

Il disegno del mobile brasiliano: appunti di viaggio

Nella situazione brasiliana caratterizzata da una generale soggezione a stili formali di importazione si staccano alcune giovani voci che cercano nell'oggetto la rappresentazione di una pregnante specificità contestuale. • In the situation in Brazil, where a widespread influence is exerted by imported formal styles, a number of voices can be heard from young designers who in their products look for the representation of a meaningful specific context.

di Marco Romanelli Quale, il significato della locuzione *mobile brasiliano*, così come di quelle *mobile italiano, francese, spagnolo, finlandese*? Precisazione preliminare apparentemente banale, in realtà complessa, controversa e delicatissima. Precisazione da cui discende, automaticamente, la giustificazione dei progetti qui presentati, delle scelte qui compiute. Scelte sicuramente non esaustive, ma esemplificative di un ben preciso percorso: progettare, per il progettista, e quindi ricercare, per il critico, con sete e curiosità, il disegno della differenza. Captare la differenza insita nei diversi contesti socio-naturali per costruire differenziate opportunità di espressione formale. È questa l'unica strada significativamente liberatoria e democratica: riconoscere la differenza, a volte anche lo svantaggio (ad esempio tecnologico), e partendo da presupposti diversi, arrivare nel disegno dell'oggetto a risultati ugualmente compiuti e desiderabili. Nel progetto nessuna traccia di una fatica declamatoria, assertiva, nessuna volontà nazionalistica, solo la ferma e serena assunzione della differenza. Gli sgabelli in betulla curvata di Alvar Aalto, le chaise-longue/windsurf in fibra di vetro di Marc Newson, le straordinarie astuzie neo-Salons Artistes Décorateurs di Philippe Starck, le perfette frigate eleganze di Jasper Morrison. Ipotesi troppo facile? Addirittura forse folkloristica? Può darsi, ma viaggiando attraverso paesi e fiere del mobile, ci si rende conto di quanto sottile e pericoloso sia il rischio della uniformazione, del plagio (i progettisti che vendono meno copiano i progettisti che vendono di più, così le aziende, così i paesi: quanto design italiano in Grecia, quanto design spagnolo in Italia, quanto Memphis ancora ad illudere il terzo mondo, il mondo di domani). «Là dove un unico movimento ha tutto il potere, ci troviamo di colpo nel regno del kitsch totalitario. Quando dico totalitario voglio dire che tutto ciò che turba il kitsch è bandito... ogni espressione di individualismo (perché ogni discordanza è uno sputo in faccia alla fratellanza sorridente), ogni dubbio (perché chi comincia a dubitare di una piccolezza, finirà per dubitare della vita in quanto tale), ogni ironia (perché nel regno del kitsch ogni cosa deve essere presa con assoluta serietà)... il kitsch è un paravento che nasconde la morte» (M. Kundera, 1984). Con ciò non intendo assolutamente rinunciare all'ipotesi della serialità in favore di sogni neo-artigianali, neo-tribali, pseudo-artistici. Immagino una serialità che non significhi conformismo internazionale. A maggior ragione in un mercato che speriamo sempre più libero e aperto internazionalmente. Pensiamo nuovamente ad Alvar Aalto, ma pensiamo anche a come persino quelle tendenze programmaticamente anonime e non-autoctone, in apparenza svincolate da ogni specificità (per antonomasia il Bauhaus o Ulm) proprio in virtù di tale presupposto assumano una fisionomia inconfondibile. Tutto ciò non ha, almeno spero, niente a che vedere con il regionalismo, è semplicemente indipendenza persona-

