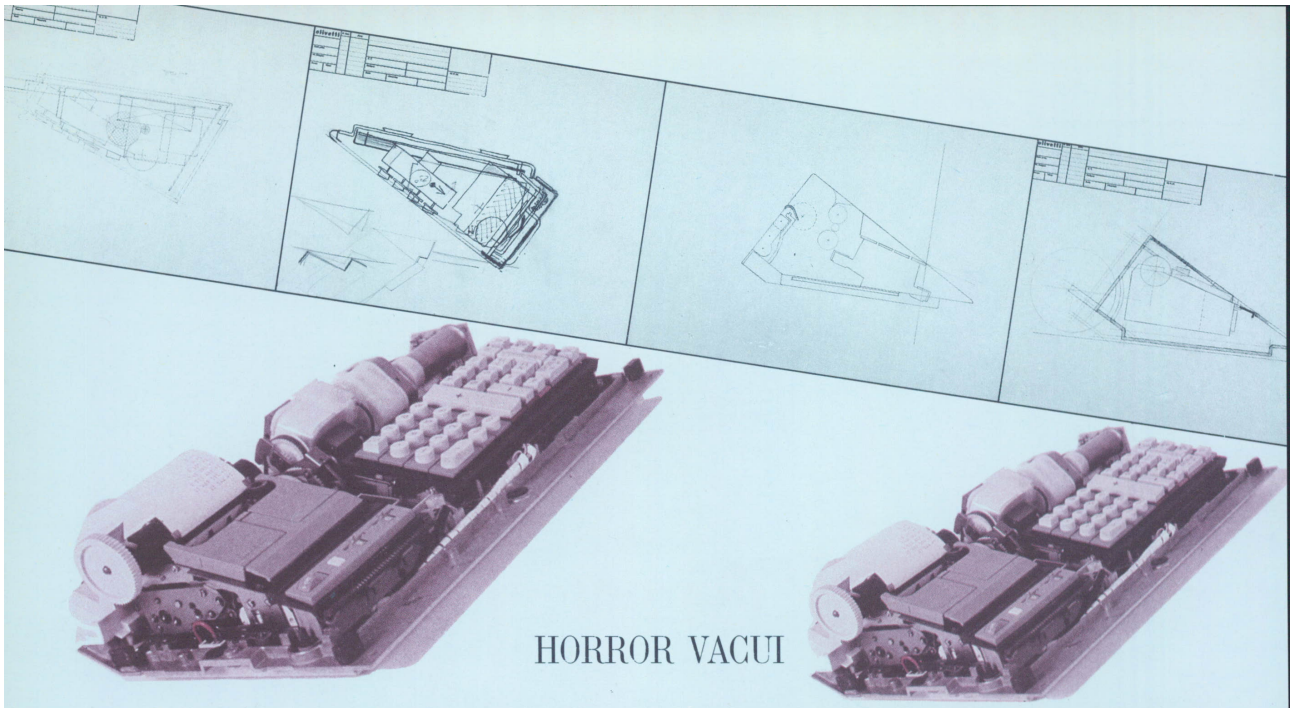
Agenti regionali per la pubblicità
PIEMONTE (esclusa la provincia di Novara): Luciana Polcari, C.so Vittorio Emanuele II, 100, 10121 Torino, telefono (011) 543244
VENETO, FRIULI-VG E TRENTINO/ALTO ADIGE: Nicoletta Paperetti Mannucci, c/o Media Group, Via Matteotti 27, 35100 Padova, telefono (049) 39554-38017
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 692 — **domus** — MARZO 1988
MONTHLY REVIEW OF ARCHITECTURE INTERIORS DESIGN ART



Arqitectonica, «The Palace», condominio a Miami, 1979 (vedi anche pagine 25-37).

