

Argomenti e immagini
di design
Anno II numero 2-3
Marzo-Giugno 1971



LA DISTROZIONE
DELL'OGGETTO

redazione gruppo in
Ippolito Calvi di Bergolo
Vittorio Cosimini
Ugo La Pietra
Pierpaolo Saporito, direttore
Paolo Scheggi

collaborano alla redazione
Gilberto Finzi
Giancarlo Iliprandi
Franco Quadri
Gian Luigi Pieruzzi

segretaria di redazione
Gilda Bojardi

fotografia
A. Ballo, F. Biganzoli, A. Branca,
A. Fioravanti, F. von Lobenthal,
A. Magris, N. Marchesi, U. Mulas,
C. Toraldo di Francia, G. Winkler

grafica
studio GSZ Gaffuri Sironi Zanoni

direttore responsabile
Pierpaolo Saporito

editore
Editrice Brianza spa
via Buonarroti 44, Lissone
tel. 039/42317

redazione
via N. Bixio 32, Milano
tel. 272304

amministrazione
Angelino Fossati
Luigi Arosio

pubbliche relazioni e pubblicità
Maria Freccia

distribuzione estera
Messaggerie italiane
via priv. Renzo e Lucia 7, Milano
autorizzazione n. 280
14 luglio 1970 tribunale di Milano
spedizione in abbonamento postale
gruppo IV
Copyright Editrice Brianza spa
un numero L. 900 (estero L. 1.400)
abbonamento a 6 numeri L. 5.000
(estero L. 8.500). ccp 3 / 15338,
Editrice Brianza spa, via Buonarroti 44,
Lissone

Stampa Arti grafiche Meroni - Lissone

1 Editoriale / pag. 2

2 Monografia: La distribuzione
dell'oggetto / pag. 3

Interventi di

Archizoom associati / pag. 4

Superstudio / pag. 14

Ugo La Pietra / pag. 26

George J. Sowden / pag. 34

Ettore Sottsass jr. / pag. 35

Malcolm Allum / pag. 42

9999 / pag. 44

Heinz Frank / pag. 45

Jim Burns / pag. 46

Raymund Abraham / pag. 50

Max Peintner / pag. 54

Bau-cooperative Himmelblau / pag.

Haus-Rucker-Co. / pag. 58

Salz der Erde / pag. 62

Archigram / pag. 66

Angelo Sordi / pag. 70

Tommaso Trini / pag. 74

Germano Celant / pag. 76

Franco Basaglia / pag. 81

Jacques Famery / pag. 82

Giancarlo Iliprandi / pag. 89

Gilberto Finzi / pag. 94

3 Design e metodologia:
la progettazione del televisore / pag.

4 Tecnologia: i nuovi
materiali / pag. 108

5 Produzione, economia e
marketing: nuove iniziative
industriali / pag. 112

Argomenti e immagini
di design
Anno II numero 2-3
Marzo-Giugno 1971

**Siate in
per tutto l'anno
con solo
5000 lire**

in

cedola d'abbonamento

in

argomenti e immagini di design

Via Nino Bixio, 32
20129 Milano

Francobollo

Fra i dati fondamentali del nostro tempo, uno dei più evidenti è lo sgretolamento dei valori tradizionali nei processi di formalizzazione, nelle metodologie operative e nei parametri di giudizio conseguenti: in una parola, la progressiva irresistibile dissoluzione che la forma oggi subisce. Ovviamente, una fra le attività più interessate da questo fenomeno è il design. Esso, infatti, nato da un'esigenza di abbellimento del prodotto industriale, è stato gradualmente spinto (da fattori consumistici soprattutto) verso una sempre più accentuata esercitazione formalistica. Di conseguenza l'oggetto, così caricato di significati eccentrici, ha perso in fisicità, e la forma (in esplosione) si è andata dissolvendo, ha perso cioè la sua credibilità.

Tutto ciò non accade casualmente. Ci rendiamo conto infatti di assistere a fenomeni solo in apparenza privi di significato oggettivo, quando invece essi sono direzionati, aventi tutti come comune denominatore il disancoraggio dei valori formali tradizionali. I quali ultimi non sono più operativi, anche se permangono come miti, suppletivi o ereditari, per milioni di persone. Ciò che spesso porta le avanguardie al risultato negativo... Questo numero di IN vuole essere operativo, essenzialmente. Abbiamo perciò interessato alcuni di coloro che operano verso certe direzioni, invitandoli a produrre una serie di esperimenti nel campo del design, per forzare così ogni blocco negativo che alla base li caratterizza. Quanto ai risultati, il giudizio spetta al lettore. Noi ci limitiamo ad osservare come certe velleitarie contestazioni dell'oggetto e sull'oggetto, operate a livelli vari, lungi dal portare avanti un genuino discorso, siano invece contraffazioni ed orecchianti di fenomeni aventi in sé profonde cariche innovative.

in

IN ha intenzione di trattare a livello monografico alcuni temi che sono di vitale importanza per l'evoluzione delle strutture ambientali, indagando in particolare su quegli aspetti in cui maggiormente si manifesta la profonda trasformazione in atto, tesa alla distruzione delle attuali strutture di potere. Queste tematiche verranno prese in esame in tre numeri della rivista. Gli argomenti trattati saranno:
1 La distruzione dell'oggetto
2 L'eliminazione delle città
3 La scomparsa del lavoro
La redazione ha invitato Archizoom associati e Superstudio a coordinare il numero dedicato alla distruzione dell'oggetto, in cui viene illustrata una tendenza di fondo di tutta la cultura del '900: l'eliminazione delle strutture formali come prefigurazione di uno stato di natura totalmente libero.
I primi due numeri costituiscono una ricognizione sul presente e preparano l'ipotesi generale esposta nel terzo: un'ipotesi che cerca di operare una verifica a tutti i momenti successivi, sia delle trasformazioni sociali che di quelle della cultura, in quanto la liberazione dal lavoro costituisce la condizione di libertà più radicale.
Nel primo numero la distruzione dell'oggetto viene intesa come progressiva eliminazione del feticismo negli oggetti e delle comunicazioni sociali ed autoritarie che attraverso gli oggetti avvengono nella prefigurazione di modelli borghesi.
Il designer deve quindi operare per togliere agli oggetti la loro ridondanza semantica (e in generale il complesso delle loro sovrastrutture) e ridurli ad elementi neutri e disponibili.
Sono stati invitati ad esprimere le loro idee su questa ipotesi: Raymond Abraham, Malcom Allum, Archigram, Franco Basaglia, Jim Burns, Germano Celant, Jacques Farnery, Heinz Frank, Haus-Rucker-Co. Bau-cooperative Himmelblau, Ugo La Pietra, 9999, Max Peintner, Salz der Erde, Angelo Sordi, Ettore Sottsass jr., George J. Sowden, Tommaso Trini.

il direttore
Pierpaolo Saporito

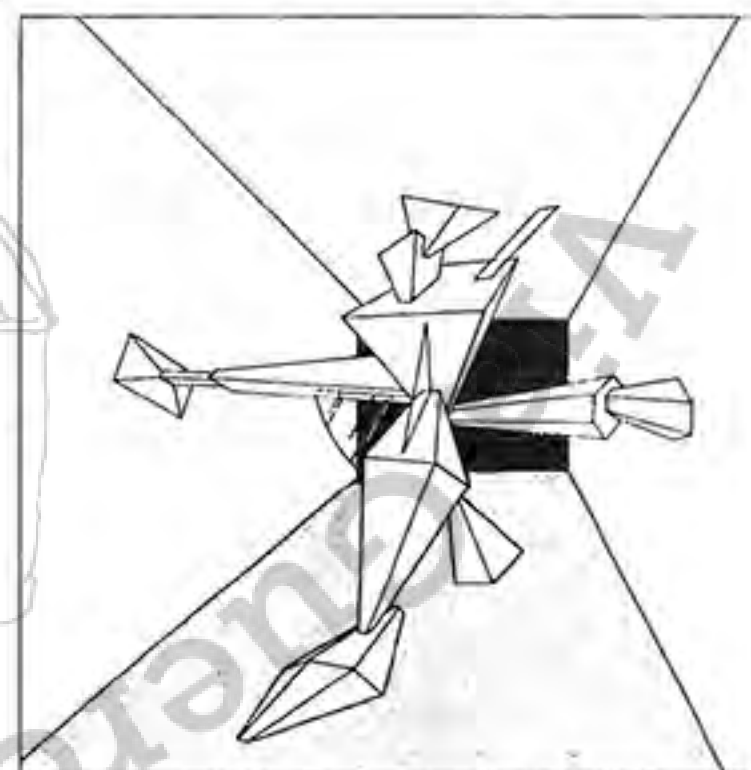
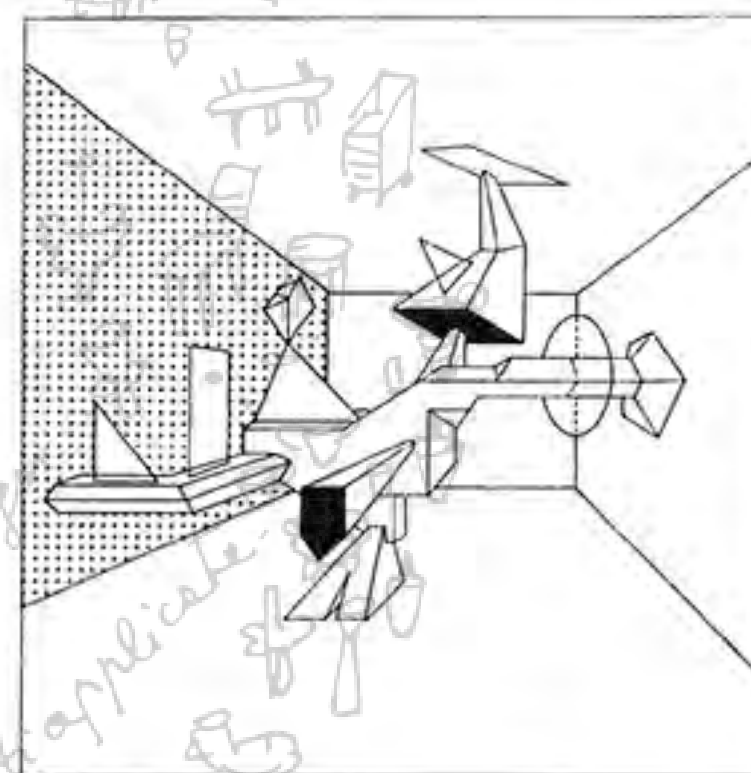
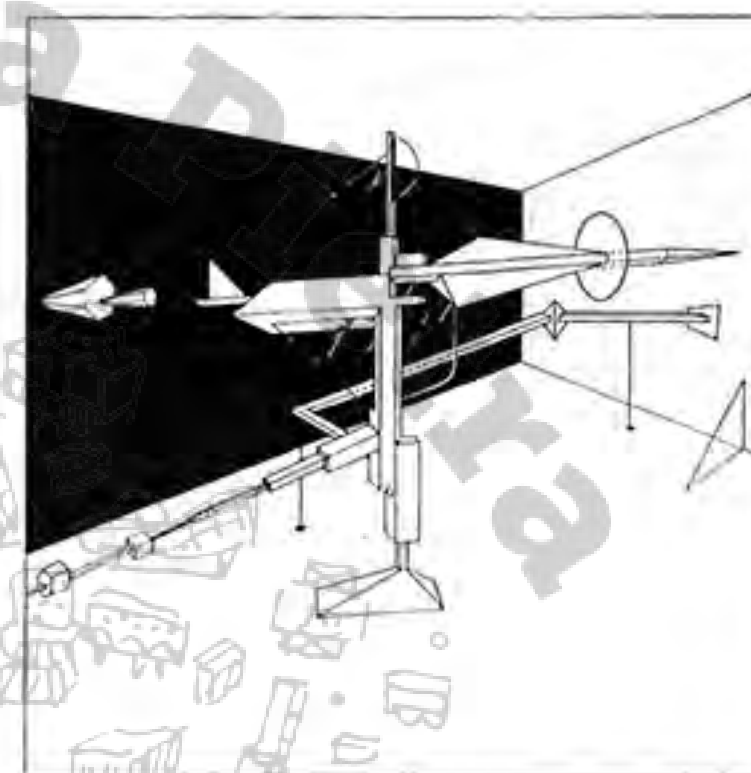
Pierpaolo Saporito

L'apprendista stregone:
la trecentocinquantamillesima ninfa
Il capitale saluta il nuovo secolo
con una delle sue più importanti
scoperte: egli capisce di non essere
soltanto un sistema di produzione
industriale, impegnato a produrre
a macchina ciò che fino
ad allora veniva prodotto manualmente,
ma sotto forma di "vocazione
sociale" scopre la propria possibilità
di modificare attraverso la produzione
industriale quel mondo che fino ad
allora aveva soltanto riprodotto.
Infatti realizzando il processo di
trasformazione dell'artigianato in forza
lavoro, toglie all'uomo la gestione
delle proprie facoltà produttive,
costringendolo a venderle come unico
bene in grado di garantirgli il diritto
alla sussistenza. Assoggettando
così ogni capacità direttamente
produttiva alla logica del profitto,
tramite l'imposizione del salario, il
Capitale allarga progressivamente il suo
dominio a tutta la società,
organizzandola in termini produttivi.
Fino a quel momento l'artista
e l'intellettuale avevano avuto un ruolo
di collaboratori liberi
al progresso industriale: la

dimostrazione di una coincidenza
tra le capacità riproduttive
della macchina ed i caratteri estetici
dell'oggetto riprodotto non veniva
ricercata. Al contrario
la producibilità in serie degli
ordini classici confortava la
tradizionale gerarchia di valori,
discendenti dello spirito alla
materia inerte.
Tale gerarchia rimase intatta fino a
quando non vennero operate le prime
verifiche generali del processo
produttivo, che furono le grandi
Esposizioni Universali.
Allora per la prima volta, mettendo
in fila tutta la produzione industriale
(chilometri di anfore in ghisa,
tonnellate di drappaggi,
centinaia di migliaia di fauni, ecc.)
si scopre che la realtà esistente, una
volta riprodotta un milione di volte,
diventa complessivamente
una realtà diversa da quella iniziale.
Si constata cioè che proprio
la materia inerte, una volta
assoggettata nel vuoto degli stampi
ai voleri dello spirito,
ribalta il rapporto in una fuga
prospettica priva di senso,
nella quale i "contenuti" perdono
di qualsiasi significato.
La trecentocinquantamillesima ninfa
prodotta industrialmente,
non solo non comunica più le stesse
cose del suo prototipo,
ma benché identica alla prima delle
copie, è diventata una realtà autonoma
difficilmente giudicabile.