A chi mi chiedesse cosa sia oggi il design brasiliano dovrei rispondere ritornando qualche decade indietro nel tempo, alla Settimana dell'Arte Moderna, nel 1922, ossia al Movimento Antropofagico – momento di rottura dalla cultura ufficiale, di tradizione europea. Alle radici di quelle manifestazioni, che coinvolgevano le arti, la letteratura e l'architettura, con contenuti sempre ironici e provocatori, si trovano i presupposti di una reale emancipazione creativa, attraverso una prassi antropologica o anzi antropofagica, espressione autentica di una nuova cultura. Brasiliana appunto. Gli anni del colonialismo culturale e dell'inerzia, la mancanza di una tradizione artigianale, di un repertorio formale nelle arti decorative, sono ormai dati di un passato remoto. La Settimana dell'Arte Moderna rimane, storicamente, il punto di riferimento per una nuova progettualità. Ma nonostante questa iniziale forza, questa energia di trasformazione e la progressiva presa di coscienza dei valori nazionali, la storia fu, come sappiamo, diversa e gli anni '80, per quanto concerne il design, vedono il Brasile nuovamente soffocato nella dipendenza da modelli europei anzi italiani: gli anni '80 ci trovano sperduti in un discorso sterile, frammentato sulla nostra identità e sulle strade da percorrere. Momenti in cui valanghe d'informazione schiacciano ogni tentativo di originalità creativa. Nel 1985 con la mostra «Dal Modernismo alla Modernità» curata da Adriana Adam per Nucleon 8, vengono rivisitati i modelli iniziali del modernismo brasiliano ripercorrendo così alcune delle tappe più significative della storia del design brasiliano e stabilendo le basi per una ricerca progettuale contemporanea che, attorno a quegli elementi catalizzatori, riuscisse a raggruppare nuovi nomi del progetto sperimentale e dell'avanguardia. Dopo alcuni anni è possibile presentare i primi frutti di tale sperimentazione. Con un nuovo linguaggio provocatorio e stimolante, un vocabolario di segni che fanno riferimento sia all'universo primitivo, indigeno, sia alle più sofisticate tecnologie, gli oggetti qui presentati esprimono compiutamente le contraddizioni del Brasile di oggi.

Maria Helena Estrada

■ To anyone asking me what Brazilian design is today, I ought to reply by going back a few decades, to 1922 and to the Modern Art Week – to be precise, to the Anthropophagic Movement. This was the year that marked a break with the official culture of the time and with its European tradition. Underlying those events, which involved the arts, literature and architecture in an ironic and provocative way, were the grounds for real creative emancipation, to be attained through an anthropological – or indeed anthropophagic – practice and as the authentic expression of a new culture, Brazilian culture. The days of cultural colonialism and inertia, the lack of a craft tradition and of a formal repertoire in the decorative arts, are by now part of a remote past. The Modern Art Week remains, historically, the milestone of a fresh approach to design. But despite this initial strength and transformative energy, and the growing awareness of national values, history, as we know, took a different turn. The 1980s, as far as design is concerned, saw Brazil once again suffocated by its dependence on European, or rather, Italian models. The '80s found us lost in a fruitless and fragmented search for identity and for paths to pursue. Avalanches of information exceeded every attempt at creative originality. In 1985, with the exhibition «From Modernism to Modernity», curated by Adriana Adam for Nucleon 8, the early moulds of Brazilian modernism were revisited. Thus some of the more significant stages in the story of Brazilian design were retraced and the bases were established for the development of a contemporary design. New names in experimental and avant-garde design were able at last to build on those catalysing elements. A few years later, it is now possible to present the first fruits of that experimentation. With a new, provocative and exciting idiom, a vocabulary of signs that refer both to the country's primitive and indigenous background and to the most sophisticated technologies, these objects fully express the contradictions of Brazil today.



Roberto Burle Marx, strutture filiformi sulla spiaggia di Copacabana, Rio 1954.

le, rilettura personale dei dati contestuali (ambiente fisico e ambiente sociale, materiali e lavorazioni). A volte spontaneo raggruppamento di «spiriti fratelli» che operano contemporaneamente una lettura analoga (ma attenzione alle scuole e ai falsi maestri). Sarà difficile allora, da questi punti di partenza, arrivare alla omologazione del prodotto, alla imitazione del lavoro altrui. Di conseguenza sarà anche possibile forse trovare un mercato (invece che inseguirsi tutti sulla strada del «giusto mezzodelle «buone maniere», di una borghesia ripulita eventualmente con qualche propensione artistica).

