

# domus

956 • Marzo 2012 / Alla ricerca del futuro nel passato: il design di **Formafantasma** / Una nuova stazione ferroviaria di **Ábalos+Sentkiewicz** a Logroño / **Mario Bellini** e **Italo Lupi** celebrano la storia di Bologna a Palazzo Pepoli / **Hoon Moon** e le sue multirealtà architettoniche / La mappa globale dei **memi architettonici** / I **Pritzker** in rovina / **Paola Antonelli** sul presente del design fatto a mano / L'oroscopo di **Dan Graham** (Pesci)

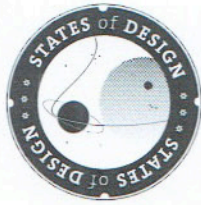


€ 10.00

Periodico mensile



Poste Italiane S.p.A. Spedizione in Abbonamento Postale  
D.L. 353/2003 (conv. in Legge 27/02/2004 n. 46),  
Articolo 1, Comma 1, DCB-Milano

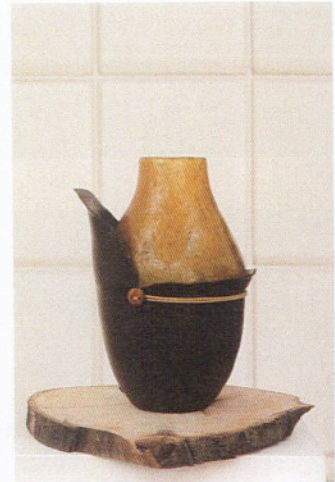


Negli ultimi vent'anni, il design ha allargato il suo campo d'azione imboccando nuove direzioni che hanno galvanizzato molti giovani operatori, stimolato la creazione di nuovi modelli di attività e infiammato il mondo accademico a livello planetario. Oggi si può fare design in tanti modi: ci si può occupare per esempio d'interazioni, interfacce, del web, di visualizzazioni, caratteri tipografici, infrastrutture orientate al sociale, spazi in 5D, sostenibilità, giochi, scenari critici.

Persino di arredamento e design del prodotto. Nei prossimi dieci anni, il resto del mondo si metterà al passo: il design sarà adottato come metodologia e filosofia da politici, scienziati ed economisti interessati ad avere una visione del mondo umana, olistica e costruttiva. In questa serie di articoli rifletteremo sulle mete raggiunte dai designer e su quanto rimane loro da fare per essere pronti, esaminando ogni volta una diversa tipologia di design.

• In the past 20 years, design has branched out in many new directions that have galvanised young practitioners, sparked business models, and set the worldwide education system on academic fire. There are many different ways in which one can be a designer today, working for instance on interactions, interfaces, the Web, visualisations, typefaces, socially-minded infrastructures, 5D spaces, sustainability, games, critical scenarios, and yes, even products and

furniture. In the coming decades, the rest of the world will catch up and design will be embraced as a methodology and philosophy by politicians, scientists and economists who are willing to have a human, holistic and constructive perspective on the world. With this series of articles, we ponder how far designers have come and how far they still have to go to be ready, one design type at a time.



photos Luisa Zanzani

11

# Design fatto a mano

## Handmade Design

Testo • Text

Paola Antonelli

Alcuni dei manufatti del progetto Botanica, 2011. Esplorando la storia dei polimeri naturali, Formafantasma ha interpretato i materiali plastici in una collezione di oggetti espressamente disegnati per Plart

• Handcrafted objects from the Botanica series, 2011. By exploring the history of natural polymers, Formafantasma produced their own interpretation of plastic materials with a collection of objects expressly designed for Plart

Il dialogo, a volte conflittuale, tra artigianato e industria anima lo scenario della produzione di manufatti dai tempi della rivoluzione industriale e del movimento Arts and Crafts. Ma è negli ultimi vent'anni che l'artigianato è tornato a insinuarsi con forza crescente nel dibattito teorico e nella pratica del design, legandosi alle nuove condizioni del mondo e del mercato. Ripercorrerne fasi e artefatti, aiuta a comprendere un fenomeno fondamentale per il design e la cultura contemporanea:

• The sometimes conflictual dialogue between crafts and industry has enlivened the manufacturing scene since the days of the Industrial Revolution and the Arts & Crafts Movement. But it is in the past 20 years that handcrafts have returned with growing force to animate the theoretical debate surrounding design and its practice, in step with the changing state of the world and its markets. Retracing the developments of crafts and artefacts can help us to understand a key issue of contemporary design and culture

### Tecnologia e mestiere

Negli ultimi diciotto anni o giù di lì, mentre i designer erano alle prese con stampa 3D, ciclo di vita e riciclaggio dei prodotti, impronte ecologiche e dollari Linden, l'artigianato si è silenziosamente insinuato non solo nel dibattito teorico, ma anche nella pratica del design. Con artigianato—l'inglese *crafts*—non intendiamo qui l'abilità artigianale di costruire software (il *codecraft*) dei programmatori, né il macchinare di hacker digitali e post-digitali (a questo proposito rimandiamo al nostro saggio sul *Thinking*, in *Domus 948*). Facciamo piuttosto riferimento ai designer che sanno sporcarsi le mani, cosa che per alcuni significa anche ripulire la coscienza.