Autore		Titolo	Luogo	Progettista	Fotografo
Mario Bellini	II	«Horror vacui»			
Album	1	Casa a Calvi Risorta	*Caserta*	Sandro Raffone	
	3	Norman Foster: mostra a Firenze			Mauro Fabbio
Phillip Evans-Clark	4	Espressionismo astratto: una retrospettiva			
	6	Verso un divano pubblico		Maarten Kusters	Tremolada e Capra
E.R.	7	Teatro a Chambéry: una precisazione			
Pierre Restany	8	Valis: un'architettura della narrazione spezzata			
M.D.G.	10	Variazioni sulla bacchetta		Peter Strassl	Matteo Manduzio
Paolo Giordano	11	Ricordo di Agostino Renna			
R.S.	12	Una casa tra passato e presente	*Berlino*	Werkfabrik	
Philippe de Monville	14	In difesa del «Désert de Retz»		François Racine de Monville	Deboichet/Lechalony
	16	Tessuti di artisti anni '50: una cronologia evocativa			
V.M.L.	17	Gino Valle: dal luogo alla casa			
V. Magnago Lampugnani	25	Casa Los Andes (Mulder House)	*Lima*	Arquitectonica	Timothy Hursley
Ermanno Ranzani	38	Firenze: concorso internazionale di idee per il recupero dell'ex-complesso carcerario delle Murate			
Marta Laudani	54	Roger Herman House	*Los Angeles*	Frederick Fisher	Tim Street-Porter
Duccio Malagamba	60	La scuola «La Llauna»	*Badalona*	Miralles/Pinos	Duccio Malagamba
Giovanni Gandini	70	Brevetti americani: in prospetto, di 3/4 e dall'alto			
Carla Enbom	74	Apparecchi illuminanti ad hoc		Lisa Johansson-Pape	Pietinen/Roos
Marco Romanelli	78	Il progetto del mobile finlandese: appunti di viaggio			
	V	Libri/Books			
Anselmo Esposito	XIII	Itinerario Domus 33: Michelucci e Firenze			
	XVII	Calendario dei concorsi, dei congressi e delle mostre di architettura, design, arte			
		Rassegna: Materiali di copertura			



HORROR VACUI

Quattro anni fa è apparsa sul mercato giapponese una piccola calcolatrice, denominata Film Card, dalle caratteristiche identiche, per aspetto, formato e spessore a quelle di una comune carta di credito: questa «cosa» (mi si consenta l'imbarazzo semantico ma parole come «macchina» o «apparato» sarebbero qui inapplicabili) è completamente priva di tasti, ed è indipendente da sorgenti di energia convenzionali come corrente o batterie. Che io sappia nessuno ha ancora gridato al miracolo, nessuna rivista di design se ne è occupata, ma ritengo che essa rappresenti uno straordinario avvenimento dei nostri tempi.

Le prestazioni di un'automobile di oggi non sono certo paragonabili con quelle delle carrozze a motore dell'inizio del secolo, ma esse ne hanno almeno conservato l'impatto fisico e ambientale, mentre si dovrebbe arrivare al tappeto volante delle Mille e una notte per configurare un salto evolutivo analogo a quello che c'è stato tra una sferragliante macchina da calcolo di trent'anni fa e questa «carta da calcolo».

Quando, tra non più di una generazione, i designers di macchine per ufficio (e di tanti altri apparati per le informazioni, le comunicazioni, l'elaborazione, ecc.) avranno sempre meno di che lavorare, questa Film Card sarà ricordata come un fatale segno premonitore. Si può azzardare una previsione: una buona parte dell'industrial design uscito da poco più di mezzo secolo dalle botteghe artigianali per entrare trionfalmente negli «studi professionali» è destinato all'autoestinzione, spinto dalla logica stessa dell'evoluzione tecnico-scientifica a rientrare nell'alveo naturale dei laboratori di ricerca e di sviluppo della grande industria.

Mentre storici che si improvvisano esperti di progetto e progettisti che si dilettano di storia si attardano in sterili anatemi contro l'elettronica o rispolverano il vecchio spauracchio dello styling, l'innovazione tecnologica e il mondo della produzione avanzano.