Certo non vi è apparentemente nulla, in queste note, che spieghi il mobile brasiliano. Basti sapere che in Brasile, in un clima di generalizzata soggezione culturale a stili europei, si staccano alcune voci autonomamente brasiliane o forse sarebbe meglio dire autonomamente personali, non potendo il Brasile (come l'Italia, la Finlandia o la Francia) essere ridotto in nessuna formula delimitatoria. Certo, una differenza è evidente rispetto alla nostra Europa: avendo il Brasile mancato praticamente venti anni di aggiornamento figurativo, stretto nelle spire di un ottuso regime, si trova oggi nella ambigua circostanza da un lato di scoprire, a fenomeno esaurito, il cosiddetto post-modern e cadere nei suoi pultrati meliosi tentacoli (nuovamente il kitsch), dall'altro di riallacciarsi alla sua ultima grande tradizione, quella degli anni '50 di Niemeyer, di Burle Marx, di Lina Bo Bardi, di Afonso Reidy. Voci intensamente brasiliane nel mondo. Purtroppo anche allora gratificate da sporadiche occasioni in una generalizzata atmosfera revivalistica sempre debitrice ai modelli di importazione. Bisogna infatti ricordare come in Brasile non esistesse una reale tradizione di artigianato autonomo ed autoctono (gli esecutori erano di diretta provenienza europea, carichi dunque di un denso bagaglio memoriale), ma solo un pre-artigianato indigeno, straordinariamente poetico. Per questo motivo non poterono che fallire, agli inizi degli anni '50, i primi esperimenti basati sulla volontà di applicare l'estetica bauhausiana o ulmiana (Scuola Superiore di Disegno Industriale di Rio de Janeiro, Istituto di Arte Contemporanea di San Paolo). Si giunse pertanto ad un assurdo, intenso scollamento tra mondo formale dell'architettura (in quel periodo aggiornato e propositivamente autonomo, sia pure con una diffusione piuttosto limitata) e arredo, eseguito secondo il detto popolare «gosto do que todo o mundo gosta». In Brasile dunque, per le giovani generazioni, non vi sono, secondo il famoso detto rogersiano, «padri da uccidere» (non li hanno mai fatti parlare). Rimangono soltanto, come per noi, ma per opposti motivi e con molta più sofferenza, *nonni* da riscoprire. E soprattutto *luoghi* da analizzare.

■ What does Brazilian furniture, or for that matter Italian, French, Spanish or Finnish furniture, really mean? Such an apparently banal preliminary question in actual fact poses a

(continued on page XX)