La densa storia dell'artigianato torna ad allinearsi ai tempi—con il suo antagonismo nei confronti della produzione di serie e le sue implicazioni sociali—legandosi alle nuove condizioni del mondo e del mercato, a partire da una generale consapevolezza della crisi ambientale per arrivare al tentativo di fissare il prezzo e vendere il design in modo da renderlo più appetibile per i collezionisti d'arte. Sul tema, inoltre, abbondano mostre e conferenze: tra le più recenti ricordiamo la straordinaria *The Power of Making* del 2011 al Victoria and Albert Museum di Londra, a cura di Daniel Charny\*, e il convegno *Me Craft/You Industry*, lanciato da Jurgen Bey e organizzato da Premsele e dal Netherlands Institute for Design and Fashion allo Zuiderzeemuseum di Enkhuisen (a fine gennaio) per celebrare la mostra *Industrious/Artefacts: The Evolution of Crafts*.

La scelta di proposte provenienti da Gran Bretagna e Olanda non è casuale, perché i due Paesi rappresentano l'epicentro del Crafts Renaissance, il rinascimento dell'artigianato. Del resto, proprio in Gran Bretagna, dove l'ingegneria strutturale è considerata quasi un ramo dell'estetica e l'arte della ceramica ha percorso la rivoluzione industriale—nella famose fabbriche Wedgwood del XVIII secolo—abilità manuale e produzione standardizzata si sono confrontate, ma anche scontrate, in modo produttivo.

La Gran Bretagna è il primo luogo in cui la meccanizzazione si è affermata, e dove i suoi limiti e i suoi potenziali sono stati messi in discussione prima che altrove. Nella seconda metà del XIX secolo il terremoto della rivoluzione industriale aveva momentaneamente separato il processo del "buon design" da quello di produzione. La questione dell'etica nel design e nella produzione era stata sollevata dal movimento Arts and Crafts; e i suoi protagonisti, William Morris in particolare, avevano tracciato, a futura memoria, un'oscillazione ideale, e per certi versi moralmente inflessibile, tra due estremi. Sul versante virtuoso di tale moto oscillatorio sedeva l'artigiano, produttore indipendente di idee e maestro illuminato di bellezza e probità. Sull'altro veniva collocato il produttore su scala industriale, mero attore di ciò che è brutto e cattivo, manipolatore dei materiali contro la loro stessa natura.

Ma spostiamoci velocemente alla fine del XX secolo, quando questa visione polarizzata del creare oggetti si è ripresentata a informare le azioni del designer. In Olanda, in particolare, fin dall'arrivo di Droog Design, a metà anni Novanta, l'artigianato è stato fatto coincidere con il bisogno di un rapporto più radicato, più ragionato e responsabile con l'ambiente costruito. Non solo un *dry design*, ma anche una specie di *slow design*. L'importanza di una dimensione mentale, spirituale e sensuale nell'architettura e nel design—un concetto vecchio quanto l'uomo che era andato momentaneamente perduto con la propaganda persuasiva del razionalismo—è oggi un dato riconosciuto.

Ci sono tuttavia molte altre ragioni che rendono oggi importante l'artigianato, alcune legate a motivi di opportunismo. I prodotti fatti a mano sono ancora percepiti come portatori di maggior valore, sia culturale sia economico. E se alcune gallerie private, come Kreo a Parigi e Libby Sellers a Londra, sono state e sono determinanti nell'offrire a designer promettenti e affermati



photo Fabrice Goussel, courtesy of Galerie kreo

l'opportunità di testare nuove idee in un ambiente capace di offrire sostegno e sicurezza, altri hanno spinto i designer a offrire costose "serie limitate" di oggetti fatti a mano come prototipi per la produzione industriale. A volte, questi designer hanno accettato persino di produrre i loro oggetti all'interno di manifestazioni artistiche a guisa di performance, glorificando l'autenticità del processo allo scopo di elevare il mero design allo status di arte—e di poter chiedere prezzi più alti. Senza dubbio una mossa regressiva.

L'artigianato, tuttavia, può essere squisitamente progressivo. Una delle considerazioni più interessanti riguardo alla sua importanza nel panorama odierno ha a che fare con i materiali avanzati. La mia prima mostra al MoMA, *Mutant Materials in Contemporary Design* (1995), apparve all'inizio di un'era di resine composte e avanzate, di ceramiche ultra-performanti e impiallacciate di legno dolce, di acciai superelastici e *memory foam*, quando il design giapponese, con numerose mostre, era diventato la pietra di paragone—tra queste la gioiosa *Making Things* di Issey Miyake nel 1998—, a celebrare il matrimonio tra artigianato e alta tecnologia. Ma la sperimentazione, sia *high* sia *low-tech*, richiede un approccio molto pratico. Il design contemporaneo è una composizione molto interessante ad

richiedono un intervento manuale, proprio come molti materiali *low-tech* di riciclo.