Secondo i primi, in particolare, l'attuale predominio della cultura elettronica (bidimensionale) su quella meccanica (tridimensionale) sarebbe stato «un colpo mancino per le sorti del design italiano», come sarebbe provato dalle recenti macchine per scrivere elettroniche, che essi, accecati da feticistico amore per il vecchio caro mondo dei cinematismi d'anteguerra, credono o fingono di vedere vuote, mostrando una disinformazione e una sorprendente incomprensione per ciò che è avvenuto in questo settore negli ultimi venti anni. Quasi che designers, progettisti e produttori di macchine elettroniche (la maggioranza ormai e presto quasi la totalità delle macchine di ogni tipo) intenti a godere della «libertà di stabilire la forma dei loro carter» (meglio si dovrebbe dire di dare un'appropriata architettura alla macchina) e «svincolati da ogni esigenza meccanica» (si fa per dire...) siano stati e siano tutti insieme così imbecilli da non lottare incessantemente per ottenere prodotti sempre più leggeri, sempre più compatti, sempre più economici, sempre più facili da usare, sempre più razionali, sempre più potenti e ricchi di prestazioni, sempre più belli (parola in disuso), non foss'altro perché rispettivamente stimolati dal talento e dalla competizione per il disegno, per la ricerca, per il profitto.

Quasi che le regole della composizione e della significazione abbisognino di meschinità come i «condizionamenti meccanici» per potersi esprimere; come se mani, occhi, o la cultura dei sensi; leggere e scrivere, o la cultura del lavoro d'ufficio; tavoli e spazi di lavoro, o il rapporto tra macchine, ambiente e abitanti-operatori non rappresentassero un ben più centrale sistema di riferimenti, un ben più significante insieme di condizionamenti.

Tanto più centrali e significanti oggi, dopo che, grazie all'avvento dell'elettronica, è divenuto possibile dedicarvi tutta l'attenzione e le risorse che essi meritano senza essere distratti da ferraglie e da carter paleotecnici (sia detto con tutto il rispetto e l'ammirazione per le straordinarie realizzazioni già entrate a buon diritto nei musei).

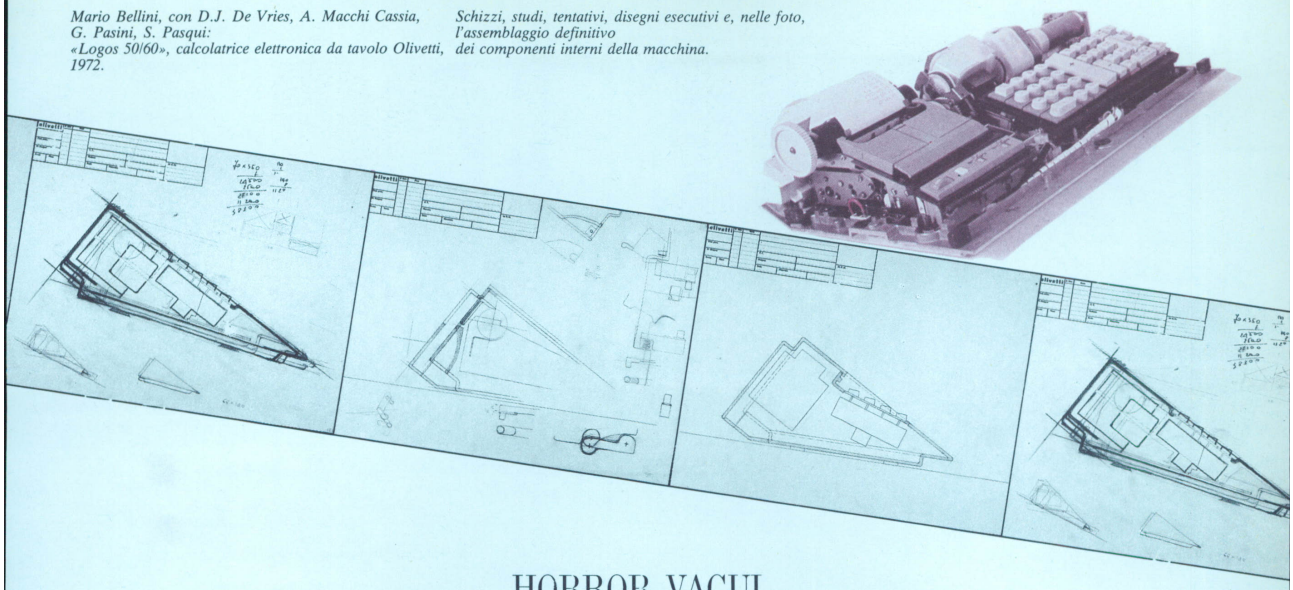
Ovviamente questo «nuovo margine di libertà», mentre apre la strada a nuovi «utensili» disegnati sempre meglio, in sintonia con le nostre esigenze sempre più complesse e raffinate, non esclude l'abuso, la sciatteria e la volgarità progettuali, ma questo è sempre stato il prezzo della libertà, che ciò non di meno sarebbe stupido rifiutare e, nel nostro caso, non solo stupido ma anche miope e astorico. I problemi di qualità (del progetto, della produzione e naturalmente dei progettisti) si sono del resto sempre posti, e come ci si guarda all'indietro, si scopre che essi affliggevano già la generazione precedente. Certamente tutto ciò apre le porte anche alla moda e ad un esercizio superficiale del gusto, ma non si possono impedire i connubi tra stilisti e telefoni maledicendo la apparente facilità di manipolazione offerta dall'elettronica e d'altra parte, osservato che ciascuno ha il gusto (o il telefono) che si merita, non si deve nemmeno disperare della pubblica capacità di capire e discernere, poiché è provato che alla lunga il mercato non perdona proposte di scarso valore.