728 DOMUS XXII GIUGNO '91

| | Città / Town | Tema / Theme | Galleria / Gallery | Da / From | A / To | |
|--|--|--|--|---|-------------------------------------|-------------------------|
| Svizzera/Switzerland | BASEL | Wolfgang Laib | BUCHMANN at. alban-rheinweg 64 | | 29.6.1991 | |
| | | Rebecca Horn | ELISABETH KAUFMANN st-alban-vorstadt 33 | 8.6.1991 | 27.7.1991 | |
| | BERN | Raoul de Keyser Christopher Wool | KUNSTHALLE helvetiaplatz 10 | | 6.7.1991 | 23.6.1991 18.8.1991 |
| | | Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16.-20. Jahrhunderts | KUNSTMUSEUM hodlerstrasse 8-12 | | 1.6.1991 | 15.9.1991 |
| | | Franz West/Vaclav Pozarek | ERIKA + OTTO FRIEDRICH junkerngasse 39 | | | 6.7.1991 |
| | GENEVE | Urs Lüthi | CABINET DES ESTAMPES 5 promenade du pin | | 27.6.1991 | 25.8.1991 |
| | | Geneviève Cadieux | CENTRE D'ART CONTEMPORAIN 10 rue des vieux-grénadiers | | | 21.7.1991 |
| | LUGANO | Biblioteca del Moderno (una collezione privata) | GALLERIA GOTTARDO viale s. francesini 12 | | 9.7.1991 | 31.8.1991 |
| | LUZERN | Gerwald Rockenschaub/Anton Egloff Rémy Zaugg | KUNSTMUSEUM robert-zünd-strasse 1 | | 13.7.1991 | 23.6.1991 15.9.1991 |
| | SCHAFFHAUSEN | Alan Charlton | HALLE FÜR NEUE KUNST baumgartenstrasse 23 | | | juli 91 |
| | ZÜRICH | Amedeo Modigliani/Felix Droese John Cage | KUNSTHAUS heimplatz 1 | | 8.6.1991 | 7.7.1991 18.8.1991 |
| | | Glanzstücke. Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart | MUSEUM BELLERIVE höschgasse 3 | | 4.6.1991 | 1.9.1991 |
| Miquel Barcelo -Toros- Peter Halley | | BRUNO BISCHOFBERGER utcoqui 29 | | juni 91 juli 91 | | |
| David Rabinowitch | | ANNEMARIE VERNA schauchzerstrasse 35 | | 4.6.1991 | 14.8.1991 | |
| Laurie Anderson | | SUSAN WYSS dierenstrasse 16 | | 1.6.1991 | 13.7.1991 | |
| USA | | LOS ANGELES | High and Low: Modern Art and Popular Culture A dialogue about recent American and European photography | MUSEUM OF CONTEMPORARY ART california plaza | 23.6.1991 28.7.1991 | 15.9.1991 27.10.1991 |
| | | | Design 1935-1965: what modern was | COUNTY MUSEUM OF ART 5905 wilshire boulevard | 30.6.1991 | 25.8.1991 |
| | Artist's choice: Chuck Close: head-on/The modern portrait | | LANNAN FOUNDATION 5401 mcconnell avenue | 25.6.1991 | 7.9.1991 | |
| | CHICAGO | Sigmar Polke | MUSEUM OF CONTEMPORARY ART 237 east ontario street | 22.6.1991 | 8.9.1991 | |
| | NEW YORK | The gardens of Roberto Burle Marx Lee Friedlander: Nudes | MUSEUM OF MODERN ART 11 west 53 street | | 25.7.1991 | 13.8.1991 8.10.1991 |
| Fernando Melani | | SALVATORE ALA 560 broadway | | | 29.6.1991 | |
| Sherrie Levine | | MARY BOONE 417 west broadway | | | 29.6.1991 | |
| Charles Gaines | | LEO CASTELLI 578 broadway | | 1.6.1991 | 22.6.1991 | |
| Craigie Horsfield | | BARBARA GLADSTONE 99 greene street | | | 21.6.1991 | |
| Gian Marco Montesano | | ANNINA NOSEI 100 prince street | | | 16.6.1991 | |
| Miralda: The Honeymoon project | | HOLLY SOLOMON 724 fifth avenue | | 3.6.1991 | 3.7.1991 | |
| SAN FRANCISCO | Susana Solano The Duane Michals Show Chicago Art: resistance and affirmation | MUSEUM OF MODERN ART 401 van ness avenue | | 21.6.1991 27.6.1991 | 14.7.1991 18.8.1991 25.8.1991 | |
| WASHINGTON/DC. | Robert Rauschenberg | NATIONAL GALLERY OF ART fourth street at constitution avenue | | | 2.9.1991 | |

BRAZILIAN FURNITURE

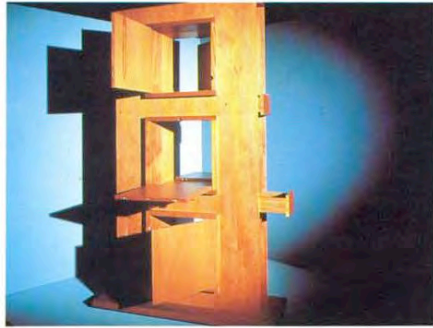
(continued from page 70)

complex, controversial and very delicate issue. From it moreover automatically stems the justification for the designs and for the choices illustrated here. They are not exhaustive choices, to be sure, but they exemplify a clearly signposted goal: which is that both designers and critics should seek, with thirst and curiosity, to act according to their difference; to pick up the difference inherent in their socio-natural contexts, so as to build differentiated opportunities for formal expression. This is the only significantly free and democratic way ahead: that of recognizing the difference and at times also the disadvantage (for example technological) and, starting from different assumptions, to arrive in the design of an article at equally finished and desirable results. There should be no trace of a declamatory, assertive effort, no nationalistic urge in the project, but only the steadfast and serene assumption of difference. Alvar Aalto's stools in bent birchwood, Marc Newson's chaise-longue/wind-surfs in fiber glass, the extraordinary astuteness of Philippe Starck's neo-Salons Artistes Décorateurs; the perfect frigid elegances of Jasper Morrison. Too easy? Maybe even folklorish? Perhaps, but when travelling among furniture countries and fairs, one realizes how subtle and dangerous is the risk of uniformity and of plagiarism (the designers who sell less