L'evoluzione del ruolo della tecnologia ha portato alla ribalta in forme inattese molte culture locali, un ritorno catartico alle radici del fare che richiama alla mente l'indimenticabile mostra curata da Bernard Rudofsky al MoMA nel 1964, la splendida *Architecture Without Architects*. Tanto in mostra quanto in catalogo, Rudofsky celebrava l'architettura "vernacolare, anonima, spontanea, indigena, rurale, a seconda dei casi" di tutto il mondo, esprimendo con intensità e passione una tendenza comune che aveva già iniziato a manifestarsi. In molte parti del mondo, architetti e designer hanno usato la tradizione locale per mitigare le conseguenze negative della dominazione modernista, che oggi potremmo rapportare alle conseguenze negative della globalizzazione. Accade così che alcuni Paesi, la cui tradizione materiale è basata sull'artigianato e la cui economia è fondata sulla necessità, vengano considerati come dei nuovi paradigmi in architettura e design. Nel suo editoriale in un numero del 2003 del *Prince Claus Fund Journal* intitolato *The Future is Handmade: the Survival and Innovation of Crafts* (Il futuro è fatto a mano: sopravvivenza e innovazione dell'artigianato), il guest editor Iftikhar Dadi scrive: "Le pratiche artigianali oggi si incrociano con le tecniche di produzione seriale. Ma se può sembrare che l'artigianato rappresenti l'antitesi di queste ultime, in realtà il loro rapporto è molto più complesso".<sup>4</sup>

Fernando e Humberto Campana, il cui lavoro si è affermato a sua volta nella seconda metà degli anni Novanta, tenevano un album che conteneva la loro versione del concetto di "design senza designer". Quando, nel 1998,<sup>5</sup> il MoMA ha organizzato la mostra che ha segnato la loro prima apparizione negli Stati Uniti, avevano con sé immagini con esempi di architettura e design spontaneo in Brasile: da una scacchiera in equilibrio sulle ginocchia dei giocatori a un improvvisato negozio di scope lungo la strada agli angoli delle strade di São Paulo, fino a una bicicletta su un piedistallo che genera elettricità in una fabbrica nelle campagne del Salvador. Ciò che hanno imparato osservando il mondo circostante ha informato i loro primi lavori: telai in acciaio per sedie con corde di cotone colorato o gomma per innaffiare, pazientemente e amorosamente intrecciate, o verghe di alluminio trattate come bambù. Spingendosi a fondo nella cultura materiale che li ha generati, sono diventati i portavoce ideali tanto del loro Paese quanto

Hella Jongerius, Frog Table (Natura Design Magistra) per Galerie kreo, 2009. La decorazione è diventata una figura in 3D quasi autonoma  
• Hella Jongerius, Frog Table (Natura Design Magistra) for Galerie kreo, 2009. The table's decoration becomes an almost autonomous 3D figure

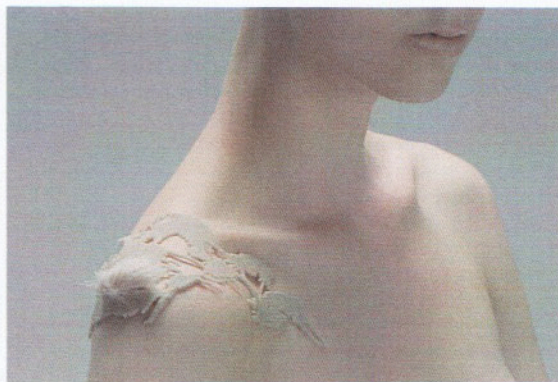
A destra: la poltrona Vermelha, design Fernando e Humberto Campana per Edra, 1998. Per costruirla, utilizzando circa 500 metri di corda speciale con anima d'acrilico rivestita di cotone, servono quattro giorni di lavoro di un operaio specializzato. Più a destra: lampada Bellflower, design Wieki Somers per Galerie kreo, 2007, edizione limitata di dodici pezzi

• Right: Vermelha, an armchair designed by Fernando and Humberto Campana for Edra, 1998. An expert weaver takes four days to build it, using 500 meters of special rope with an acrylic core and covered in cotton. Far right: Bellflower Lamp, 2007, designed by Wieki Somers for Galerie kreo, limited edition of 12 pieces

## L'evoluzione del ruolo della tecnologia ha portato a un ritorno catartico alle radici del fare che richiama alla mente la mostra *Architecture Without Architects*

alto e basso contenuto tecnologico. Così, per dominare questo *brave new world*, questo mondo nuovo e audace, una formazione tradizionale basata sulla conoscenza diretta delle tecniche artigianali è estremamente utile.

Nella seconda metà degli anni Novanta, la capacità artigianale non poteva più essere considerata reazionaria, dato che i materiali avanzati—come le fibre aramidiche della Knotted Chair di Marcel Wanders, nella quale una rete da pesca annodata è bloccata nella forma voluta da un bagno di resina, o ancora la fibra di vetro della Knitted Lamp di Hella Jongerius, nella quale le lampadine sono coperte da un tessuto elastico traslucido bianco simile a una calza—possono essere personalizzati e adattati dagli stessi designer. Alcuni, in realtà,



della cultura globale.