L'architettura del resto, se anche non rischia ancora di perdere la sua fisicità meccanica, ha da tempo (molti decenni e per certi versi molti secoli) perso la sua pienezza materico-costruttiva per divenire, come ho già affermato, un organismo complesso di meccanismi, vuoti e rivestimenti (pelle o «carrozzeria») che hanno posto a progettisti e critici problemi per molti versi analoghi a quelli appena accennati (vantaggi e rischi compresi), senza per ciò stesso implicare la propria decadenza o l'incapacità a rappresentare il nostro tempo.

MARIO BELLINI

Mario Bellini, con D.J. De Vries, A. Macchi Cassia, G. Pasini, S. Pasqui: «Logos 50/60», calcolatrice elettronica da tavolo Olivetti, 1972.

Schizzi, studi, tentativi, disegni esecutivi e, nelle foto, l'assemblaggio definitivo dei componenti interni della macchina.



HORROR VACUI

Four years ago there appeared on the Japanese market a pocket calculator, denominated Film Card. Its appearance, shape and thickness were identical to those of a common credit card. This «thing» (if you will excuse the semantic quandary, but words like «machine» or «apparatus» would be inapplicable here) has absolutely no keys, and is independent of conventional energy sources such as electricity or batteries. So far as I know, nobody has yet proclaimed it a miracle and no design magazine has given it coverage. But I believe it is one of the extraordinary events of our time.

The performance of an automobile today is certainly not comparable to that of the motor-carriages of the beginning of the century. But it does at least still have the physical and environmental impact of those early vehicles; whereas it would take the magic carpet of A Thousand and One Nights to configure an evolutionary leap forward similar to the one that has been achieved between the clanking calculating machine of thirty years ago and this «calculating card». When, not more than a generation hence, the designers of office machines (and of countless other information, communications, data processing devices, etc.) will have less and less to work on, this Film Card will be remembered as a fateful omen. We may hazard a forecast: that a sizeable chunk of the industrial design that began just over half a century ago to come out of the craft workshops and triumphally to enter the «professional offices», is doomed to self-extinction, driven by the selfsame logic of the technico-scientific evolution to return to the natural riverbed of big industry research and development laboratories.