copy the designers who sell more, along with the manufacturers and the countries. How much Italian design is there in Greece, how much Spanish design in Italy and how much Memphis still illuding the third world, the world of tomorrow?). «Wherever a single movement holds all the power, we find ourselves suddenly in the realm of totalitarian kitsch. When I say totalitarian I mean that everything which disturbs kitsch is banned... every expression of individualism (because every discordance is a slap in the smugly smiling eye of brotherhood), every doubt (because those who begin to doubt a small thing will end up doubting life itself), and all irony (because in the realm of kitsch everything has to be taken absolutely seriously)... kitsch is a screen that hides death» (M. Kundera, 1984). By that I most certainly do not intend to give up the hypothesis of seriality in favour of neo-artisan, neo-tribal, pseudo-artistic dreams. I imagine a seriality which does not signify international conformism - especially in a market which we hope will be ever freer and internationally more open. Again one is reminded of Alvar Aalto, but also of how ever those programmatically anonymous and non-autochthonous tendencies, seemingly free from all specificity (the Bauhaus or Ulm in particular), precisely due to that presupposition, assume an unmistakable appearance. All this has, at least I hope, nothing to do with or re-

gionalism; it is simply personal independence, a personal reconsideration of contextual data (physical and social environment, materials and processings). Sometimes a spontaneous grouping of «kindred spirits» that simultaneously see things in the same way (but beware of schools and of false masters). It will be difficult then, from these starting points, to arrive at the sameness of a product or the imitation of other people's work. In consequence it may also perhaps be possible to find a market (instead of everybody chasing each other down the path of the «right medium» of «good manners», of a bourgeoisie eventually brushed up with a few artistic leanings). Certainly, there is apparently nothing in these notes to explain Brazilian design. Suffice it to know that in Brazil, in a climate of general cultural subjection to European styles, a few autonomously Brazilian voices make themselves heard, or perhaps it might be better to say autonomously personal voices - seeing that Brazil cannot (as Italy, Finland or France can) be reduced to any defining formula. Certainly, one difference is striking compared to our Europe: namely, that Brazil having virtually skipped twenty years of figurative updating, now finds itself in the ambiguous circumstance, on the one hand of discovering just as it has run its course, the so-called post-modern, and of getting caught in its rotten sticky tentacles (again kitsch); and on the other, of