Un altro solido esempio è rappresentato da Satyendra Pakhalé, che ha studiato in India e in Svizzera, ha lavorato per un periodo alla Philips e oggi vive e lavora ad Amsterdam. Ha grande padronanza del linguaggio globalista del product design, che ha dimostrato nel lavoro con Renault, nel 1997, mentre ancora era alla Philips. Al tempo stesso, lo studio della cultura materiale della natia India ha aggiunto profondità al suo design, anche del tipo industriale. I suoi oggetti stampati utilizzando la fusione a cera persa—in particolare la sedia e lo sgabello Horse—così vicini alla tecnica e al linguaggio degli artigiani indiani, evolvono in nuove linee per clienti come Alessi e Cappellini, linee nelle quali un concept della

Andreea Mandrescu, Inlaid Fantasies, 2011. La composizione materica prevalente è tessuto, diversi tipi di gomma, pelliccia finta, impiallacciatura e pelle  
• Andreea Mandrescu, Inlaid Fantasies, 2011. The combination of materials predominantly includes fabrics, different kinds of rubber, faux fur, veneers and leather

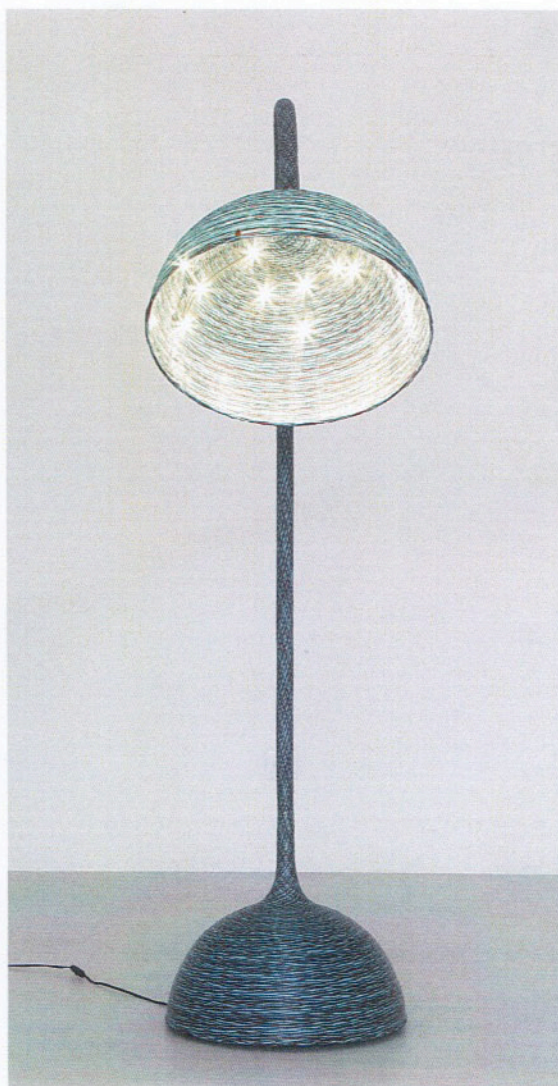


photo Fabrice Goussel Courtesy of Galerie kroo

## NOTE

<sup>1</sup> [www.domusweb.it/en/design/states-of-design-03-thinking/](http://www.domusweb.it/en/design/states-of-design-03-thinking/)

<sup>2</sup> [www.vam.ac.uk/content/articles/p/powerofmaking/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/powerofmaking/)

<sup>3</sup> [www.premseta.org/en/heritage-and-history\\_1/me-craftyou-industry\\_1/](http://www.premseta.org/en/heritage-and-history_1/me-craftyou-industry_1/)

<sup>4</sup> Iftikhar Dadi, *The Future is Handmade: the Survival and Innovation of Crafts*, in Iftikhar Dadi (a cura di), *Prince Claus Fund Journal 10a, L'Aia*, dicembre 2003, p. 5

<sup>5</sup> [www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/projects66/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/projects66/)

<sup>6</sup> [www.formafantasma.com/about\\_us.html](http://www.formafantasma.com/about_us.html)

<sup>7</sup> [www.vam.ac.uk/content/articles/w/what-is-craft/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/what-is-craft/)

tradizione viene tradotto in materiali più attuali e in forme più universali, senza perdere la sua essenza.

Brasile e India sono grandi Paesi. Per alcuni designer, la tradizione locale è molto più limitata sul piano geografico, ma non in termini d'ispirazione. Dalla loro base a Eindhoven, i Formafantasma, vale a dire Andrea Trimarchi e Simone Farrasini —protagonisti di questo numero di Domus—condensano il meglio della formazione al design olandese con una cultura dei materiali molto articolata, che attinge all'arte popolare siciliana. Il loro lavoro, come si può leggere sul loro sito, tocca "questioni di rilievo come... il rapporto fra tradizione e cultura locale, un approccio critico alla sostenibilità e il significato di oggetti come vettori culturali".<sup>4</sup>

Ma scendiamo a sud della Sicilia. Al contrario dei designer occidentali che cercano ispirazione in Africa, negli ultimi tempi numerosi designer africani hanno cominciato ad approfittare della loro tradizione e, sostenuti talvolta da aziende europee come Moroso, a esportarla sul palcoscenico globale. Mentre Giappone e Corea attingono già da tempo dalla loro tradizione per stabilire una forte identità sul piano internazionale, la Cina ha mosso dei passi in questa direzione solo di recente. Al Salone del Mobile 2011, accanto alle mostre degli studenti del Royal College of Art e della Eindhoven Academy—roccaforti della rinascita dell'artigianato—due mostre ospitate nell'area di Lambrate hanno manifestato un sofisticato livello di comprensione di questa evoluzione. Parliamo di *Textile Futures*, organizzata dalla University of the Arts London Central Saint Martins (rappresentata qui da Andreea Mandrescu) e di *Thinking Hands*, a cura dell'Industrial Design Department della Bezalel Academy of Arts and Design di Gerusalemme

(rappresentata da Talia Mukmel). L'intero mondo del design li sta osservando con attenzione.