Il modello di fabbrica

A quel punto viene constatato un
fallimento, ma anche un trionfo:
la produzione industriale si rivela come
uno strumento di scardinamento
di un vecchio mondo e dei suoi valori.
È in tale mondo che essa è nata,
ma è proprio in questo che essa ha
sperimentato la propria realtà
autonoma.
Da quel momento tale realtà diviene



l'unico riferimento.

L'intera società impegnata a produrre
industrialmente deve trovare i propri
modelli e la propria realtà
non esternamente al mondo del proprio
lavoro, ma anzi nella logica profonda
che lo determina.

La "fabbrica" diventa l'unico modello
della società, proprio perché il capitale,
scoprendo la realtà del
"progresso" come proprio unico fine,
tende ad investire l'intera società
con la capacità razionale di
organizzazione e suddivisione
del lavoro.

L'estensione del "modello di fabbrica"
nella società significa però anche,
e soprattutto, assumere la logica della
produzione come unica legge formativa
non solo della società, ma dell'immagine
globale del sistema stesso.
L'immagine globale, cioè l'insieme
unitario della produzione, deve
garantire la verifica della
naturalità dell'intero sistema,
e deve costituire il quadro di
riferimento di una morale intima della
produzione, che garantisca l'assoluzione
dei meccanismi di sfruttamento
come pegni fatali al superiore destino
nel progresso.

La morale del sistema deve essere
quindi tutta interna alla produzione
stessa, e non più modello
sovastante che la produzione
industriale ripropone in maniera
imitativa.

"La morte della cultura": il Design

È in questa prospettiva che il rapporto
tra produzione e cultura
muta radicalmente:
l'intellettuale viene assunto
non più come elaboratore esterno
di utopie, ma come operatore
tutto dentro il ciclo, anzi mediatore
diretto tra la produzione
come fatto tecnologico e il fine sociale
della produzione stessa.
La morte della cultura come

"bene improduttivo", non
avviene quindi solo come momento
del processo di integrazione di
tutta intera la società nei cicli
produttivi, ma come scoperta di una
"moralità intrinseca alla natura dei
processi produttivi stessi".

La "giustizia" del capitale è la
distribuzione omogenea
dei Consumi, in una società resa
omogenea dalla Produzione.
L'integrazione globale simula il
livellamento delle classi.
Il consumo mistifica la giusta
distribuzione dei beni.

È qui che nasce il designer:
egli acquista il ruolo duplice di
trasformatore
delle necessità produttive in valori
razionali, svelando la culturalità
spontanea della produzione,
e contemporaneamente opera
da riduttore a zero della cultura
come momento libero di elaborazione
di ideologie e valori, esterno
ai processi industriali.

La contraddizione, nel duplice ruolo
di culturizzatore e di liquidatore
della cultura è solo apparente:
identificando preliminarmente
il razionale con il producibile
il designer tenta
di demandare all'industria il suo stesso
compito. Il suo sforzo è quello
di rivelarla a se stessa, fino
al punto di renderla autonoma:
far raggiungere al prodotto
il livello ottimale di identificazione
tra qualità tecniche e comunicative,
significa porre le premesse affinché la
produzione possa lanciarsi nella
Serie Definitiva, al di là del tempo
e dello spazio, in una società resa
omogenea dai consumi.
La cultura tende così in maniera
profonda all'industria:
l'universalità della serie assolve
e giustifica l'universalità dell'arte.
L'assolve ed insieme la liquida. Il
prodotto definitivo diviene la sua
utopia e insieme il suo destino.



Consumi e Sviluppo

Ma questo processo è il fallimento funzionale del proto-design: fallimento tutto interno alla logica del sistema.

Ponendosi infatti come filtro tra le necessità produttive e le realtà fisica della merce, egli opera la trasformazione della realtà in dati elementari, in figure geometriche semplici, al fine di facilitarne la produzione. La lettura strutturale dell'oggetto e la sua riduzione a elementi primari ne permette l'introduzione nel processo produttivo, non come unità formale (verificata solo a processo terminato), ma come insieme astratto di componenti tecnologiche diverse.

Lo smontaggio dell'oggetto facilita così l'organizzazione del lavoro; a questo punto però l'identificazione tra logica interna della forma e necessità produttive diviene totale, e la soluzione progettuale obbligata.

Il processo è allora quello di individuare un'estetica unica e definitiva, frutto di un processo razionale e scientifico della formatività stessa dell'oggetto, coincidente con i propri processi produttivi.

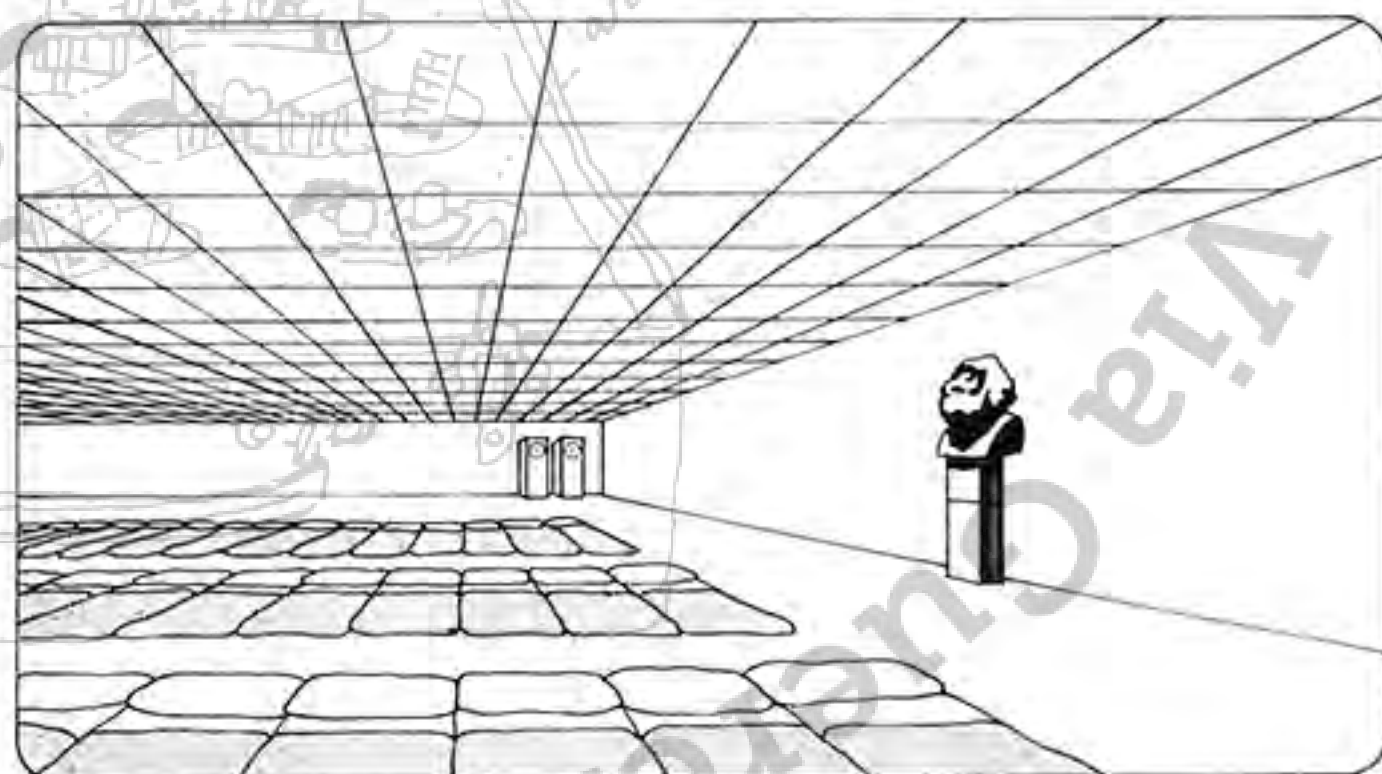
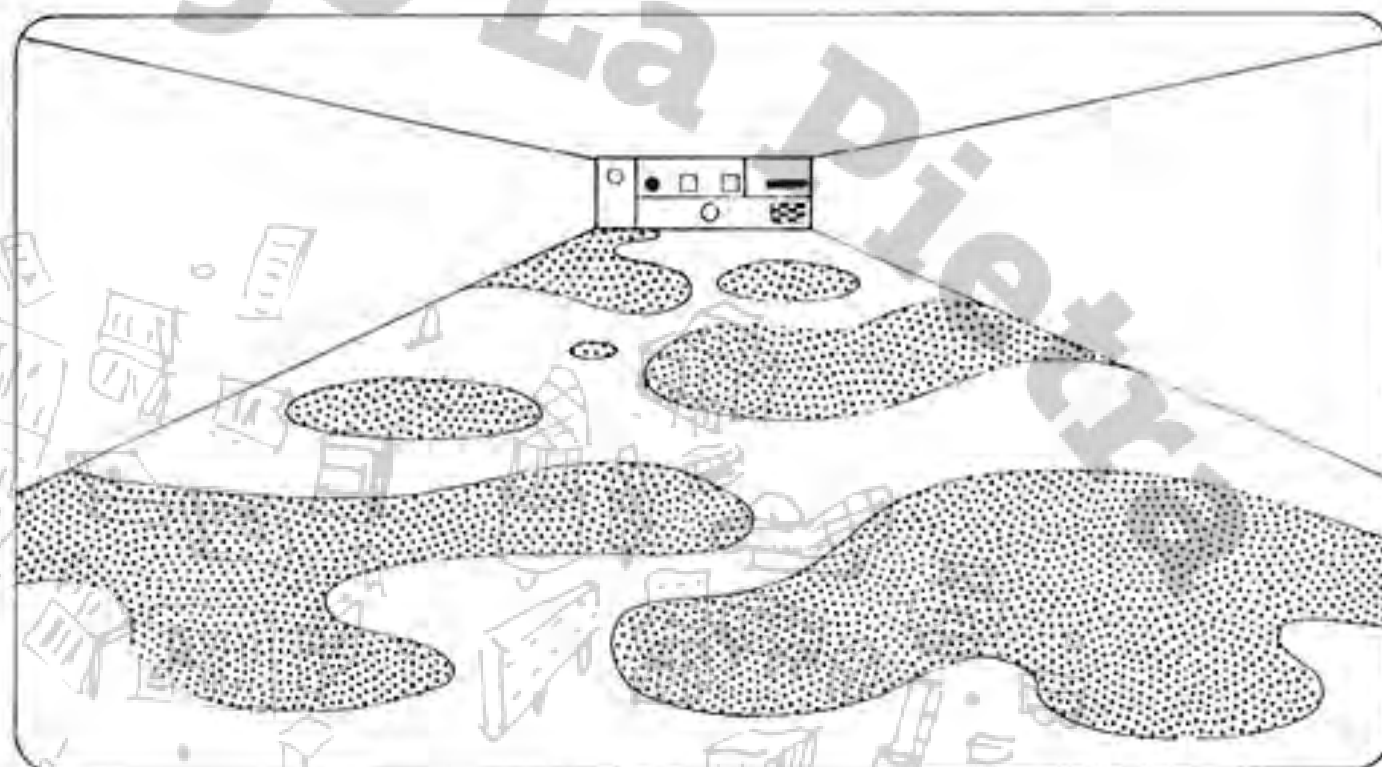
Il prodotto diviene "oggettivamente" valido per tutti.

Ma questo significa individuare il producibile come campo limitato, come cioè un campionario finito di prodotti definitivi.

E questo è contro gli interessi stessi del Capitale.

Radicalizzando il problema il designer ha infatti portato al livello generale una tendenza concretamente verificabile in ogni singolo processo imprenditoriale: eliminare la concorrenza con un prodotto insostituibile.

Tale ipotesi significherebbe la fine del dinamismo stesso di crescita del Capitale: il monopolio non può essere accettato neppure per eliminare il pericolo della deflagrazione



interna per libera concorrenza. Il Capitale è continuo divenire, cioè continuo integrare e continuo equilibrare le contraddizioni interne. Tale processo dinamico non può essere inteso come percorso ad uno stato finale privo di storia: al contrario la relatività è l'unica verità di una sua realtà, sempre perfezionabile. Intendere quindi l'estetica razionale come operazione di individuazione di modelli definitivi, significa insieme intendere la produzione come operazione a termine. Capire cioè i consumi come semplice riempimento di un vuoto che una volta colmato non richiede se non normale manutenzione.

L'esistenz-minimum

Su questo punto avviene anche l'errore culturale.

Trasformare l'intera società nel modello di fabbrica significa trasformare l'intera società in forza lavoro organizzata, ma significa assumere anche la logica della produzione come evento non esterno alla natura dell'individuo.

ma anzi proiezione diretta di questa.