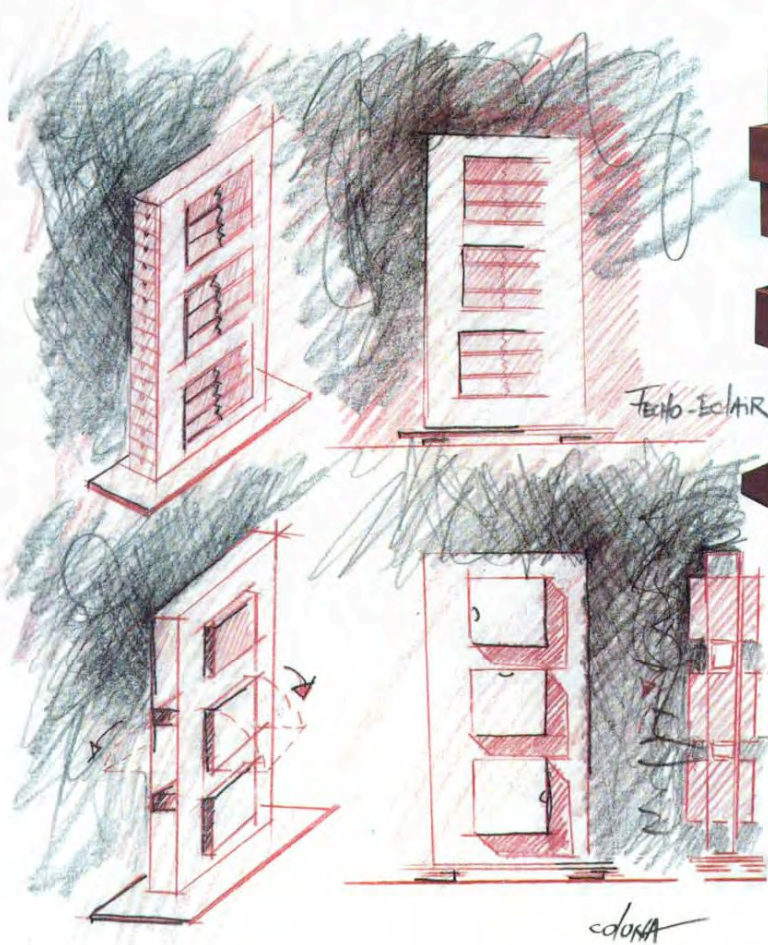
taking up its last great tradition of the 1950s - that of Niemeyer, Burle Marx, Lina Bo Bardi and Alfonso Reidy. Intensely Brazilian voices in the world. Unfortunately even then gratified only by sporadic occasions within a widespread atmosphere of revivalism always indebted to imported models. It has to be remembered in fact that in Brazil there was no real tradition of autonomous and autochthonous craftsmanship (craftsmen were of direct European provenance and hence laden with a dense store of memories), but only an indigenous, extraordinarily poetic pre-artisan heritage. For this reason, in the early '50s the first experiments based on the determination to apply the Bauhausian or Ulmian aesthetic (the Higher School of Industrial Design in Rio de Janeiro, the Institute of Contemporary Art in São Paulo) were bound to fail. An absurd, intense rift therefore occurred between the formal world of architecture (in that period updated and autonomous in its propositions albeit with a somewhat limited circulation) and furniture, according to the dictum «gosto do que todo o mundo gosta». In Brazil then, for the younger generations, there are not, to quote Rogers's famous phrase, any «fathers to be killed» (they never let them talk). There remain only, as with us, though for opposite reasons and with much more suffering, *grand-fathers* to be rediscovered. And above all, *places* to be analysed. M.R.



Francisco de Almeida



Fotografie Antonio Saggese



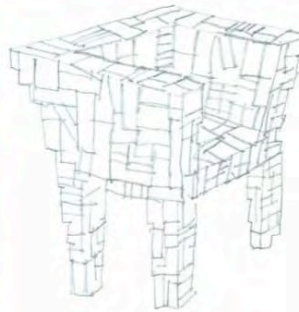
Il mobile contenitore «Fecho-Eclair» («cerniera lampo»), disegnato nel 1989. Su una struttura perimetrale in legno di mogano sono montati 32 cassetti scorrevoli lateralmente con ammortatura centrale in vista. Foto in alto a sinistra, sullo stesso telaio, tre scatole a ribaltata sempre in legno di mogano.

■ ■ «Fecho-Eclair» («zipper»), luminaire item designed in 1989. 32 laterally sliding drawers are fitted into a mahogany supporting frame, leaving their central scarf joint visible. Photograph top left, the same frame fitted with folding mahogany boxes.

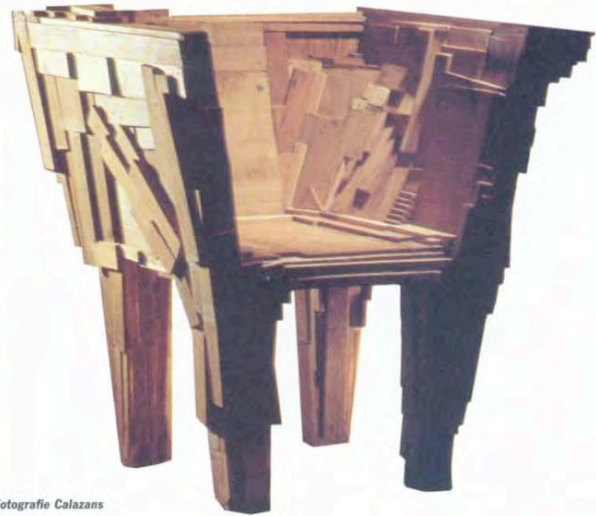
728 DOMUS 72 GIUGNO '91



Fernando e Umberto Campana



A sinistra, «Casulo» («-bozzolo»), 1990. Contenitore in rete di ferro. Sportello centrale con maniglia in legno spaccato, piani interni in alluminio. Sotto, poltroncina «Favela» in listelli di legno di recupero.