Gli esempi più noti e celebrati di questa New Age of Crafts arrivano da designer affermati e influenti come Hella Jongerius e Jurgen Bey: quest'ultimo è tra le voci più critiche e articolate non solo in quanto creatore, ma anche per la sua posizione concettuale nel dibattito intorno al ruolo dell'artigianato nel design contemporaneo. Jongerius e Bey hanno chiaramente ispirato un'intera nuova generazione di "donatori di forme e anima": designer attenti e sorprendenti come Wieki Somers, Nacho Carbonell e Julia Lohmann, solo per nominarne alcuni. In cambio, studenti e designer esordienti hanno trovato una nuova fiducia nelle proprie capacità manuali, una fiducia che permette loro di essere più decisi e assertivi nello scegliere la tecnologia appropriata per ciascuna situazione. L'attività artigianale forma ed educa. Inoltre, è in continua evoluzione. Su una pagina web pubblicata dal V&A, una serie di esperti propone la propria definizione della parola 'artigianato', nel bene e nel male, cliché compresi.<sup>7</sup> Riportiamo quella di Paul Greenhalgh, ex direttore della Corcoran Gallery di Washington: "La parola artigianato ha cambiato significato in modo fondamentale almeno tre volte negli ultimi due secoli, e indica sostanzialmente cose diverse da nazione a nazione, anche nel mondo occidentale. Non può perciò esistere una definizione univoca che identifichi un unico significato globale, dato che non ne possiede uno". Non fa forse pensare a un altro termine altrettanto sfuggente: design?

—  
**PAOLA ANTONELLI**

Critico e curatore, MoMA



### Techs and crafts

• Over the past 18 years or so, while designers were grappling with 3D printing, objects' lifecycles and recycles, footprints and Linden dollars, crafts have quietly pervaded not only the discussion but also the practice of design. By "crafts" we do not mean the codecraft of programmers or the tinkering of digital and post-digital hackers—for that we recommend the essay on *Thinking in Domus 948*<sup>8</sup>. Rather, here we are talking about designers getting their hands really dirty, which for some also means getting their consciences clean.

The loaded history of crafts is once again timely, with its antagonism towards mass production, tinged with ethical implications, coupled with new conditions in the world and in the market—from a general awareness of the environmental crisis, to the attempt to price and sell design differently to appeal to art collectors. Exhibitions and conferences abound, most recently with the phantasmagoric *Power of Making* show at London's Victoria and Albert Museum in 2011, curated by Daniel Charny<sup>9</sup>, and the *Me Craft/You Industry*<sup>8</sup> symposium launched by Jurgen Bey and organised by Premesela and The Netherlands Institute for Design and Fashion in late January 2012 at the Zuiderzeemuseum in Enkhuizen, to celebrate a show titled *Industrial/Artefacts: The Evolution of Crafts*.

There's nothing haphazard about choosing examples in Great Britain and The Netherlands, for these two countries are at the epicentre of the Crafts Renaissance. In Great Britain, structural engineering is almost considered a branch of aesthetics, and ceramics were the precursors of the Industrial Revolution in the famous Wedgwood factories of the 18th century. It is the country where craftsmanship and standardised manufacturing have shared the most productive dialogue and opposition, but also where mechanisation first took command and where its limits and potentials were first discussed. In the second half of the 19th century, the earthquake of the Industrial Revolution

momentarily separated the "good design" process from the manufacturing process. The Arts and Crafts Movement brought up the issue of ethics in the manufacture of design, and its protagonists (William Morris in particular) drew an ideal and somewhat morally rigid pendulum for our future use. On one side of the pendulum—the righteous side—sat the craftsman, the independent maker of ideas and enlightened master of beauty and honesty. On the other side rested the industrial manufacturer, a mere actuator of the evil and the ugly, a manipulator of materials against their own nature.

If we fast-forward to the end of the 20th century, we find that this polarised view of making things returned to inform designers' actions. In The Netherlands in particular, ever since the arrival of Droog Design in the mid-1990s, craftsmanship has been made to coincide with the need for a deeper, more thoughtful and responsible relationship with the built environment, not only a Dry Design but also a Slow Design of sorts. The importance of a mental, spiritual and sensual dimension in architecture and design, a concept as old as mankind that was momentarily lost with the persuasive propaganda of rationalism, is today an acknowledged datum.

There are, however, many more reasons for crafts to be so relevant today, and some are opportunistic. Handmade items are still perceived to have a higher cultural and monetary value. While some private galleries, *kreo* in Paris and *Libby Sellers* in London for instance, have been instrumental in giving promising and established designers the opportunity to test new ideas in a secure and supportive environment, others have convinced them to offer overpriced handmade "limited series" of objects they have worked on as prototypes or produced industrially. At times, these designers have even agreed to "perform" the making of them at art festivals, the authenticity of the process glorified in order to elevate mere design to the status of art—and thus



Container di terracotta della serie Quirky, 2011, creata dalla designer israeliana Talia Mukmel ispirandosi a materiali e tecniche artigianali delle tribù africane

• Terracotta container from the Quirky series, 2011, designed by Israeli designer Talia Mukmel. She took inspiration from the crafts and basic materials used by African tribes

Susie MacMurray, abito Widow, Manchester Art Gallery, 2009. Nappa nera, 43 kg di spille da sarta adamantine, manichino