While historians who improvise as experts in design and designers who dabble in history lag behind on sterile anathemas against electronics or brush up the old bogey of styling, technological innovation and industry are advancing. According to the former, in particular, the present predominion of electronic (two-dimensional) culture over the (three-dimensional) mechanical one is «a dirty trick played on the fate of Italian design», allegedly proved by the recent electronic typewriters which they, blinded by a fetishistic love for the dear old world of prewar kinematics, believe are or pretend to see as empty, showing a misinformation concerning, and an incomprehension of what has been happening in this sector over the past twenty years which is, to say the least, surprising.

Almost as if designers, engineers and makers of electronic machines (by now the majority and soon almost all machines of every type), intent upon enjoying the «freedom to establish the shape of their carters» (or better, we should say... to give an appropriate architecture to the machine) and «unrestricted by any mechanical exigencies» (so to speak...), had been and were all together so imbecilic as not to struggle incessantly to obtain products which are increasingly light, compact, economical, easy to use, rational, powerful and high-performing and ever more beautiful (a word in disuse) if for no other reason than their respective stimulation by talent and competition for design, research and profit.

Almost as if the rules of composition and signification needed such pettiness as «mechanical conditionings» to be able to express themselves; as if hands, eyes or the culture of the senses; reading and writing or the culture of office work; work tables and spaces, or the relationship between machines, environment and inhabitant-workers did not represent a much more central system of references, a much more significant set of conditioning factors.

They are still more central and significant now that, thanks to the advent of electronics, it has become possible to dedicate to them all the attention and resources they deserve, without being distracted by rusty old palaeotechnical contraptions and carters – with all due respect and admiration for the outstanding accomplishments already, and rightly, in the museums.

Obviously this «new margin of freedom», whilst opening the way towards new «tools» increasingly well designed and attuned to our ever more complex and refined demands, does not exclude abuse, meanness and vulgarity on the part of design. But this has always been the price of freedom, which it would nonetheless be stupid to refuse and, in our case, not only stupid but short-sighted and unhistorical. The problems of quality (of design, production and, naturally, of designers) have for that matter always been posed, and if we look back we always discover that they had already beset the previous generation.

Certainly all this also opens the doors to fashion and to a superficial exercise of taste. But the marriage between stylists and telephones cannot be prevented by cursing the apparent ease of manipulation afforded by electronics. Moreover, having observed that everybody gets the taste or the telephone they deserve, we must not despair either of a public capacity to understand and to discern, since it is proven that in the long run the market does not forgive shoddy products.

Architecture in any case, whilst it may not yet risk losing its mechanical physicality, has for some time now (many decades and, in some ways, centuries) lost its textural and constructional fullness to become, as I have stated, a complex body of mechanisms, hollows and claddings (skin or «bodywork») that have posed problems to designers and critics in many ways similar to those just mentioned (including advantages and risks), without thereby implying their decadence or incapacity to represent our time.

Maarten Kusters
nasce a Stein (Olanda) nel 1956; studia design in Olanda e contemporaneamente compie esperienze lavorative presso diverse aziende in Italia e nella Germania Federale. Nel 1982 si laurea all'Higher Institute of Design di Genk (Belgio). Frequenta il corso post-universitario di specializzazione alla Domus Academy (1983-1984), e da allora lavora nella stessa scuola come assistente. Negli ultimi anni ha svolto attività libera di progettista per alcune aziende italiane, quali Edra, Stildomus, Vanini.

Pagine 6-7

Arquitectonica
L. Spear, B. Fort - Brescia
Laurinda Hope Spear vive e lavora in Florida, a Coral Gables. Nel 1957 consegue il Master of Architecture presso la Columbia University di New York. Nel 1977 e nel 1979 insegna alla University of Miami School of Engineering and Environmental Design. Nel 1977 è co-fondatrice dello studio Arquitectonica. Ha vinto numerosi premi, fra cui tre Progressive Architecture Design Awards, il Rome Prize in Architecture, e, per la Casa Los Andes, l'Architectural Record Award. Il lavoro dello studio è stato oggetto di molte mostre in tutto il mondo. Bernardo Fort-Brescia nasce a Lima (Peru) nel 1951. Consegue il Master in Architecture presso la Harvard University nel 1975. Dal 1975 al '77 è Visiting Professor alla University of Miami, Coral Gables. Nel 1977 fonda con L.H. Spear, Hervin A.R. Romney, (che lascia lo studio nel 1984), Andres Duany e Elizabeth Plater-Zyberk (ambedue fino al 1979) lo studio Arqitectonica.