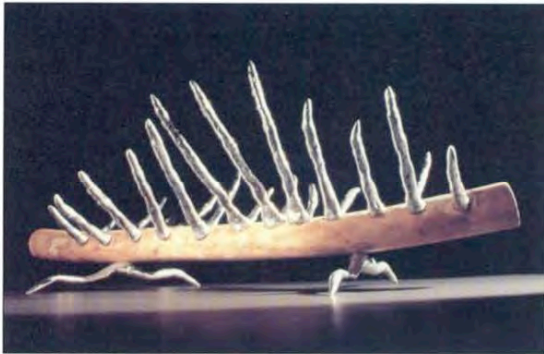


Fotografie Calazans



■ «Left, «Casulo» («-cocoon»), 1990. Container made from iron net. Central door with forked wood handle; internal shelves are aluminium. Above, «Favela» easy chair made of reclaimed wood boards.

A destra, «Tiranosaurus», 1990. Grande contenitore realizzato con tasselli di legno riciclato. Piani interni in alluminio, gambe in fusione di alluminio. Sotto, portafrutta «Costella» («costola»), 1989, con tronco e fusione di alluminio, editata in piccola serie.

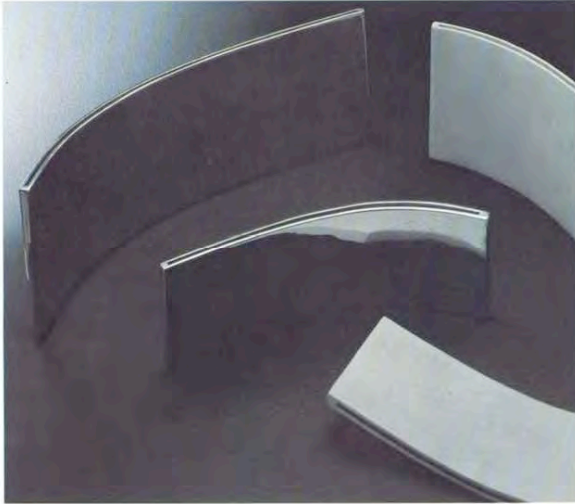


■ ■ Right, «Tiranosaurus», 1990. Large container built with recycled tessellated wood pieces. Internal shelves are aluminium; legs cast aluminium. Above, fruit dish «Costella» («rib»), 1989, trunk and cast aluminium; comes in small series.