L'uomo nuovo della "civilisation machiniste" è l'uomo che adotta le leggi produttive come propria intima natura. Prima tra tutte le leggi quella della catena di montaggio, nella quale riconosce non solo lo strumento scientifico di conoscenza della realtà (design), ma anche soprattutto la propria più profonda formatività (cubismo). Solo così il rapporto tra fabbrica e società diviene legge naturale.

La macchina diviene apparentemente lo strumento di demistificazione proprio di quei processi di mercificazione, indotti dalla produzione industriale stessa. Il design, pura logica

di produzione, sembra coincidere con il più rigoroso processo di distruzione dei feticci borghesi della merce. Ma in realtà solo apparentemente.

L'oggetto infatti viene ridotto alla sua essenza geometrica elementare, ma il processo razionale di progettazione che lo ha generato, diviene una sorta di allegoria che prefigura e simula il "comportamento razionale" dell'utente. Il comportamento razionale significa prima di tutto adozione profonda delle logiche di fabbrica, non più come necessità esterne, ma come diretta realizzazione della natura intima della società.

In questa adesione soltanto può esservi infatti la garanzia di successo per il processo di organizzazione nel lavoro dell'intera società: tale processo non deve apparire indotto ma autogeno.

Tale prefigurazione intima della realtà produttiva nella società non può però contrastare l'altra premessa indispensabile allo sviluppo, che è quella della generalizzazione dei consumi attraverso la libera creatività della società.

L'uomo nuovo della "civilisation machiniste" non può essere solo logica di produzione, ma deve essere anche dinamica di consumo.

Il suo "comportamento razionale" non può coincidere con il "consumo razionale".

L'uomo "tutta-produzione" infatti sacrifica a questa tutto:

egli sublima le proprie ambizioni borghesi in un "esistenz-minimum", circondato da oggetti-utensili di povertà francescana.

Ogni sua energia si riversa sublimata nella propria notenzialità produttiva.

In questo senso profondo l'operazione del design risulta repressiva.

Non solo: nell'integrazione totale viene simulata la liberazione

dell'operaio dalla condizione borghese. Il recupero da parte del Capitale delle utopie socialiste diventa strumento di ricatto.

Nel suo processo di analisi razionale dell'oggetto il design giunge infatti al punto di smontarne totalmente le superfetazioni ideologiche, non tanto per fornire una maggiore autonomia dai miti, quanto piuttosto per indurre alla rinuncia agli oggetti stessi. Affiora qui per la prima volta la contraddizione apparente tra logica di produzione e logica di consumo, che solo la crisi degli anni trenta permetterà di superare organicamente nella riorganizzazione generale del Capitale.

Sviluppo equilibrato e salario

La riorganizzazione del Capitale dopo la grande crisi degli anni trenta parte alla scoperta dei meccanismi del conflitto di classe

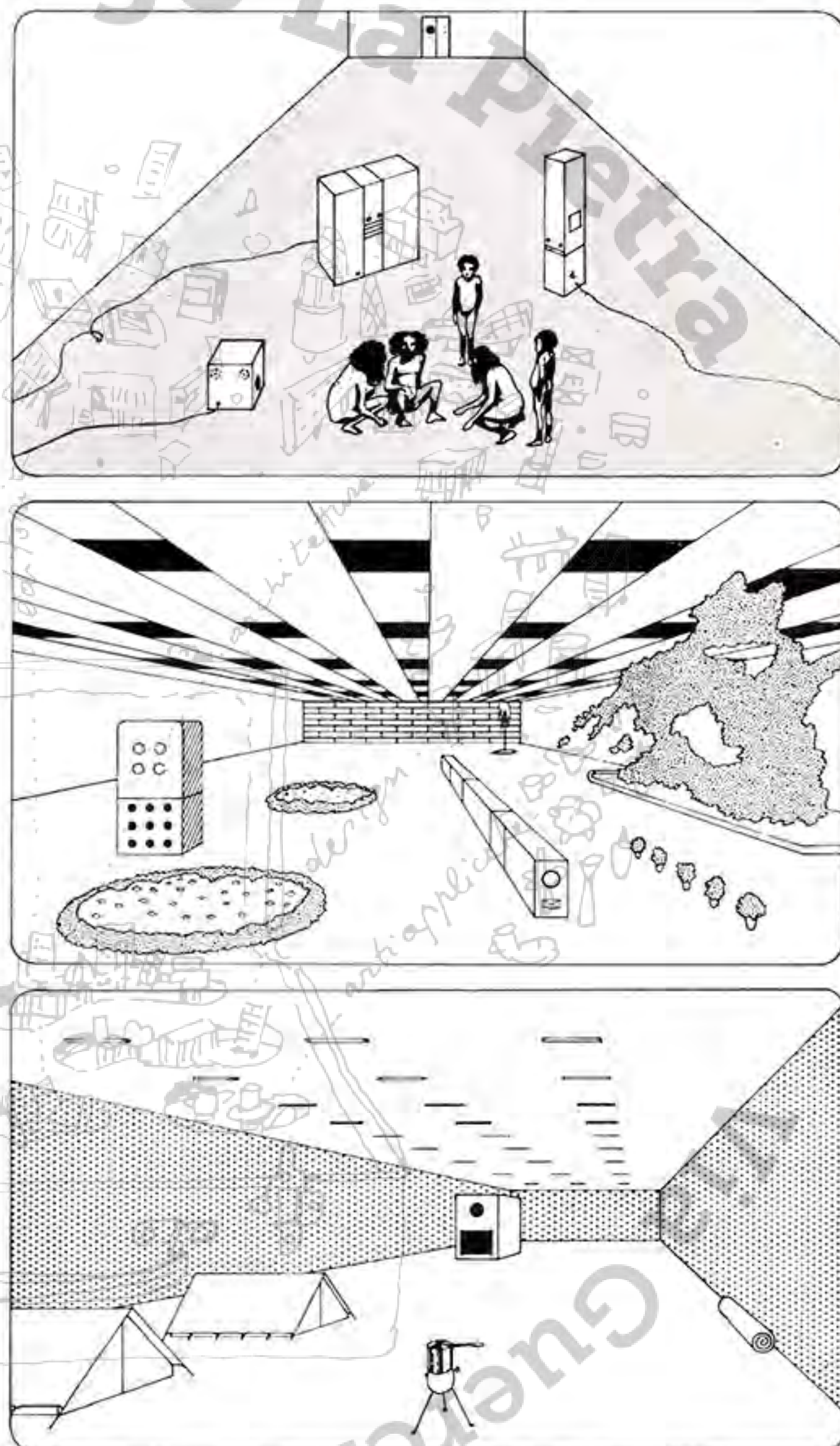
come la dinamica del suo stesso sviluppo. È a questo punto infatti che il processo di integrazione "del" fenomeno sociale del Piano, può essere mistificato globalmente come integrazione del Piano "nel" sociale.

L'ideologia keynesiana conferma come bene l'aumentata ricchezza sociale, che sviluppa il mercato, e la parte imprenditoriale è pronta al sacrificio temporaneo di un aumento del costo della forza lavoro.

Ma fino a un certo punto.

La rivoluzione permanente dei redditi all'interno dello sviluppo equilibrato del sistema rimane il limite estremo, il quadro dei riferimenti di fondo che non è possibile valicare. A questo equilibrio si attribuisce il valore di un dato oggettivo, scientifico, che conferma la natura sociale del Capitale come bene collettivo. Aumenti dunque sì, ma senza crisi. A questo punto il salario diventa la categoria politica più propria della classe operaia:

lo slogan "più soldi-meno lavoro" diviene così il programma rivoluzionario massimo, al livello di integrazione massima. L'assenza infatti di "contenuti umani" in un programma rivoluzionario mette in crisi la capacità di contenimento del sistema: egli è pronto a fare propria qualsiasi componente del problema sociale ma non può mettere in crisi la scientificità dei suoi equilibri economici. Il rifiuto di presentare "modelli alternativi" come quadri di riferimento a cui rinviare il significato di ogni atto rivendicativo, l'assenza di un possibile controllo formale dell'insieme delle tensioni, l'impossibilità di verificare i limiti reali di queste tensioni all'interno di un programma, fanno sì che ogni atto divenga una struttura aperta, dal significato generale incontrollabile. E questo è il Male, per il Sistema, poiché sposta il dibattito politico dai "contenuti" al potere. Lo scontro non è più tra Capitale e non-Capitale. Quando infatti non si pongono più una contro l'altra l'ideologia della miseria, che è l'ideologia di uno stato sociale transitorio, e l'ideologia della ricchezza, che è l'ideologia di uno stato sociale definitivo, si pone invece brutalmente il problema unico che è quello della "gestione operaia" del Capitale stesso. E qui la demistificazione della miseria significa non riconoscere alla miseria un valore positivo, ma solo uno stato di assenza di ricchezza. Cioè la condizione operaia come uno stato di neutralità creativa, che non genera valori o cultura. L'assenza di modelli unitari di



riferimento significa accettare la prassi rivoluzionaria come unico strumento di elaborazione, utilizzare il comportamento come "struttura aperta", non allegorica, e priva di contenuti in codice, che si verifica continuamente sul piano della realtà oggettiva.

La fine dell'utopia

E qui l'equilibrio tra l'ideologia del lavoro e l'ideologia del consumo può essere ricomposto in maniera unitaria. La cultura infatti, e soprattutto il design come operazione più direttamente legata al Capitale permanente, serve a capovolgere i dati reali del processo di integrazione: non è la società che somiglia alla fabbrica, ma la fabbrica che somiglia alla società. Cioè il processo di proletarianizzazione generale all'interno del piano non trasforma il cittadino in operaio, ma al contrario l'operaio in cittadino. La produzione non richiede la riduzione dei consumi, ma anzi il suo progressivo incremento. Un uomo soddisfatto è un operaio migliore.

La cultura deve così valorizzare i consumi creando modelli transitori di comportamento. Il problema infatti non è più quello di elaborare delle utopie ottimali, che minacciano di radicalizzare le contraddizioni dello sviluppo, ma quello di creare un sistema dinamico di modelli, che si contestino reciprocamente e dinamicamente si sovrappongano. La cultura perde la sua connotazione unitaria, e al posto di una nascono mille e mille utopie. Non più la scientificità del Bauhaus, ma lo sperimentalismo di un Picasso. L'unità della forma viene liquidata, nel momento in cui si realizza di fatto l'identificazione tra società e Piano. Se infatti tale identificazione è reale, al limite i contenuti

del Piano coincidono con i contenuti spontanei della società stessa. Non è più funzionale l'ideologia generale: la sua morte deve essere anzi la dimostrazione della scientificità oggettiva del Piano stesso come puro coordinamento tecnico. A questo punto sono proprio i consumi che forniscono il campo di azione a questa spontaneità: essi non forniscono un modello unico, ma al limite tanti quanti sono le individualità in azione. È chiaro quindi di quale genere di spontaneità e libertà si tratta: il Campo dei consumi simula la contestazione al sistema e garantisce un falso recupero della propria individualità, alienata dalla realtà del lavoro. Il problema allora per il Capitale non è più quello di elaborare l'oggetto che induca ad un comportamento razionale: tale rapporto statico di comunicazione tutta contemplativa, tutta allegoria, deve cedere il posto ad un rapporto più dinamico, all'interno di un sistema che preveda l'azione dell'utente come unica forma di fruizione. Il sistema fornisce così una "libertà modulare", che è la più grande delle mistificazioni della libertà. Lo stimolo all'azione, lo stimolo all'intervento da parte del soggetto, viene simulato all'interno di un environment del quale già esiste un controllo globale. La libertà modulare garantisce una verifica continua del processo creativo, essendo il paesaggio interno già globalmente messo a punto. Il problema della casa diviene così quello della "casa del futuro" in quanto prefigurazione di un divenire che solo apparentemente il soggetto contribuisce a individuare.