• Susie MacMurray, Widow dress, collection of Manchester Art Gallery, 2009. Black nappa leather, 43 kg adamantine dressmakers pins, tailors dummy

demand higher prices. A regressive move, without a doubt. However, crafts can be exquisitely progressive, and one of the most interesting considerations regarding the contemporary importance of crafts has to do with advanced materials. My first show at MoMA, *Mutant Materials in Contemporary Design* (1995), came at the beginning of the era of composites and advanced resins, of ultra-performative ceramics and soft wood veneers, of super-elastic steel and memory foams. Japanese design became the paragon, with several shows—among them Issey Miyake's joyous *Making Things* of 1998—celebrating the marriage of crafts and high technology. Experimentation, be it high- or low-tech, requires a hands-on approach. Contemporary design is a very interesting composition of high and low technologies. In order to master this brave new world, though, an apparently traditional education based on first-hand knowledge of craftsmanship is extremely valuable.

In the second half of the 1990s, craftsmanship could no longer be considered reactionary, as advanced materials can be customised and adapted by the designers themselves. Examples include the aramid fibres of Marcel Wanders's Knotted Chair, in which a rough knotted fishnet is frozen in shape by resin, and the fibreglass of Hella Jongerius's Knitted lamps, in which the bulbs are covered by a translucent white stocking-like elastic fabric. Some actually demand manual intervention, just like many low-tech recycled materials.

The evolution in the role of technology has brought many local cultures to the forefront in unexpected ways, a cathartic return to the roots of making reminiscent of Bernard Rudofsky's still haunting 1964 show at MoMA, the brilliant *Architecture Without Architects*. In the exhibition and catalogue, Rudofsky celebrated "vernacular, anonymous, spontaneous, indigenous, rural, as the case may be," architecture from all over the world. Rudofsky's declaration carried to a dramatic expression a sensible trend that had already begun to emerge. Architects and designers in many parts of the world were using local tradition to mitigate the negative consequences of the modernist rule—which today we could relate to the negative consequences of globalisation. It so happens that some countries whose material tradition

## The evolution in the role of technology has brought a cathartic return to the roots of making

revolves around craftsmanship and whose economy is based on necessity are being viewed as new paradigms in architecture and design. In his editorial for a 2003 issue of the *Prince Claus Fund Journal* titled *The Future is Handmade: The Survival and Innovation of Crafts*, guest editor Iftikhar Dadi wrote: "Crafts practices today intersect with techniques of mass production. While it may appear that crafts is antithetical to the latter, in reality, their mutual relationship is far more complex."<sup>8</sup>

Fernando and Humberto Campana, whose work also first garnered the limelight in the second half of the 1990s, carried with them an album with their own version of a "design without





Studio Job, reinterpretazione del vaso da fiori olandese del XVII secolo per Makkum, serie Pyramids, 2008

• Studio Job, re-interpretation of the 17th-century Dutch flower vase, Makkum, Pyramids series, 2008

Peter Marigold, Wooden Forms, serie di vasi creati un piccolo pezzo di legno come stampo, 2008

• Peter Marigold, Wooden Forms, a series of vessels created using a single small piece of wood as a mould, 2008

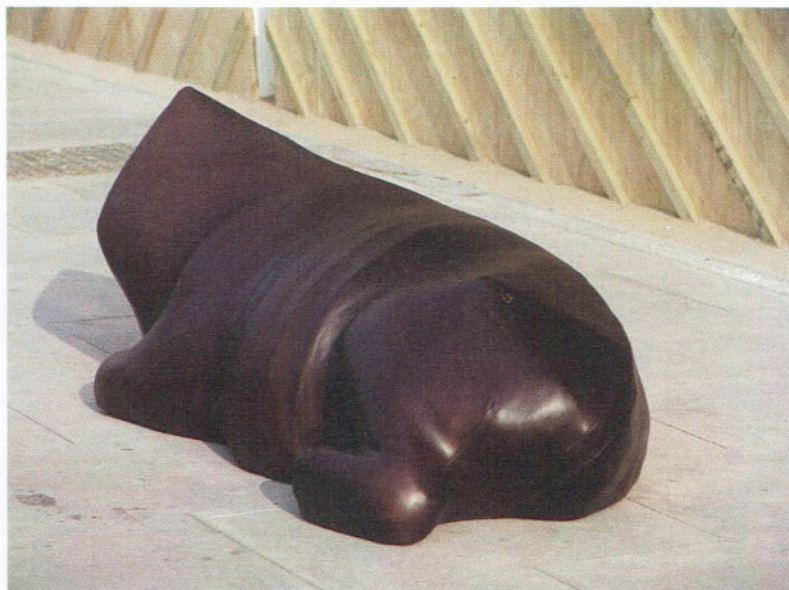


photo Julia Lohman Studio



designers" concept. When MoMA organised the show that marked their first US appearance in 1998<sup>8</sup>, they brought with them pictures of spontaneous Brazilian architecture and design, from a chessboard balanced on the players' knees and a makeshift roadside broom shop on the corners of São Paulo, to a bicycle on a pedestal that generates power in a countryside plant in Salvador. What they learned from observing their surroundings informed their early work: steel chair frames with colourful cotton rope or plastic garden hose patiently and amorously woven into them, aluminium rods treated like bamboo. By digging deep into the material culture that generated them, they become the champions of both their country and global culture. Another powerful example is Satyendra Pakhalé, who studied in India and Switzerland, worked for a while for Philips, and is now based in Amsterdam. Pakhalé is fluent in the globalist language of product design, as exemplified by his collaboration with Renault while at Philips around 1997. At the same time, by delving into the material culture of his native India, he has added depth to his design, even of the industrial kind. His lost-wax casting objects, especially his Horse Chair and Stool, so close to the technique and language of Indian craftsmen, evolve into new lines for clients such as Alessi and Cappellini, in which the ancient concept is translated into more current materials and more universal forms without losing its essence. Brazil and India are big countries. To some designers, local tradition