Pagine 25 - 37

Frederick Fisher
vive a Santa Monica in California. Bachelor of Art in storia dell'arte, Oberlin College, nel 1971; Master in Architecture UCLA School of Architecture and Urban Planning, Los Angeles, nel 1975. Lavora inizialmente con l'Urban Innovations Group, poi nello studio Albert C. Martin e, dal 1976 al 78 in quello di Frank Gehry. Dal 1978 al 1980 opera in società con Thane Roberts; dall'80 in proprio. Ha insegnato e tenuto conferenze presso la UCLA, le Università della Pennsylvania, del Minnesota, della North Carolina. Fra i premi citiamo il Reynolds Aluminum Architecture Award, nel 1973, e il premio della rivista Interiors «40 under 40», nel 1986. Ha partecipato a mostre a New York, Helsinki, Roma («New Americans» ai Mercati Traiani, 1979). Svolge il lavoro professionale soprattutto in California realizzando edifici e spazi commerciali, ville e case per abitazione, ristoranti e attrezzature per il tempo libero.

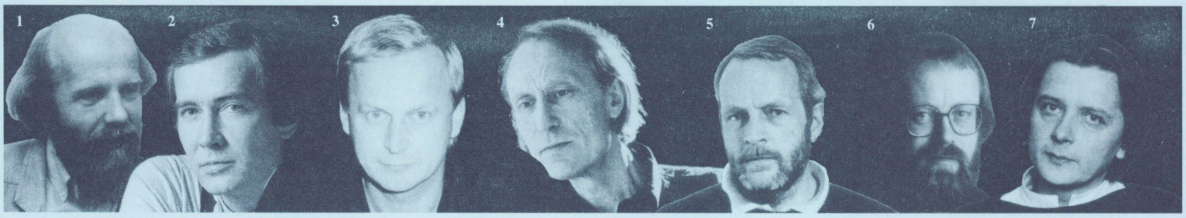
Pagine 54 - 59

Enric Miralles e Carme Pinós
Enric Miralles nasce a Barcellona nel 1955, qui frequenta la «Escuela Tecnica Superior de Architectura (ETSAB)», laureandosi nel 1978. Durante gli anni di studio partecipa, presso il Centro di Studi Palladiani di Vicenza, al corso sul Palladio e, insieme con Carme Pinós, al corso «Partecipazione e Riuso» tenuto a Urbino dall'International Laboratory of Architecture and Urban Design (ILAUD). Nel 1974 comincia a collaborare con Helio Piñon e Albert Viaplana, con i quali lavora fino al 1984. Nel 1980-81 è a New York, «visiting scholar» alla Columbia University con una borsa della Fondazione Fulbright. Dal 1978 insegna presso la Cattedra di Progettazione dell'ETSAB di Barcellona. Nel 1983 apre con Carme Pinós un proprio studio indipendente.
Carme Pinós nasce a Barcellona nel 1954. Nel 1979 si laurea in Architettura presso la ETSAB. Nel 1980 frequenta il corso sul «Rinascimento» tenuto da Leonardo Benevolo alla Columbia University di New York. Dopo un periodo presso Alberto Noguerol, nel 1978 entra a lavorare nello studio di Lluis Nadal, studio che abbandona definitivamente nel 1983 quando, insieme a Enric Miralles, inizia la sua attività indipendente. Insieme vincono, fra l'altro: il primo premio nel concorso per la realizzazione del Municipio di Algemesi (Valencia, 1984), il primo premio nel concorso per la costruzione del Cimitero di Igualada (Barcellona, 1985) e il premio FAD 1987 per «La Llauna» a Badalona.