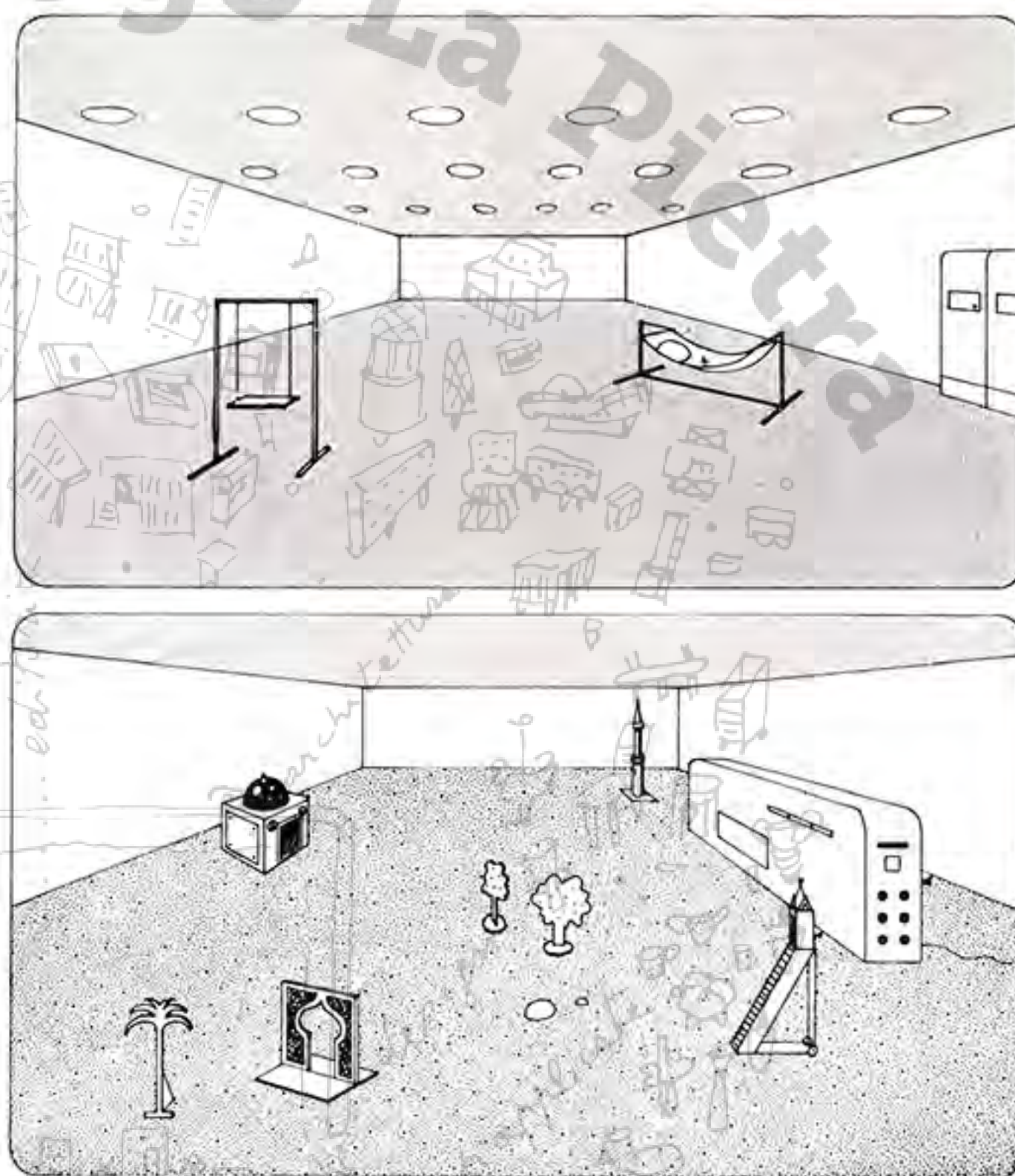
Il rifiuto del lavoro

"Più soldi meno lavoro" è il programma rivoluzionario massimo, al livello massimo di integrazione; è l'adozione strategica del meccanismo del benessere, al fine di fare metodicamente impazzire il Cervello del Piano. Risolvere il conflitto sociale in termini quantitativi significa infatti adottare la logica stessa del sistema come unico piano di scontro, e contestare punto per punto gli equilibri raggiunti. Alla radice dello slogan "più soldi meno lavoro" cresce inarrestabile la demistificazione dello scontro, e l'affermazione sempre più generale del rifiuto del lavoro. Tale rifiuto rappresenta la componente oggettiva, la legge di fondo, della nuova dinamica sociale: significa concretamente assicurarsi una solida base per spingere ad una crescita vertiginosa il prezzo della stessa forza lavoro. Rifiutare il lavoro come condizione umana "naturale", vuol dire rimuovere nella lotta le strutture morali e ideologiche che accompagnano il lavoro e lo rendono accettabile. La libertà come fine diventa strumento immediato di lotta. Non si tratta della prima formulazione di una "dottrina dell'uomo" latente nella classe: non è l'affioramento di un umanesimo operaista spontaneo. Al contrario esso rappresenta il ribaltamento in termini quantitativi e scientifici di qualsiasi dibattito sull'uomo. La contestazione del lavoro non costituisce il quadro di fondo a cui allegoricamente tendono tutti gli atti rivendicativi, ma costituisce la base unitaria che permette la spinta spontanea del rifiuto operaio. Oggi qualsiasi discorso sul design e

sulla casa non può non partire dalla presa di coscienza di questa tendenza generale in atto. Se il problema rimane quello di fornire una casa nella quale recuperare rapidamente l'equilibrio psico-fisico per lavorare meglio, qualsiasi discorso diventa inutile. L'abolizione del lavoro significa il recupero di tutte quelle facoltà creative ed intellettuali atrofizzate da secoli di lavoro sfruttato: è in tale prospettiva che è possibile superare la distinzione borghese tra produttore e consumatore di cultura. Ognuno infatti autoproduce, non solo i propri modelli culturali di comportamento, ma recupera il diritto a realizzare il proprio habitat come immediata e incontrollabile manifestazione della personalità individuale. L'atto di progettazione, come prefigurazione del futuro, viene a cadere; l'unica forza agente diviene la produzione intellettuale di massa. Se l'eliminazione del lavoro vuol dire che l'unica produzione umana diventa quella intellettuale, per garantirsi che tale condizione non diventi il grado supremo della alienazione, o la "libertà nei consumi", è necessario garantire la gestione collettiva dell'automazione.

La distruzione dell'oggetto

Il designer è ancora legato al "proprio" prodotto come allo strumento che gli permette la circolazione più vasta del proprio messaggio e dei propri contenuti. L'utente rimane semplice destinatario di una operazione a lui estranea della quale deve però subire il contraccolpo in termini di comportamento e di adesione. Questo genere di rapporto corrisponde esattamente alla divisione borghese del lavoro e ne perpetua i circuiti



di frustrazione:

la distinzione tra produttore e fruitore della cultura permane come premessa alla cultura stessa. Il designer, come qualsiasi "produttore di merce", resta estraniato dall'uso che del bene stesso viene fatto, non solo commercialmente, ma culturalmente. Tale estraniamento sembra anzi confermare l'artificialità della sua operazione, mentre in realtà lo pone nella esatta condizione del produttore che non conosce mai totalmente la completezza del ciclo. L'ignoranza critica della serie di induzioni che la sua opera è in grado di mettere in moto sembra confermarci il proprio ruolo "produttivo" all'interno della catena. Il rapporto tra produttore (designer) e utente si capovolge se affrontiamo il problema del design non come strumento di prefigurazione del futuro, ma solo come disciplina terapeutica. Quando il problema di disegnare un oggetto non è più quello di comunicare un messaggio, ma semmai quello di mettere in moto e di cedere spazio ad un processo creativo realmente liberatorio e incontrollato da parte dell'utente. In questa direzione acquista significato la "distruzione degli oggetti", intendendo con questo indicare una operazione tendente a ridurre a zero tutte le comunicazioni simboliche che attraverso gli oggetti vengono fatte. Distruggere gli oggetti significa dunque liberare l'uomo dalle strutture formali "significanti" che agiscono con le loro interrelazioni come media figurali alla sua azione, condizionandola e reprimendola come tutte le strutture morali, culturali e di comportamento. Ridurre a zero la "comunicazione attraverso gli oggetti" significa anche

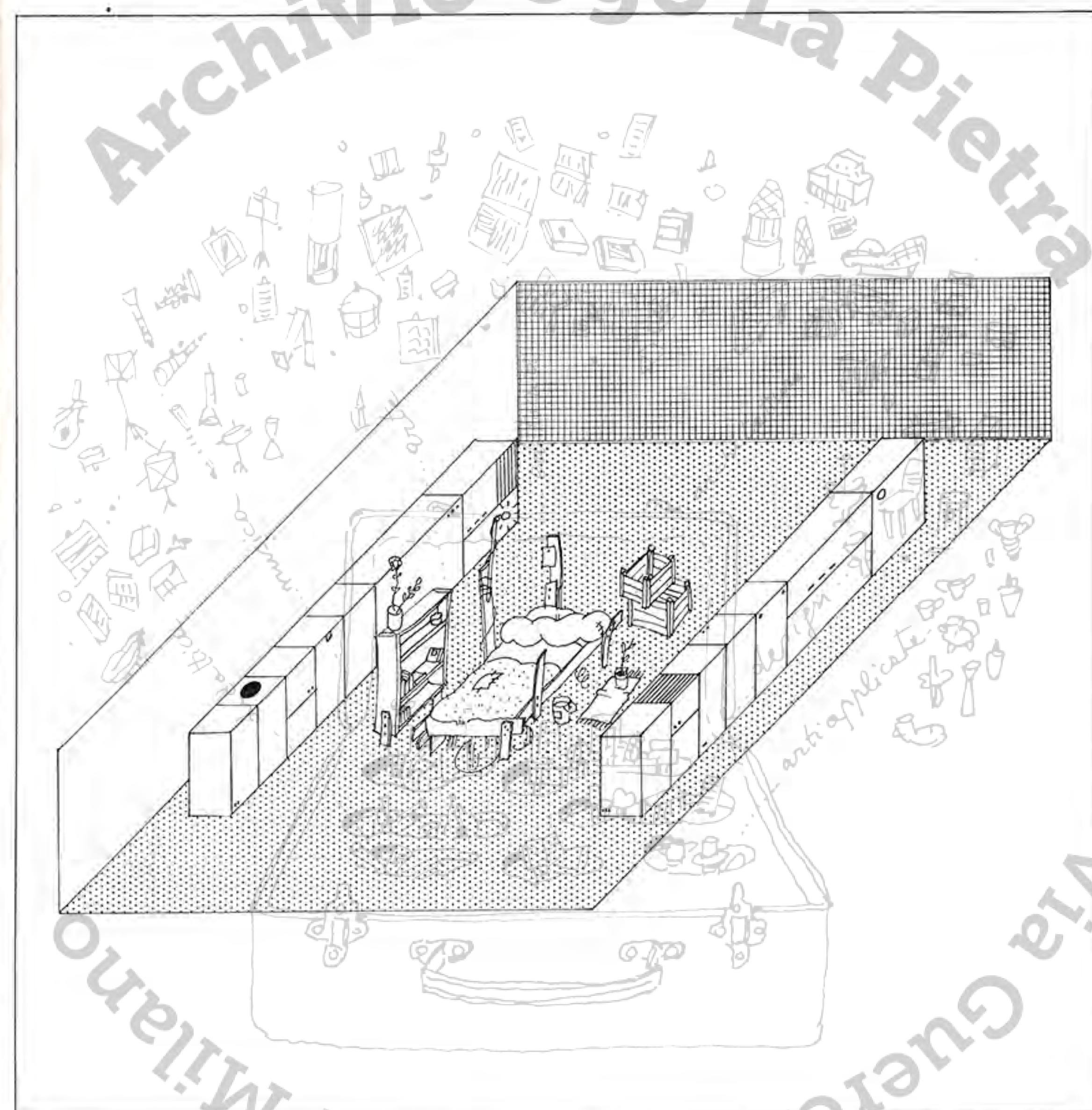
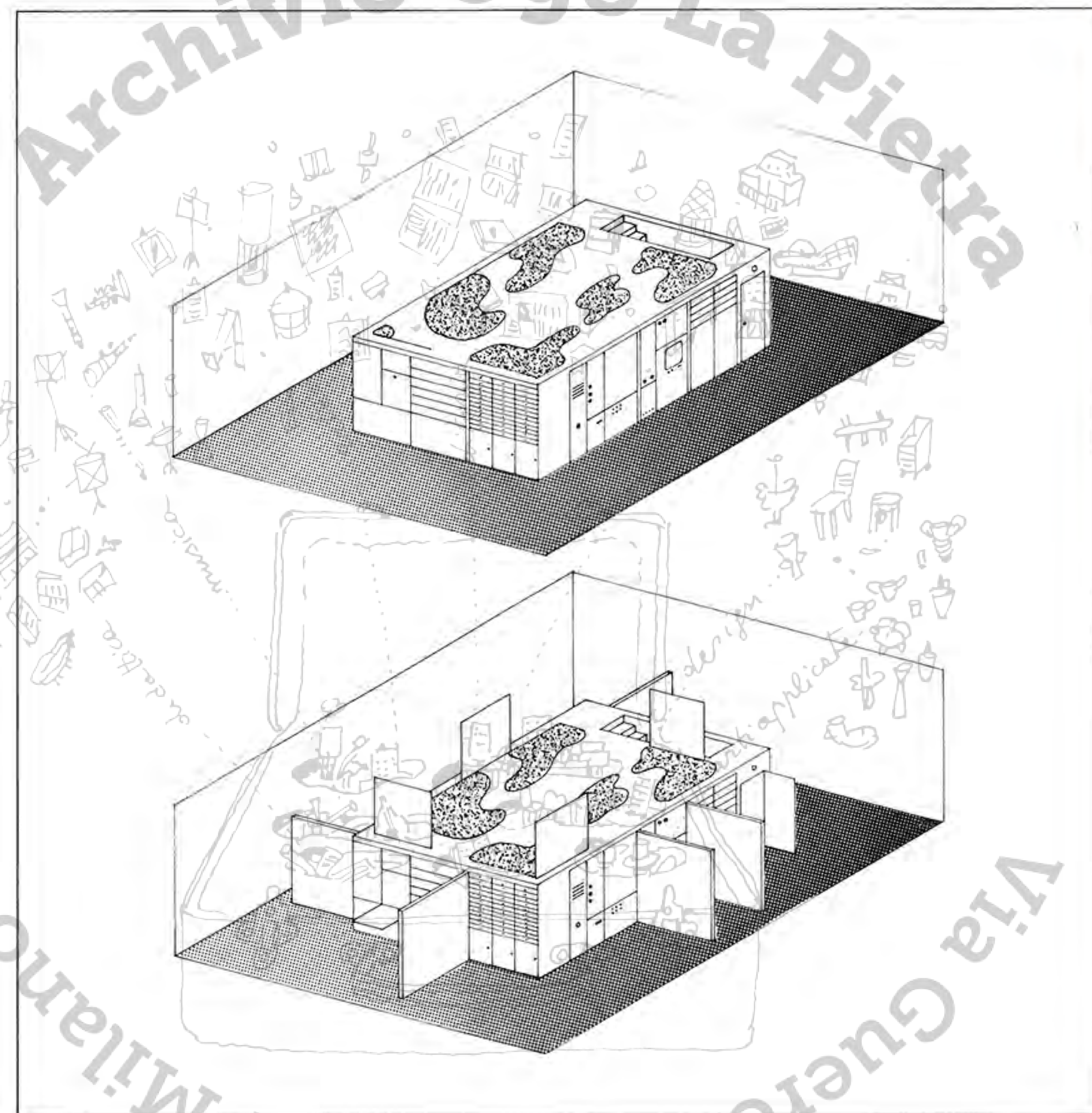
non intendere il design come struttura portante della figurazione della casa, ma solo come parte neutra, funzionalmente esatta, che ha il solo scopo di sgombrare la casa stessa assolvendo al maggior numero possibile di servizi. Il problema non deve essere più quello se produrre a macchina la casa o se trasformare la casa in una macchina. Il problema è semmai quello di garantire le condizioni ottimali sul piano del comfort, permettendo alla casa di funzionare come "spazio-vuoto-attrezzato", cioè come un parcheggio neutro dentro il quale sia possibile operare liberamente al di fuori di una figurazione architettonica e spaziale preesistente. Il diritto ad elaborare privatamente il proprio habitat significa non riconoscere nessuna "cultura ufficiale" e insieme riconoscere nella libertà l'unica cultura possibile. Solo così è possibile evitare l'ennesima elaborazione di un modello ottimale della casa: il vuoto che noi qui descriviamo è una semplice ipotesi strategica.