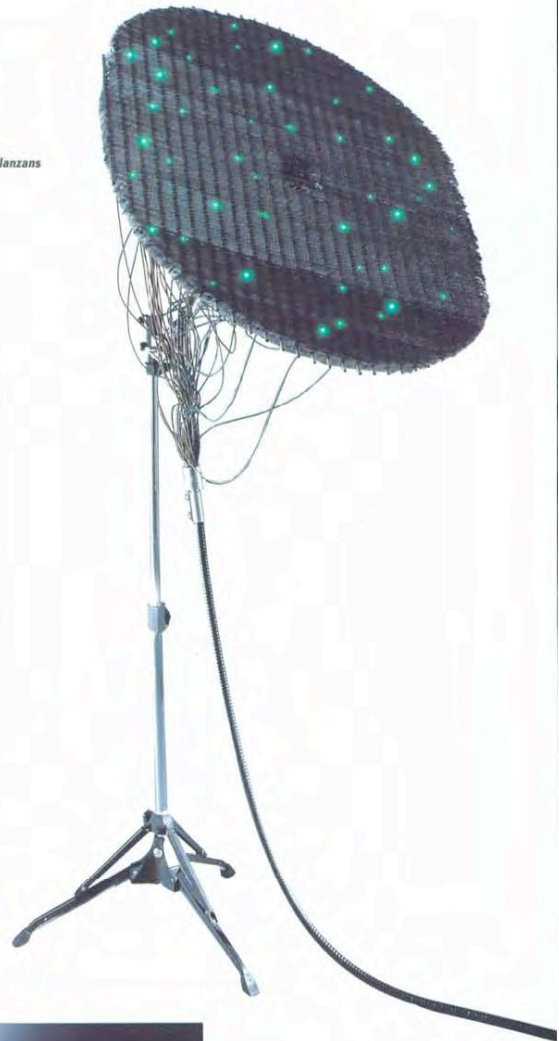


728 DOMUS 74 GIUGNO '91

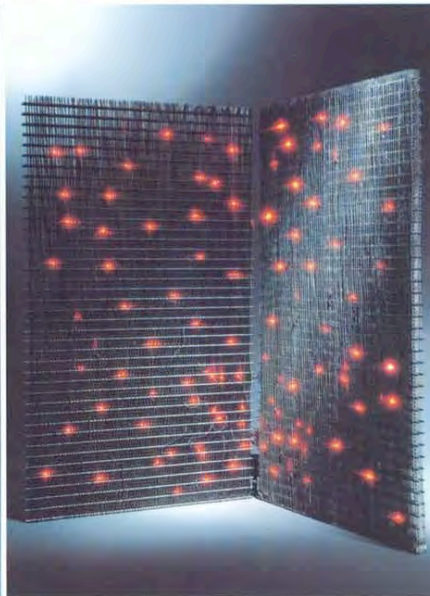
Adriana Adam



Fotografie Calanzans



In alto, portafiori in fusione di alluminio, alternativamente lucidato o sabbato, 1989. In basso, paravento «Comunque» e, a destra, lampada da terra su treppiede fotografico «Fiori». Questi pezzi, presentati alla mostra «Ferro e Fogo» presso la Galleria Montesanti a San Paolo, utilizzano residui industriali quali strisce in alluminio stampato da cm 5 (spessore mm 5), trapassate da tubi in alluminio. Questo scheletro leggero è stato immerso in un bagno di resina acrilica trasparente e quindi intessuto di fibre ottiche (130 cavi per il paravento, 60 per la lampada).



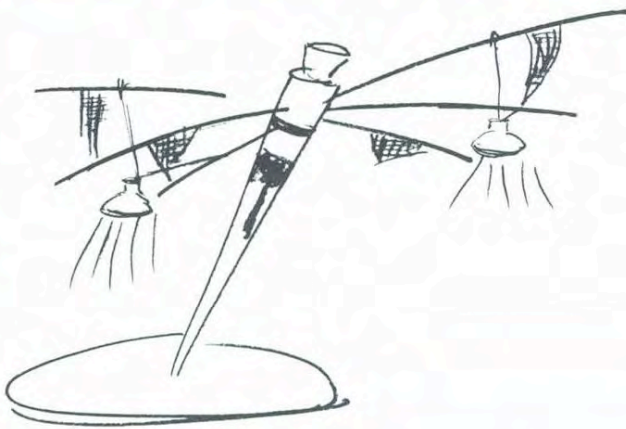
■ Above left, flower pot: cast aluminium with alternate glossy and sandblasted surfaces. Left, «Comunque» screen and, above, floor lamp on photographer's tripod. Both these items, exhibited at S'ão Paulo's Montesanti Gallery (exhibition Ferro e Fogo) make use of aluminium strips pierced by aluminium tubes. This very light frame after having been put into a bath of transparent acrylic resin has been interwoven with optic fibres (130 strings the screen, 60 the lamp).

728 DOMUS 75 GIUGNO '91

Günter Parschalk



Fotografie Gil Hungria



Alcune delle trenta lampade progettate e prodotte tra il 1988 e il 1989. Sono costituite da lampadine dicroiche con trasformatore in vista e elementi della tradizione indigena provenienti dalle regioni centrali del Brasile: piccoli cesti in paglia intrecciata, noci di cocco decorate, composizioni di piume e penne, liane. Tali elementi sono, ovviamente, diversi per ogni lampada prodotta.

■ Some of the thirty lamps designed and made between 1988 and 1989. They are made of dicroic bulbs and traditional indigenous elements from the central Brazilian regions: tiny straw baskets, decorated coco-nuts, feathers, lianas. Needless to say that these elements are different for each lamp produced.

Arredi e oggetti pubblicati in queste pagine sono prodotti o editati da Nucleon-8, San Paolo; le lampade sono in produzione presso «A Arquitetura da Luz», San Paolo.