Pagine 60 - 69

Giovanni Michelucci
nasce a Pistoia nel 1981. Consegue il diploma dell'Istituto Superiore di Architettura nel 1911 e la licenza di professore di disegno architettonico nel 1914. Nel 1916 inizia l'insegnamento nell'Istituto d'Arte di Pisa. Nel 1936 vince il concorso per la cattedra di Architettura degli Interni e Arredamento a Firenze. Dal 1939 è professore ordinario alla stessa cattedra; nel 1944-45 viene trasferito alla cattedra di Urbanistica e poi a quella di Composizione architettonica. Nell'anno accademico 1948-49 lascia la Facoltà di Firenze per quella di Bologna. Professore emerito nel '66. Nel 1958 riceve il premio «Feltrinelli» dell'Accademia dei Lincei per l'Architettura e successivamente il premio internazionale S. Luca per l'architettura. Seguono altri numerosi premi nazionali e internazionali e riconoscimenti da parte di accademie italiane e straniere. Protagonista del Movimento Moderno in Italia al quale partecipa nella fase razionalista con un atteggiamento critico, rifiutando la generica adozione del gusto Novecento in un recupero dei valori umani, costruttivi e formali della tradizione che lo porteranno nel periodo più produttivo del dopoguerra ad una notevole libertà di espressione nel quadro di una sottile e istintiva capacità di inserimento del nuovo nella città antica.

Itinerario



1. Simo Heikkila
nato ad Helsinki nel 1943, nel 1967 si laurea all'Accademia di Arti Applicate di Helsinki. Ha collaborato con Marimekko e, nel 1971, ha aperto un suo studio professionale. Dal 1970 svolge attività didattica. Sue opere fanno parte delle collezioni permanenti di alcuni dei più importanti musei del mondo.

Pagina 80

2. Kimmo Varjoranta
nato nel 1947 a Liminka, si laurea nel 1977 presso l'Università di Industrial Design di Helsinki, ove apre un suo studio professionale.

Pagina 81

3. Hannu Kähönen
nasce a Karjalohja nel 1948, si laurea presso la University of Industrial Arts di Helsinki nel 1975. Nel 1981 apre il suo studio professionale (Creadesign Ky). Dal 1981 al 1983 è chairman dell'Associazione degli Industrial Designers. Sue opere figurano nelle collezioni permanenti di numerosi musei.

4. Yrjö Kukkapuro
nato nel 1933, studia a Helsinki presso l'Institut of Crafts and Design, nel 1959 apre uno studio professionale, dal '69 al '74 insegna al Politecnico di Helsinki e dal '74 all'80 all'University of Industrial Arts, di cui è stato rettore dal '78. Sue opere sono conservate nei principali musei del mondo. Tra le sue grandi personali ricordiamo quella alla Triennale di Milano nel 1960, allo Stedelijk di Amsterdam nel 1966, al Victoria and Albert Museum nel 1970.

Pagina 82

5. Yrjö Wiherheimo
nato a Helsinki nel 1941, si laurea nel 1967 ed apre il suo studio nel 1969. Ha svolto attività didattica dal 1974 al '79 presso la University of Technology e dal 1981 insegna alla University of Industrial Arts di Helsinki. Sue opere figurano in importanti collezioni permanenti.

6. Jouko Järvisalo
nasce nel 1950 a Varkaus, si laurea nel 1977 presso la University of Industrial Design di Helsinki, opera come free-lance designer fino al 1983 quando apre un suo studio personale. Sue opere figurano in importanti collezioni permanenti.

Pagina 82

7. Pentti Hakala
nasce a Saarijärn nel 1949. Si laurea presso la Jyväskylä University nel 1973 e quindi presso la University of Industrial Arts di Helsinki nel 1983. Ha svolto attività didattica alla Scuola di Arti Applicate di Lahti.