Il design come terapia

Se gli uomini sono tutti uguali, come è vero, non esiste che una differenza provvisoria tra artista e utente. La liberazione dal lavoro e la morte della cultura "gestita" significano proprio questo: la chiusura di una divaricazione nell'uso delle capacità intellettuali individuali, creatasi e radicalizzatasi all'interno del sistema borghese di suddivisione del lavoro. Unico compito possibile oggi per un intellettuale è proprio quello di agire in questa direzione. L'operazione complessiva diventa molto simile a quella che parallelamente sta compiendo la psicologia moderna: essa ha capito

che la nevrosi ha origine nei rapporti sociali e nelle contraddizioni reali del sistema, e che quindi qualsiasi terapia può apparire come semplice palliativo, complice se non connivente della mistificazione delle motivazioni reali della patologia. Tale grado di conoscenza non può però risolversi in una strategia della non-azione: fare crescere a dismisura la nevrosi collettiva fino a una deflagrazione dell'intera società. Tale ipotesi è soltanto apocalittico nihilismo. Il problema risulta invece ben posto quando la terapia della nevrosi significa la rimozione delle strutture caratteriali che impediscono proprio la libera disponibilità individuale all'azione politica. Qualsiasi individuo oggi avverte infatti la propria proletarianizzazione chiaramente: ciò nonostante non riesce a collocarsi di fronte a tale problema in maniera diretta proprio perché bloccato dai meccanismi inibitori che la società ha tessuto dentro di lui.

La salute psichica non deve quindi simulare una libertà di fatto inesistente, ma piuttosto deve significare il collocamento dell'individuo, totalmente disponibile del proprio equilibrio, davanti alla storia. Per fare questo bisogna contestare metodicamente le strutture repressive, morali ma anche formali, che restituiscono all'individuo l'ambiente che lo circonda come condizione consacrata da "valori e significati" naturali e razionali, proiezione diretta della "sua" stessa natura. Il problema allora è quello di fornire all'uomo una condizione in più per procurarsi la libertà da solo, e non di cercare di capire che genere di libertà va cercando.





Superstudio
Distruzione, metamorfosi
e ricostruzione degli oggetti

Inventari di violenze e no
Tutto il nostro lavoro oggi può
essere assimilato alla progettazione di
« sistemi di flusso ».

Nota:

« Sistemi di flusso: sono complessi di componenti separate che svolgono insieme una funzione ben definita. Ecco alcuni esempi: un sistema per l'avvistamento di missili, una linea aerea, un sistema amministrativo, un supermarket... La progettazione di sistemi di flusso comprende la specificazione e il posizionamento delle componenti che devono svolgere una funzione, ma non include la progettazione delle componenti ».
(J. Christopher Jones).

Il sistema su cui agire progettualmente è la cultura architettonica intesa come campo di valori trasmissibili e come mezzo (utensile) per trasformazioni sociali. Questo « sistema » è l'unico « oggetto » che ci interessa. Un oggetto dunque che non coincide né col « prodotto » né con le sue « parti »: un oggetto-struttura, un meccanismo a reazione multipla, un oggetto tangibile, omogeneo ed isotropo, coerente al sistema sociale che lo produce e sostiene. La cultura architettonica si presenta oggi stabilizzata in categorie e generi autosufficienti e perfetti (dove

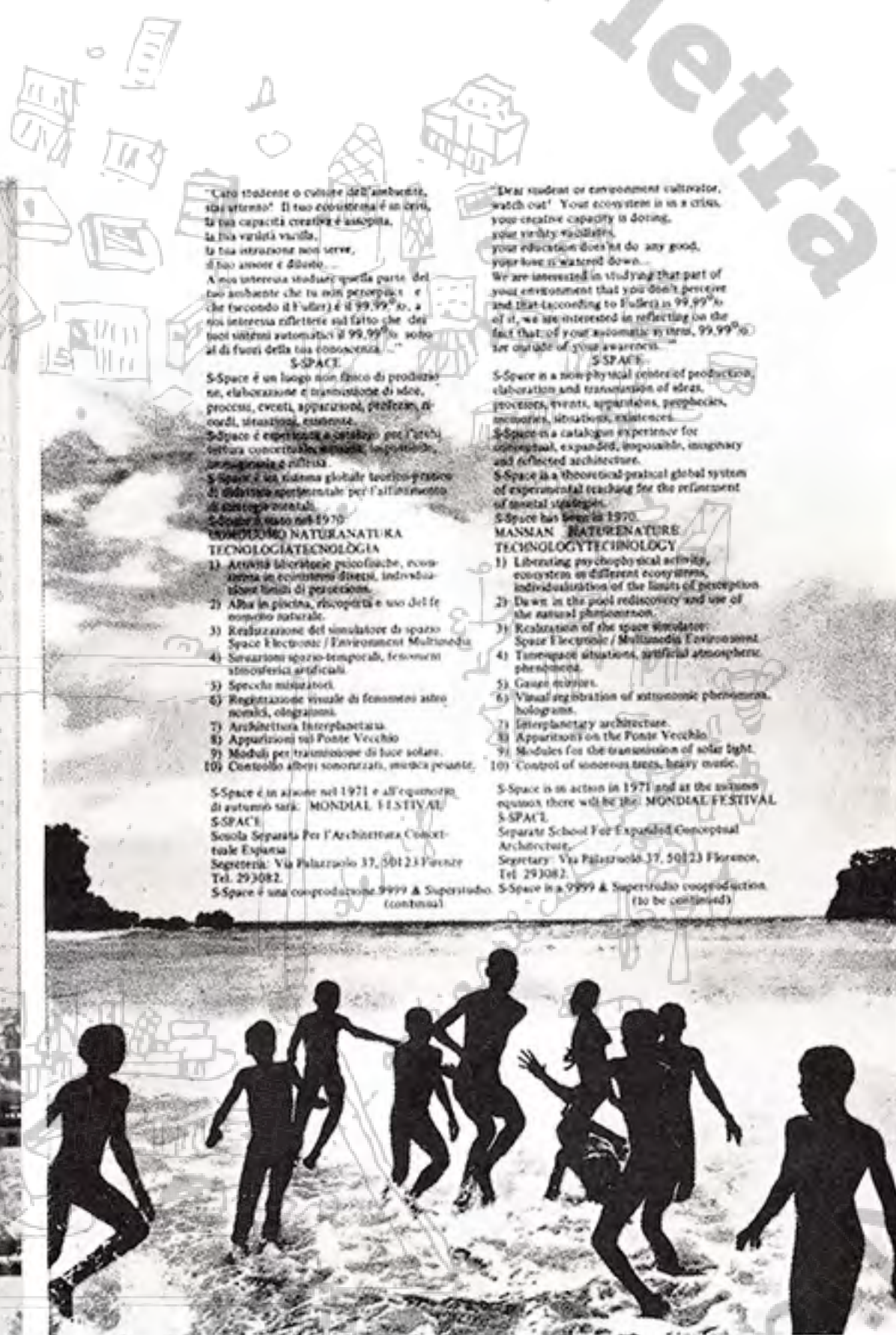
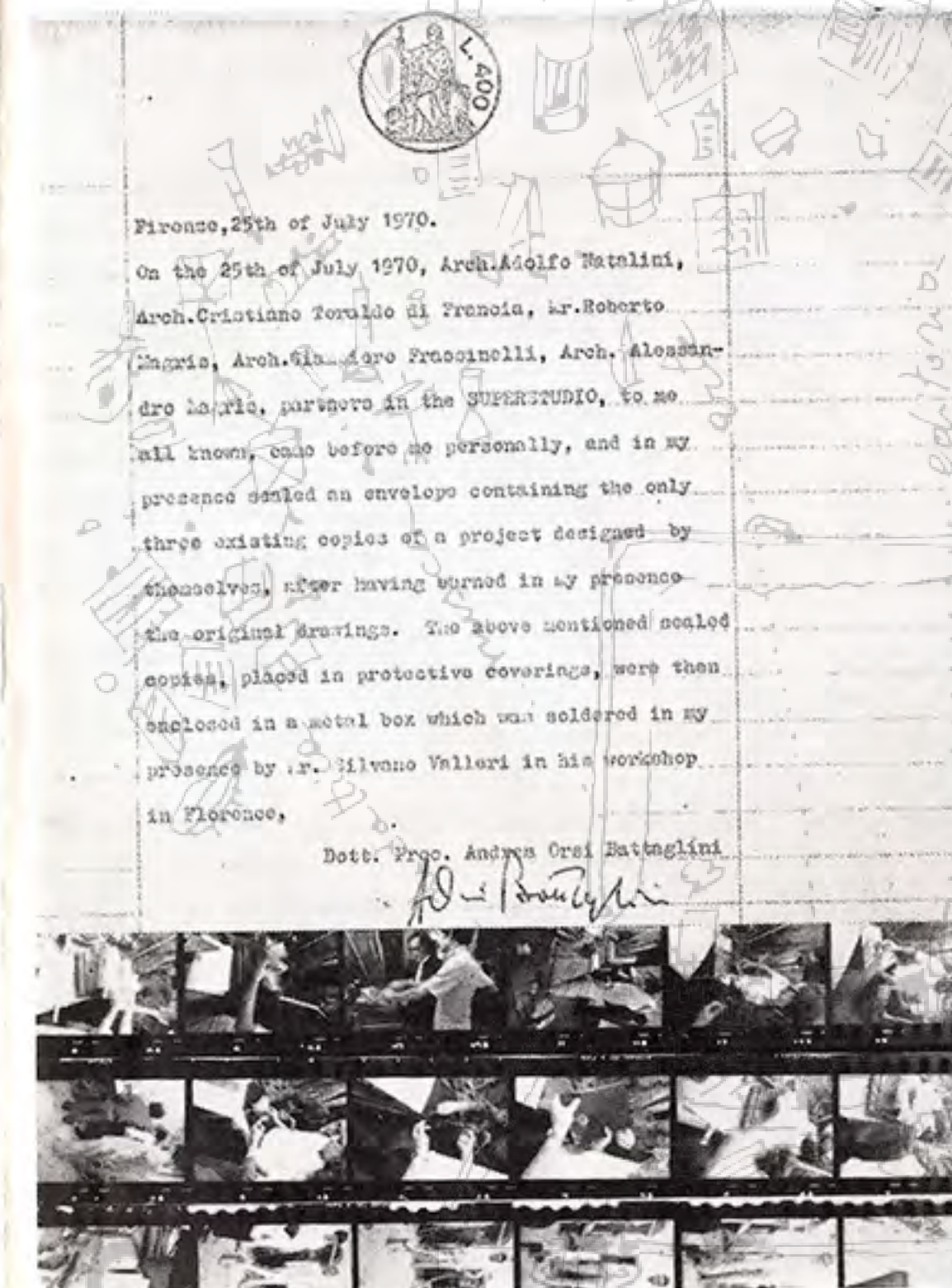
l'interdisciplinarietà è un'associazione di mutuo soccorso, i metodi scientifici mutue garanzie), organizzata secondo modelli tecnologici e artistici e condizionata dalle strutture formali del potere.

I suoi processi sono concatenazioni logiche, le verifiche sono semplici check-in tesi al controllo della restituzione di tutti i dati immessi. La cultura istituzionalizzata mima il potere: quando lo contesta o lo critica resta nel suo ruolo di giullare cui tutto si perdona (purché serva).

I modelli di qualità coincidono con i modelli di quantità. Ogni azione si progetta elabora e trasmette secondo precise sequenze.

Sconvolgere questi tempi, interrompere la concatenazione causa-effetto comporta la squalifica culturale: vuol dire non stare alle regole, perciò non « funzionare », quindi « sbagliare ».

In questo modo, la cultura perpetua se stessa: l'immagine del mondo che ci fornisce è l'immagine filtrata attraverso codici semantici finalizzati dal potere. L'immagine è obbiettiva, scientifica, artistica in quanto alienata, tecnologizzata, coerente.



Ogni tentativo di teorizzare un comportamento difforme viene facilmente inglobato nel sistema onnivoro cultura-società, in quanto ne utilizza gli strumenti della rispettabilità scientifica.

Per questo, ogni azione alternativa deve essere mobile e incomprensibile, cambiare apparentemente obiettivi e stancare con la presenza continua.