is much more limited geographically, but not in inspiration. Eindhoven-based Formafantasma, i.e. Andrea Trimarchi and Simone Farresin—the masters of this issue of *Domus*—condense the best of Dutch design education with a composite material culture that draws on Sicilian folk art. Their work, as they state on their website, touches "relevant... issues such as... the relationship between tradition and local culture, a critical approach to sustainability, and the significance of objects as cultural vectors."<sup>9</sup> South of Sicily, recently several African designers—as opposed to Western designers looking for inspiration in Africa—have also begun to take advantage of their unique tradition and, sometimes with the help of European companies like Moroso, to export them onto a global stage. And while Japan and Korea have already dipped into their own tradition to establish a strong identity on the international stage, China has recently taken its first steps in this direction. At the 2011 Milan Furniture Fair, besides the shows by students from the Royal College of Art and the Eindhoven Academy (two consistent stalwarts of the renaissance of crafts), a couple of exhibitions in the Lambrate area displayed a sophisticated understanding of this evolution: *Textile Futures*, organised by the University of the Arts London Central Saint Martins (represented here by the work of Andreea Mandrescu), and *Thinking Hands*, by the Industrial Design Department of the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem (represented here by Talia Mukmel). The whole world of design is taking note.

1  
In alto: Julia Lohmann, Belinda, 2004-2011. Serie di poltrone in pelle a forma di dorso di mucca senza testa, ognuna rivestita esattamente con la pelle di una mucca. Qui sopra: fase di lavorazione di Madame Dakar della M'Afrique Collection di Moroso, design Ayse Birsel e Bibi Seck, 2009  
• Top: Julia Lohmann, Belinda, 2004-2011. A series of leather sofas in the shape of headless cow torsos, each upholstered with the high-quality leather of exactly one cow. Above: working phase for Madame Dakar, M'Afrique Collection by Moroso, designed Ayse Birsel and Bibi Seck, 2009



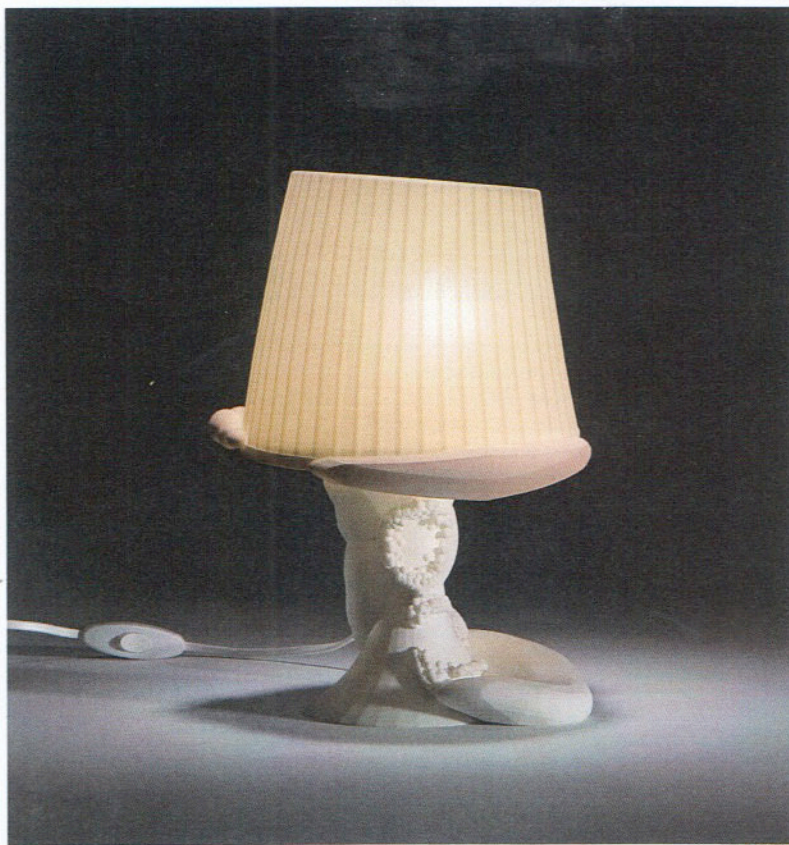
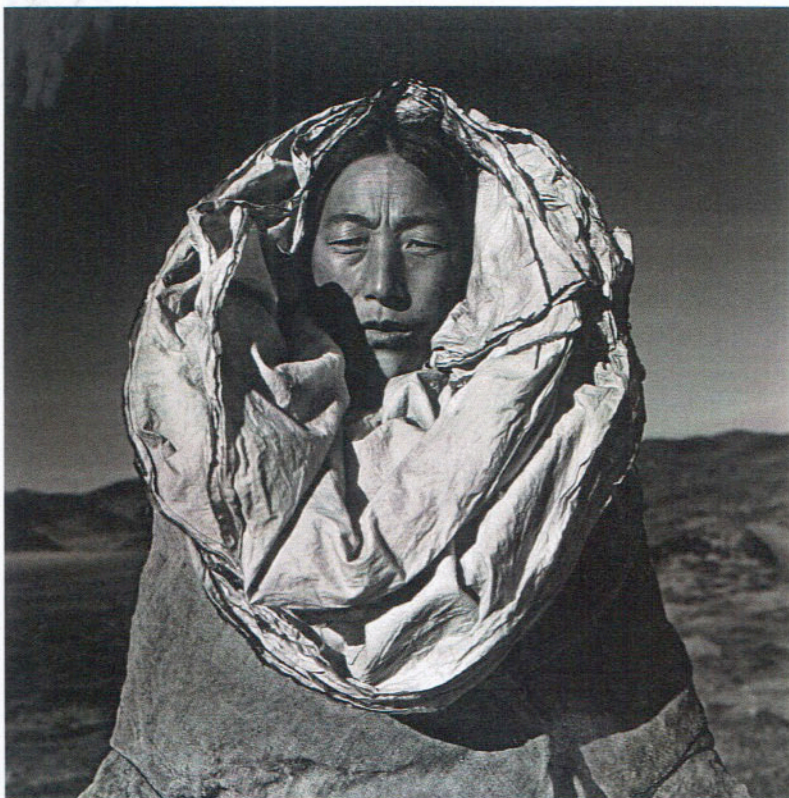