Pagina 83

DOMUS N.692 - MARCH 1988

"HORROR VACUI"

Four years ago there appeared in the Japanese market a pocket calculator, denominated Film Card. Its appearance, shape and thickness were identical to those of a common credit card. This "thing" (if you will excuse the semantic quandary, but words like "machine" or "apparatus" would be inapplicable here) has absolutely no keys, and is independent of conventional energy sources such as electricity or batteries. So far as I know, nobody has yet proclaimed it a miracle and no design magazine has given it coverage. But I believe it is one of the extraordinary events of our time.

The performance of an automobile today is certainly not comparable to that of the motor-carriages of the beginning of the century. But it does at least still have the physical and environmental impact of those early vehicles; whereas it would take the magic carpet of A Thousand and One Nights to configure an evolutionary leap forward similar to the one that has been achieved between the clanking calculating machine of thirty years ago and this "calculating card". When, not more than a generation hence, the designers of office machines (and of countless other information, communications, data processing devices, etc.) will have less and less to work on, this Film Card will be remembered as a fateful omen. We may hazard a forecast: that a sizeable chunk of the industrial design that began just over half a century ago to come out of the craft workshops and triumphantly to enter the "professional offices", is doomed to self-extinction, driven by the selfsame logic of the technical-scientific evolution to return to the natural riverbed of a big industry research and development laboratories.

While historians who improvise as experts in design and designers who dabble in history lag behind on sterile anathemas against electronics or brush up the old bogey of styling, technological innovation and industry are advancing. According to the former, in particular, the present predominance of electronic (two-dimensional) culture over the (three-dimensional) mechanical one is "a dirty trick played on the fate of Italian design", allegedly proved by the recent electronic typewriters which they, blinded by a fetishistic love for the dear old world of prewar kinematics, believe or pretend to see as empty, showing a misinformation concerning, and an incomprehension of what has been happening in this sector over the past twenty years which is, to say the least, surprising.

Almost as if designers, engineers and makers of electronic machines (by now the majority and soon almost all machines of every type), intent upon enjoying the "freedom to establish the shape of their carters" (or better, we should say... to give an appropriate architecture to the machine) and "unrestricted by any mechanical exigencies" (so to speak...), had been and were all together so imbecilic as not to struggle incessantly to obtain products which are increasingly light, compact, economical, easy to use, rational, powerful and high-performing and ever more beautiful (a word in disuse) if for no other reason than their respective stimulation by talent and competition for design, research

and profit. Almost as if the rules of composition and signification needed such pettiness as "mechanical conditionings" to be able to express themselves; as if hands, eyes or the culture of the senses; reading and writing or the culture of office work; work tables and spaces, or the relationship between machines, environment and inhabitant-workers did not represent a much more central system of references, a much more significant set of conditioning factors. They are still more central and significant now that, thanks to the advent of electronics, it has become possible to dedicate to them all the attention and resources they deserve, without being distracted by rusty old palaeo-technical contraptions and carters - with all due respect and admiration for the outstanding accomplishments already, and rightly, in the museums.

Obviously this "new margin of freedom", whilst opening the way towards new "tools" increasingly well designed and attuned to our ever more complex and refined demands, does not exclude abuse, meanness and vulgarity on the part of design. But this has always been the price of freedom, which it would nonetheless be stupid to refuse and, in our case, not only stupid but short-sighted and unhistorical. The problems of quality (of design, production and, naturally, of designers) have for that matter always been posed, and if we look back we always discover that they had already beset the previous generation.

Certainly all this opens the doors to fashion and to superficial exercise of taste. But the marriage between stylists and telephones cannot be prevented by cursing the apparent ease of manipulation afforded by electronics. Moreover, having observed that everybody gets the taste or the telephone they deserve, we must not despair either of a public capacity to understand and to discern, since it is proven that in the long run the market does not forgive shoddy products.

Architecture in any case, whilst it may not yet risk losing its mechanical physicality, has for some time now (many decades and, in some ways, centuries) lost its textural and constructional fullness to become, as I have stated, a complex body of mechanism, hollows and claddings (skin or "bodywork") that have posed problems to designers and critics in many ways similar to those just mentioned '(including advantages and risks), without thereby implying their decadence or incapacity to represent our time.