La società della superproduzione e dei superconsumi richiede per esistere la massima estensione ed efficienza dei processi imperialistici; imperialismo economico (sfruttamento delle risorse) nei paesi esterni e imperialismo culturale (assuefazione all'immagine ideale della società in atto e suo sostegno) nelle regioni interne. Se al processo di assuefazione alla società in atto si sostituisce una serie di immagini aberranti capaci di postulare un'altra scala di valori e di comportamenti, il sistema vede messa in dubbio la sua immagine pubblica:

i desideri collettivi indotti vengono sostituiti con altri desideri egualmente appetibili ma più giusti e veri; e per soddisfare questi nuovi desideri il sistema viene messo in crisi.

L'azione da svolgere, nella sua più semplice accezione, è quella di portare al limite i processi dimostrandone « per absurdum » la falsità e l'immoralità.

Un altro tipo di azione è quello di rifiutare ogni partecipazione, stare isolati e in disparte continuando a produrre idee, oggetti, di tale intenzionale diversità che il sistema non possa mai utilizzare se non rischiando di venir coinvolto in una feroce autocritica. Per questo l'azione sulla cultura diviene in realtà azione sull'immagine pubblica del sistema squilibrandolo. Per questo acquista validità

concentrarsi sulla cultura architettonica, raffinando e perfezionando gli strumenti in nostro possesso, e intenderla come

« sistema di flusso » per progettare un modello alternativo corrispondente a una nuova immagine di società.

Una società come stato di natura libero dal lavoro ripetitivo e alienante, una democrazia espansa di esistenze complete dove sia possibile « raggiungere lo sviluppo di tutte le possibilità umane con uguali condizioni di partenza e dove si attui il principio:

da ciascuno secondo le sue capacità, a ciascuno secondo i suoi bisogni ».

Nel progresso verso questa nuova società, la critica a tutti i livelli del presente stato e il tentativo di operarne la metamorfosi sono l'unica alternativa alla rivoluzione violenta. Enunciando e posizionando certi elementi in punti nodali della cultura si provoca la discussione globale con la massima economia di mezzi... E d'altronde si tratta sempre di evitare gli sprechi mentali o materiali, ogni azione violenta, per esempio.

La non violenza porta all'adozione di una strategia mentale.

Il rifiuto dei mezzi e delle strutture attuali porta ad uno spostamento dell'adozione sul livello mentale. Scavalcando la nozione di avanguardia, il movimento non è più in avanti

(sulla linea), ma laterale obliquo. Il campo di forze si modifica: ci si sposta da una linea all'altra di sviluppo, convinti che l'attività cerebrale e i modi con cui questa si comunica siano l'ultima forma valida d'architettura. Si enunciano e posizionano operazioni, ponendole in tutti i canali navigabili. In questo senso si inserisce

« l'architettura interplanetaria » nella

ecologia (1), il « Monumento continuo » nell'urbanistica (2), la « architettura riflessa » nell'architettura (3), gli « oggetti inesistenti » nel design (24-31), e infine le « tautologie » nelle pubblicazioni (4) o i « cataloghi e inventari » nella scuola (5).

Rimandando a future occasioni un discorso su gli altri temi, elenchiamo per ora « alcune ipotesi sulla distruzione degli oggetti » o anche « due inventari paralleli di violenze e no ».

Le Curve di Lehman e Ogborn e la fine dei lemmings

Se la realtà non è altro che l'intima convinzione di una conoscenza essa esiste solo a livello individuale. Se si è intimamente convinti che le curve esponenziali dell'evoluzione della nostra cultura, elaborate da Ogborn e Lehman, sono esatte, e che il loro tendere all'infinito stia superando il limite della logica delle cose, non si può evitare di dedurre che il punto che in esse stiamo occupando è contiguo ad un flesso.

Se, infine, si è intimamente convinti che tali esponenziali dell'evoluzione siano « linee di tendenza » ed in quanto tali sottratte in pratica ad ogni volontaria possibilità di mutarne la direzione; si conclude che la nostra cultura si sta involvendo in una situazione di crisi che ne preannuncia la distruzione.

« Ad ogni successivo intervallo di tempo vediamo come i prodotti creativi dell'uomo... tendano al quadrato della quantità precedente ». (H. C. Lehman) « Ogborn ha messo insieme un buon numero di queste curve, che indicano tutte lo stesso fenomeno generale. Tutte mostrano curve esponenziali in aumento ». (S. Chase)

« Spesso la natura

La violenza sulla natura

6 Animali del Mesozoico

7 Uccello acquatico ucciso dalla nafta. 1969

8 Rinoceronte ucciso da un'automobile nel Parco Naz. dell'Uganda 1970



La violenza sulle cose

9 Immondezza. 1970

10 Buddha di Bamiyan (scalpellato dagli iconoclasti turchi, X sec. circa)

11 Affondamento di una corazzata. 1914



permette a queste curve di avviarsi, come nel caso della moltiplicazione delle locuste e delle mosche della frutta, ma non le sostiene mai a lungo. Finiscono sempre con lo sbattere contro qualcosa e si ritirano con la massima rapidità ». (S. Chase)

La convinzione di questa conoscenza non permetta alternative; la direzione è unica: seguire la distruzione, cooperare per essa; d'altra parte la tendenza alla conservazione della specie, impone il tentativo di evitare che la distruzione della cultura coinvolga nell'annientamento anche il « terreno » su cui si è sviluppata. La scelta dei metodi è quindi l'unica componente libera dell'operazione. L'unica possibilità di salvezza dell'uomo come specie, è la presa di coscienza del proprio disgusto per le cose, il terrore del proprio stato e quindi la fuga, unica alternativa al suicidio di massa, alla fine del lemming.

Nota: « Lemming m. (ingl.). Roditore degli arvicoli (*Myodes lemmus*) simile al ratto, lungo circa 15 cm. caratteristico della Norvegia; ogni 5 o 10 anni si suicidano in massa a milioni di esemplari gettandosi in mare sempre in direzione ovest: la causa di questo fatto rimane del tutto ignota ». (Dizionario Enciclopedico Universale Sansoni)

Un'ipotesi sulla distruzione degli oggetti

Il disgusto è figlio dell'eccesso; qualunque operazione portata al limite genera il disgusto; all'opposto sta l'armonia generata dalla perfezione. L'oggetto è determinato dalle proprie funzioni o meglio dai propri significati;



nessun oggetto ha una sola funzione; inoltre la scala di priorità in cui ci si può illudere di ordinare tali funzioni è puramente illusoria e contingente; essa corrisponde in realtà al grado di emergenza al livello del conscio che tali significati hanno nella psiche dell'utente dell'oggetto.

La forma dell'oggetto è il risultato di un equilibrio tra i significati in cui l'aumento della determinanza di uno o più componenti

determina la recessione degli altri affinché l'equilibrio sia mantenuto.

Le varie combinazioni di equilibrio, in cui sono dosati i significati, determinano le caratteristiche delle diverse fasi di evoluzione della cultura (gli stili).

I periodi cosiddetti « classici » appaiono caratterizzati da una partecipazione grosso modo paritetica dei significati all'equilibrio qualificante l'oggetto;

viceversa nei periodi di « crisi » una o poche funzioni prendono decisamente il sopravvento rendendo instabile il sistema e provocandone quindi il rapido decadimento.

L'analisi « a posteriori » delle epoche « critiche » mostra chiaramente l'emergere ed il susseguirsi dei significati determinanti, come il potere, l'estetica, l'edonismo, la mistica, la funzionalità.

È appunto la funzionalità, il più emergente tra i significati dell'oggetto al livello della consapevolezza, che determina l'attuale instabile equilibrio. Solo la membrana costituita dal sottile bilanciamento dei

significati recessivi protegge ancora l'utente dal disgusto;

sarà sufficiente un solo, piccolo, ulteriore incremento del significato determinante per lacerare questa protezione.

La strada per la distruzione è quindi individuata; basterà portare al limite

l'emergenza del significato funzionale od anche solo di uno dei suoi sub-componenti per provocare l'orrore, esponendo l'essenza dell'oggetto in tutta la sua spettrale, monodica, agghiacciante realtà.

Non si deve però credere che sia possibile operare di punto in bianco in tal senso senza stimolare gli istinti di difesa, provocando di conseguenza l'automatica ricusazione dell'oggetto così preparato. Sarà necessario piuttosto procedere per gradi, misurando la progressione in dosi inavvertibili, stimolando subdolamente il disgusto e l'orrore acquattati già da tempo nel più profondo di ciascuno di noi, fino a farli esplodere urlanti all'esterno. Ecco, quindi, che l'oggetto deve essere concepito con freddezza, lucida determinazione, deve perseguire sempre più rigidamente un solo e ben definito

traguardo: se deve essere gradevole sarà ineffabile, se morbido sarà soffocante, se fantastico sarà alienante, se funzionale sarà schiavizzante, se limpido sarà abbagliante, se rigoroso sarà inflessibile.

La sua maschera sarà la bellezza, una bellezza logica, inevitabile, per la perfetta consequenzialità della forma rispetto allo scopo.

Riusciremo così a fornire a noi stessi, sotto le specie della perfezione, l'Oggetto, distrutto dalla propria perfetta coerenza etica e formale, affinché esso ci contagi della sua distruzione e quindi ci salvi.

Metamorfosi e ricostruzione dell'oggetto

La merce, come dice Guy Debord, diviene contemplazione di se stessa nella società borghese che agisce e si perpetua attraverso i propri prodotti (tra cui rientrano i partiti e i sindacati,

parte essenziale dello spettacolo). La macchina produttiva produce una seconda povertà (Galbraith) perpetuando se stessa anche dopo la fine dei suoi scopi, o al di là dei suoi scopi essenziali (la soddisfazione di bisogni primari), inducendo sempre nuovi bisogni. Una volta chiarito che:

a) il design è solo induzione al consumo;
b) gli oggetti sono status symbols, espressione di modelli della classe dominante. La loro progressiva accessibilità al proletariato fa parte di una strategia di livellamento tesa ad evitare la deflagrazione della lotta di classe;

c) il possesso degli oggetti è l'espressione di motivazioni inconscie: attraverso la loro analisi, si può giungere alla rimozione dei motivi che sono alla base della loro appetibilità;

...diviene urgente procedere alla loro distruzione... o no?

Le metamorfosi divengono frequenti quando la cultura non ha sufficiente coraggio per commettere suicidio (per autoeliminarsi) e non ha nemmeno alternative chiare da sostituire.

La teoria degli stati intermedi è il libro dei cambiamenti?

Alla teoria dell'incesto come pratica chiusa dei cultori sulla cultura e viceversa, si sostituiscono le contaminazioni più scandalose, patetiche o ridicole; solo in questo modo si preparano gli sbocchi per un'azione eversiva.

L'ultima astuzia della ragione in marcia è la scelta del falso.

Così mentre la forma-merce va verso la sua realizzazione assoluta, noi riduciamo al minimo le operazioni. (L'unico pericolo è l'integrazione: ogni tanto qualcuno di noi però si fa la barba con l'aspirapolvere.)

Preparando questo numero di IN abbiamo definito la distruzione

dell'oggetto come la distruzione dei legami sintattici che uniscono gli oggetti al sistema, la distruzione dei suoi significati sovrapposti dal potere. È stata formulata un'ipotesi di riduzione degli oggetti a elementi neutri e disponibili.

A questa possiamo aggiungere un'altra ipotesi, ed è quella della costruzione dell'oggetto attraverso la sua metamorfosi. Il processo in atto di « sovraccarica » di significati all'oggetto fa parte di quella strategia del disgusto di cui abbiamo parlato.

Attraverso una rifondazione psicologica dell'oggetto possiamo tentare la « ricostruzione dell'oggetto ».

E questo con un'azione discontinua e alogica che rifiuta le garanzie di valore (le patenti distribuite dal sistema), per aspirare all'identità con la vita e con la realtà totale.