photo Leo Veger

In alto: Ma Ke, Wu Yong collection, 2008. Abiti voluminosi e scultorei che mettono in risalto le qualità organiche dei materiali e il valore del fatto a mano. Qui sopra: Merrick, design Daan van den Berg, una serie di

oggetti ottenuta infettando i file CAD di prodotti IKEA tramite un virus che provoca alterazioni casuali

• Top: Ma Ke, Wu Yong collection, 2008. The voluminous, sculptural garments highlight the

qualities of organic materials and the value of handcraft. Above: Merrick, design Daan van den Berg, a series of objects obtained by infecting the CAD files of IKEA products with a virus which causes random deformities

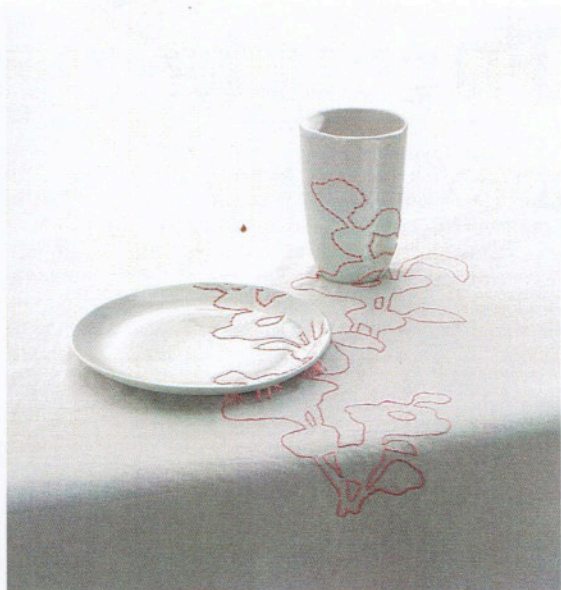


photo Gerrit Schreurs



photo Studio Makkink &amp; Bey

In alto: Hella Jongerius, Embroidered Tablecloth, 1999, edizione limitata. La decorazione è introdotta come componente importante del design. A sinistra: Studio Makkink & Bey, Silver Sugar Spoon, 2010. Una serie di oggetti per la tavola disegnati come risposta agli oggetti di valore degli Asburgo trovati nella Imperial Silver Collection di Vienna

• Above: Hella Jongerius, Embroidered Tablecloth, 1999, limited edition. Decoration is reintroduced as a meaningful component in design. Left: Studio Makkink & Bey, Silver Sugar Spoon, 2010. Tableware and products designed as an answer to the Habsburg valuables found in the Imperial Silver Collection of Vienna

The most celebrated and well-known examples of the New Age of Crafts come from established and influential designers like Hella Jongerius and Jurgen Bey, the latter being among the most critical and articulate doers, thinkers and debaters when it comes to the role of crafts in contemporary design. They have clearly inspired an entire new generation of form- and soul-givers, including thoughtful and surprising designers like Wieki Somers, Nacho Carbonell and Julia Lohmann, to name just a few. In turn, students and designers at the beginning of their careers have also found new confidence in their hands, enabling them to be more assertive and decisive in selecting the appropriate technology for each task. Crafts is formative and educational. It is also in continuous evolution. On a Web page published by the V&A, many experts give their own definition of the word "craft", warts, clichés and all<sup>9</sup>. Here is the definition by Paul Greenhalgh, the former director of the Corcoran Gallery in Washington, D.C.: "Craft has changed its meaning fundamentally at least three times in the last two centuries, and it means fundamentally different things from nation to nation even in the Western world. So there can be no one-liner that identifies larger single meanings, as it doesn't have one." Doesn't this remind you of another tricky word, "design"?

—  
PAOLA ANTONELLI

Critic and curator, MoMA