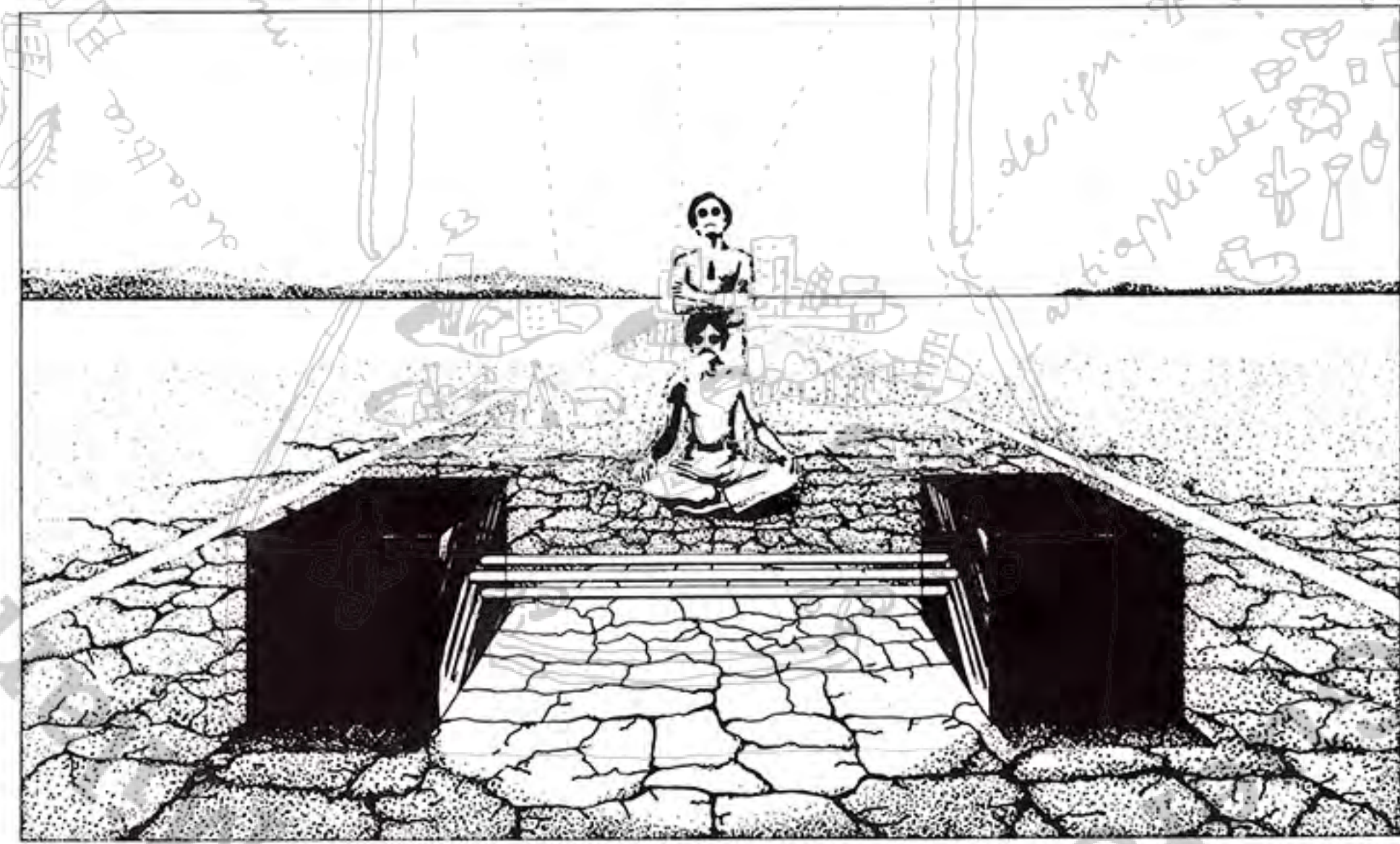
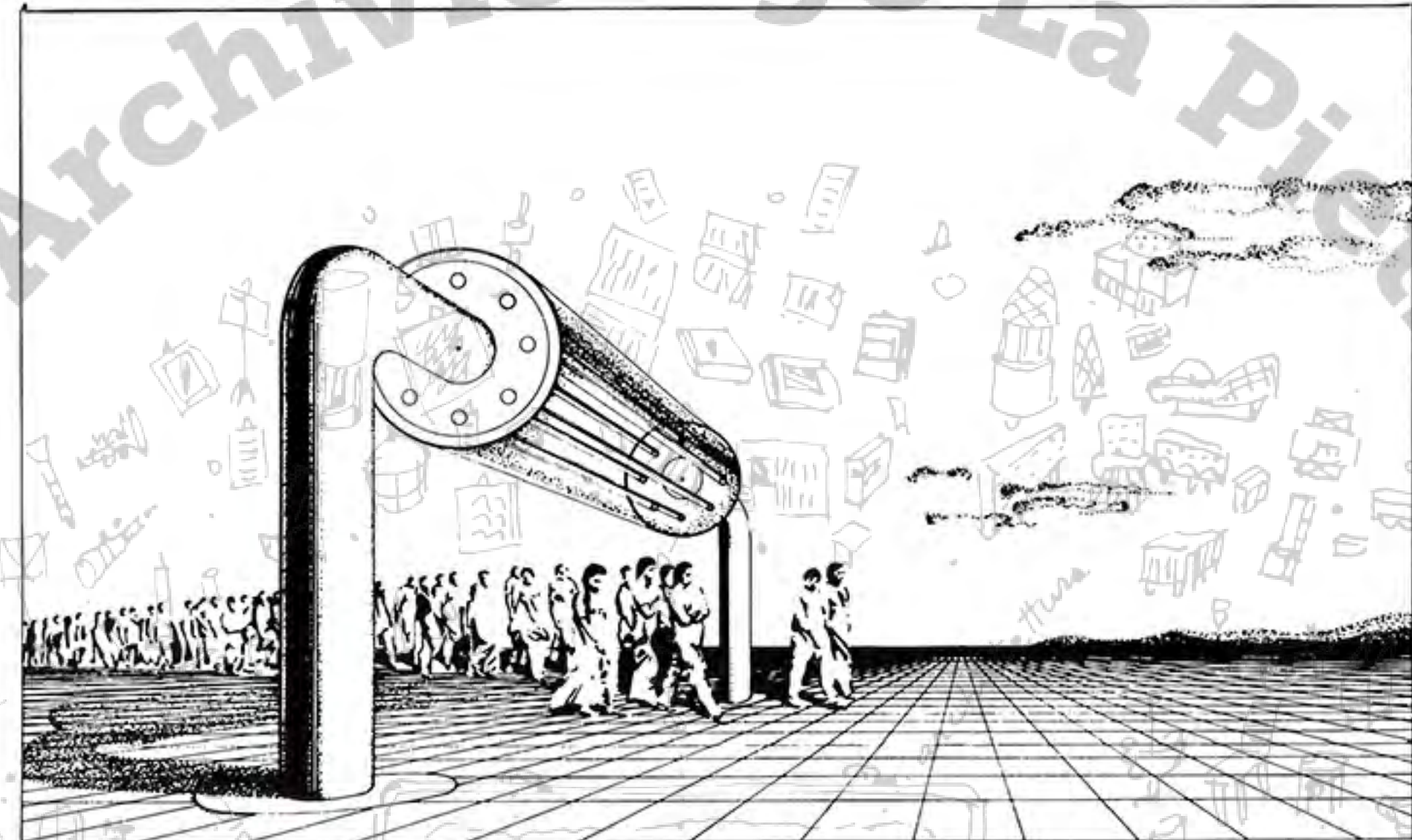
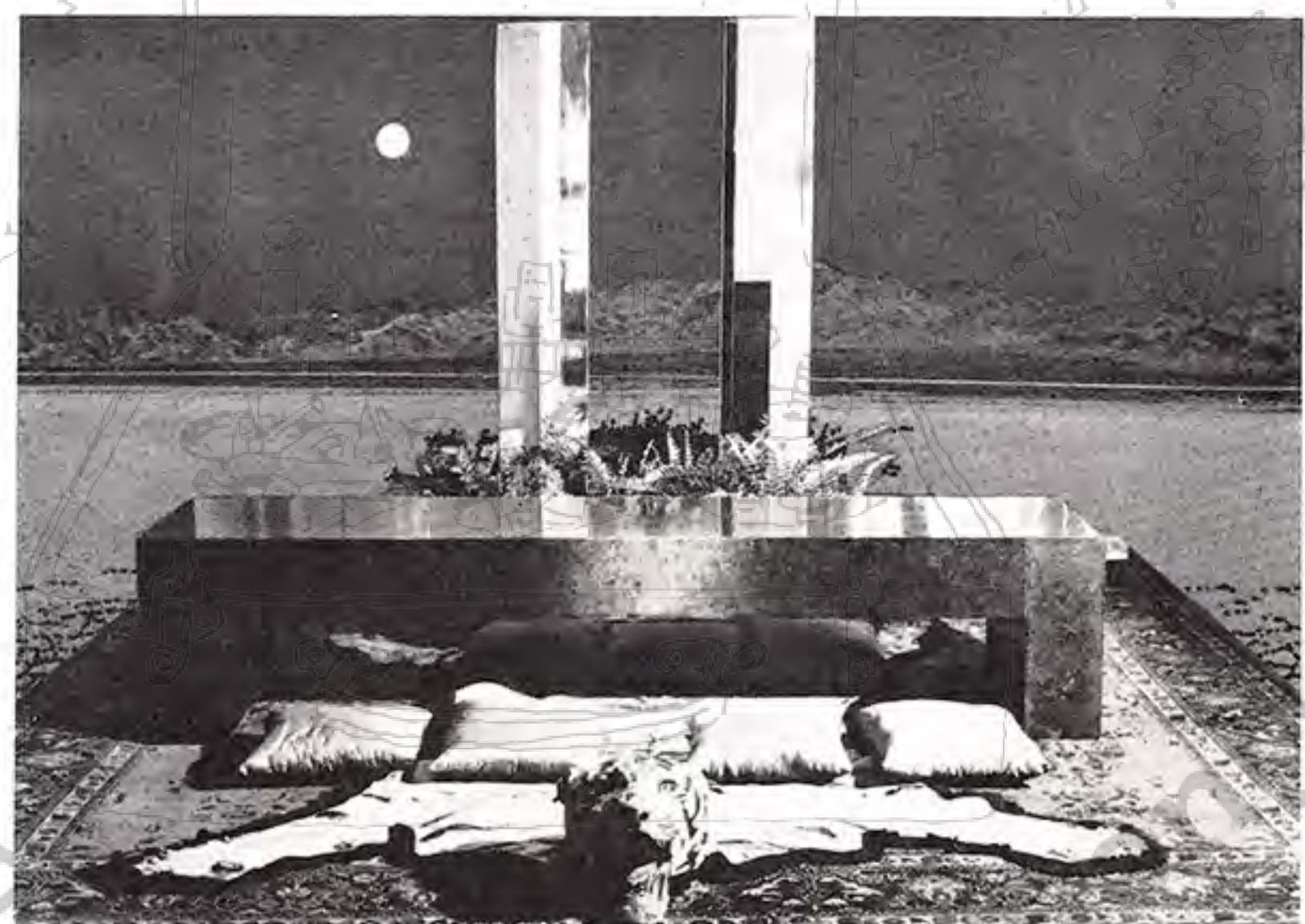
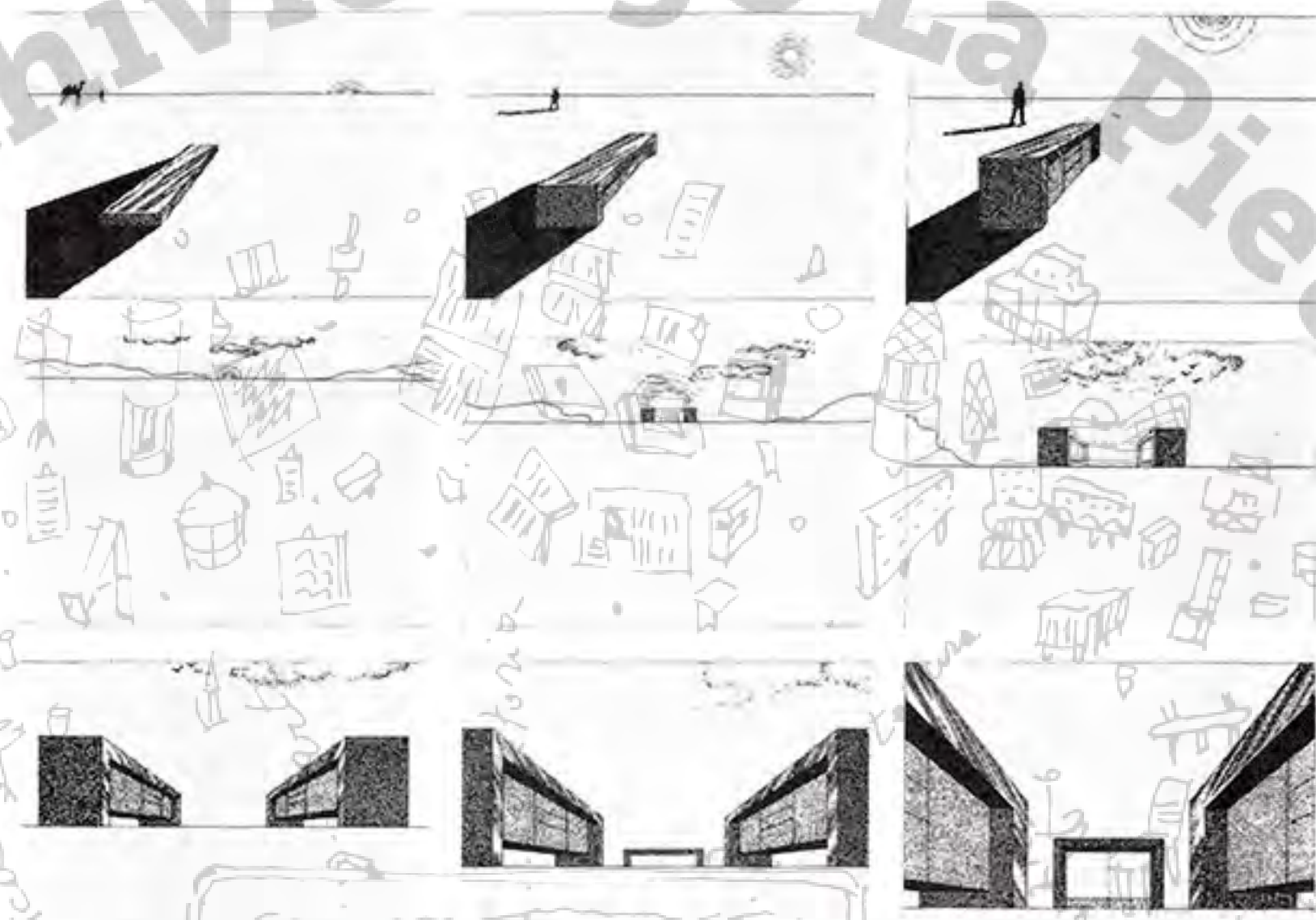
Gli oggetti cessano così di essere veicoli di comunicazione sociale per divenire forma della realtà e della sua esperienza diretta.

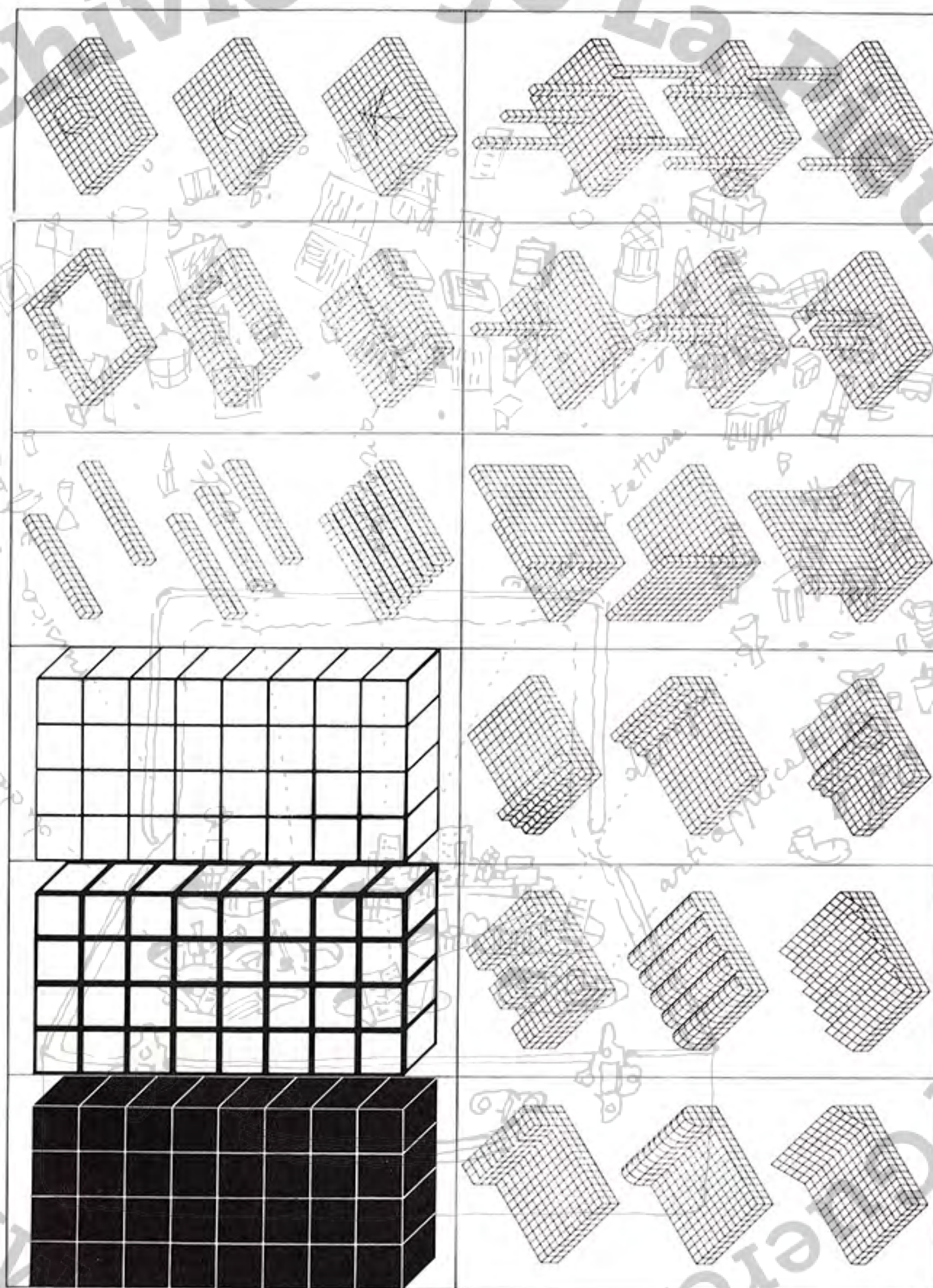
Le metamorfosi che l'oggetto deve compiere sono quelle con cui si ricarica dei valori del mito, della sacralità, della magia attraverso la ricostruzione dei rapporti tra produzione e uso, al di là dell'abolizione dei nessi fittizi produzione-consumo.

Quando il design come induzione al consumo cessa di esistere, si crea un'area vuota in cui lentamente affiorano, come sulla superficie dello specchio, il bisogno di fare, plasmare, trasformare, donare, conservare, modificare.

L'immagine alternativa (che poi è la speranza di un'immagine) è un mondo più sereno e disteso, in cui le azioni ritrovino il loro senso completo e in cui la vita sia possibile con pochi utensili più o meno magici.

Oggetti come specchi, cioè riflesso e misura.





Ugo La Pietra - Gian Luigi Pieruzzi
Distruzione dell'oggetto attraverso
un atteggiamento « per crisi »

L'oggetto e la volontà critica
Gian Luigi Pieruzzi

« Il 'senso comune' non vede che l'oggetto è una proiezione del pensiero su se stesso, un modo con cui il pensiero si aliena da sé e si fa altro da se stesso, per poter così riflettere su di sé e conoscersi; bensì prende quell'oggetto per qualcosa di veramente diverso ed originario... In forza di questo scambio il 'senso comune' si rappresenta la realtà alla rovescia: l'oggetto, che è un che di secondario e derivato, lo prende per il primo... »
 G.W.F. Hegel, *Phaenomenologie des Geistes*.

La realtà oggettiva va ricercata analizzando una situazione sociale ed ambientale in cui oggetti e individui reificati interagiscono in un rapporto mutuo di sfruttamento.

La perdita di realtà degli oggetti corrisponde al momento in cui essi superano il loro messaggio elementare diventando latori di realtà strutturali che non si spiegano più col mero rapporto tra forza lavoro, potere d'acquisto e valore d'uso.

Un'analisi sociologica svolta attorno all'oggetto rivela che questo è il veicolo della informazione di classe, nel momento in cui la quantità di forza lavoro in esso contenuta, viene incrementata dalla necessità di rappresentare e materializzare il gusto. Dal momento in cui, tra le classi, nasce un processo di acculturazione, il metro con cui misurare l'appartenenza all'una o all'altra, è una manifestazione del potere come proprietà e possesso di oggetti storicamente adatti

a questo ruolo.

È appunto in tal senso che la realtà degli oggetti può essere analizzata sociologicamente: gli oggetti simbolo di stato possono essere infatti, o semplicemente inutili, o sovraccarichi di messaggi, per una operazione di semantizzazione ad opera delle necessità di consumo, pura espressione, quindi, di forza lavoro, o, pur rappresentando un reale valore d'uso, saranno mediati attraverso sostanze mediate da superespressione e, pertanto, simulacri dell'oggetto reale.

I formalizzatori, gli architetti, hanno avuto un peso preminente in questo senso, al servizio della classe che richiedeva loro il decoro della proprietà; che ne voleva cioè la attuazione estetica.

Invece, lo stadio storico della proletarianizzazione dell'intellettuale, si scopre anche come necessità di liquidare la formalizzazione dell'espressione del capitale.

Ma è questo il punto di massima equivocità nelle operazioni di nuova formalizzazione; perché la sovrastruttura e la forma devono nascere dallo slancio creativo della massa, parrebbe quindi inutile ed errato un qualsiasi lavoro di prefirazione, che non è in grado di operare su dati fattuali.

Dice Stalin, nel suo saggio sul problema della lingua:

« Ciascuna base possiede la propria sovrastruttura... »

Se viene liquidata una base, subito dopo viene liquidata ed alterata la sua sovrastruttura; se nasce una nuova base, subito dopo nasce la struttura che le corrisponde...

La sovrastruttura viene creata dalla base... affinché lotti per la liquidazione della vecchia base, ed insieme, della vecchia sovrastruttura ».

Sul problema specifico della lingua:

« La lingua, pur differendo in linea di principio dalla sovrastruttura, non differisce dai mezzi di produzione, diciamo dalle macchine, le quali sono, verso le classi, altrettanto indifferenti quanto la lingua, e possono servire altrettanto bene sia il regime capitalista che quello socialista ».

Si tratta qui dei segni e non della loro organizzazione: di semantica, quindi, e non di sintattica.

La prassi sovrastrutturale è una scelta della base su di un lessico costitutivo la cui durata avanza considerevolmente quello d'una vita umana.

La prassi rivoluzionaria supera qui il problema della sovrastruttura, devolvendo alla storia della rivoluzione il compito di modificarla con la lentezza tipica delle trasformazioni culturali ed etnologiche del popolo. L'architettura stalinista testimonia efficacemente la continuità sovrastrutturale della immaginazione borghese.

Si diceva di come gli oggetti rappresentino il modo di esistere sociale: la loro trasformazione, intendendoli come messaggeri della struttura, non può avvenire in un habitat tipologico prerivoluzionario.

In effetti, ci pare molto riduttivo trattare dell'oggetto senza parlare dell'ambiente, proprio in un momento in cui la cultura architettonica borghese sta operando uno svuotamento fisico delle abitazioni, perché queste possano venir inzeppate da nuovi simboli di stato.

Nel periodo della Comune, attraverso la « Presse »,

il visconte di Launay si rivolgeva all'operaio in lotta contro i borghesi per impadronirsi di questi e, dopo aver ridicolizzato la qualità di tali beni (e le abitazioni soprattutto), seguiva: « Però, dirai tu (proletario), questo appartamento così scomodo è arredato con lusso; lui, se non possiede la casa, possiede il mobilio... Tutto il problema sta proprio qui:

il vero tesoro del borghese è la sua mobilia, ed è per difendere questo tesoro che si fa ammazzare con coraggio.

E proprio tu, o popolo, vuoi dargli addosso per portargli via simili meraviglie!... Morire per la mobilia, e che razza di mobilia! »

Nel suo irritante snobismo, il nostro visconte aveva però centrato a pieno la logica oggettiva borghese, facendo invece un pasticcio tra lotta di classe e invidia piccolo borghese: quest'ultima ha infatti la caratteristica non di lottare, ma di fare gli straordinari per acquistare gli oggetti che mancano al suo desiderio di elevazione sociale. Dalla pur sommaria analisi delle difficoltà del formalizzatore dissenziente, nasce però logico il rifiuto dell'utopia, intesa come fuga verso una realtà non fattuale, ma accessoria.

Negare l'utopia significa impegnarsi nello scontro diretto con le logiche della produzione: cercar di reperire al loro interno quelle forze da usare per dare a livello sovrastrutturale delle conformazioni in vista d'una trasformazione strutturale. L'atteggiamento operativo scelto, a livello politico, è quello della individuazione degli spazi di libertà in cui gestire l'operabile esercizio della libertà:

è una strategia dei fatti urbani e sociali, una operazione che si muove nella sovrastruttura e che direttamente ed indirettamente incide su le strutture sociali.

Sono queste operazioni a cui ciascun cittadino politico partecipa, al di là del suo ruolo di tecnico, o forse malgrado questo.

Come si può invece espletare specificamente il ruolo del formalizzatore?

L'analisi della società dei consumi indica come tutti i livelli di qualifica formale portino al credito

aumentato degli strumenti produttivistici:

la schiavitù degli intellettuali verso il potere sembra più assoluta che mai.

Le forme di produzione, però, non riescono ad assicurarsi totalmente la libertà degli operatori: anche nell'ambito delle norme, l'assetto borghese suscita morfologie, situazioni ambientali e di comportamento che gli si rivoltano contro.

La strategia che il formalizzatore deve tenere è quella di individuare le forme corrispondenti alla logica sovversiva del sistema produttivistico: abbiamo pensato di dare a questo complesso di forme e comportamenti il nome di sistema disequilibrante.

I gruppi politici eseguono operazioni disequilibranti a livello dell'assetto politico economico; i formalizzatori devono operare su fenomeni ambientali, cioè sui rapporti che nascono dalle presunte categorie di individuo, ambiente, oggetto.

Anche in questo caso si devono individuare delle strategie fornendo un contributo, che è disciplinare, alla presa di coscienza di un fenomeno di disagio comportamentistico e formale.

L'oggetto è un messaggio: le sue caratteristiche sono sempre tali da renderlo riferibile ad una classe specificamente differenziata di fruitori; la configurazione della città si fonda sulla immagine della differenziazione, e attraverso il monumentalismo architettonico gerarchizza prassi e morfologie, creando tipologie che consentono alla città di svolgersi attorno e per le cose.

In questo caso il monumento, come entità privilegiata, può essere indice di una gerarchizzazione antidemocratica.

Se la città, come si è visto, è il tempio dell'oggetto,

togliere le cose alla città vuol dire distruggerla. Il senso della città borghese si perde dove la produzione sia per il necessario. La figura che semantizzi tale situazione è ovviamente indescrivibile: è forse prefigurabile utopicamente, ma la sua realtà può nascere solo dalla lotta di classe. Però riteniamo che possano esistere oggetti che, di fatto, si pongono in termini disequilibranti alla struttura della città.

Nel riconoscere l'intellettuale al momento della sua proletarianizzazione, condizione questa richiesta e conseguente allo sviluppo borghese dello stato, si individuano in lui le possibilità di farsi forza eversiva, dove la sua mansione di servo pasciuto del capitale sia stata sostituita da quella di strumento inservibile: in questa fase l'intellettuale, come l'oggetto, può solo diventare, per il borghese, materiale di scarto o simbolo di stato. Con questa operazione il capitale si è, sì, assicurato gli intellettuali a sé organici, ma anche ha creato una schiera di tecnici intellettuali liberi, e quindi di possibili colpevoli, che solo si possono alleare col proletariato.

Il formalizzatore si trova così investito di due incarichi storici:

di partecipare allo sforzo totale della massa, e di operare come formalizzatore al disequilibrio spaziale ed ambientale della società borghese in vista della sua liquidazione. A questo livello l'operazione può indifferentemente partire da considerazioni sull'assetto urbano, o da una analisi strutturale dei sovrastrutturati che ci sono proposti.

Il sistema disequilibrante mira ad evidenziare ed a trasmettere la coscienza di una condizione cosale; il disequilibrio nasce attraverso l'ironia e si fa proposizione come questione precedente la forma, e tratta degli assetti strutturali e dei ruoli da assegnare alla città.

Archivio Ugo La Pietra

Ugo La Pietra
Ipotesi progettuale: Uso del sistema
disequilibrante

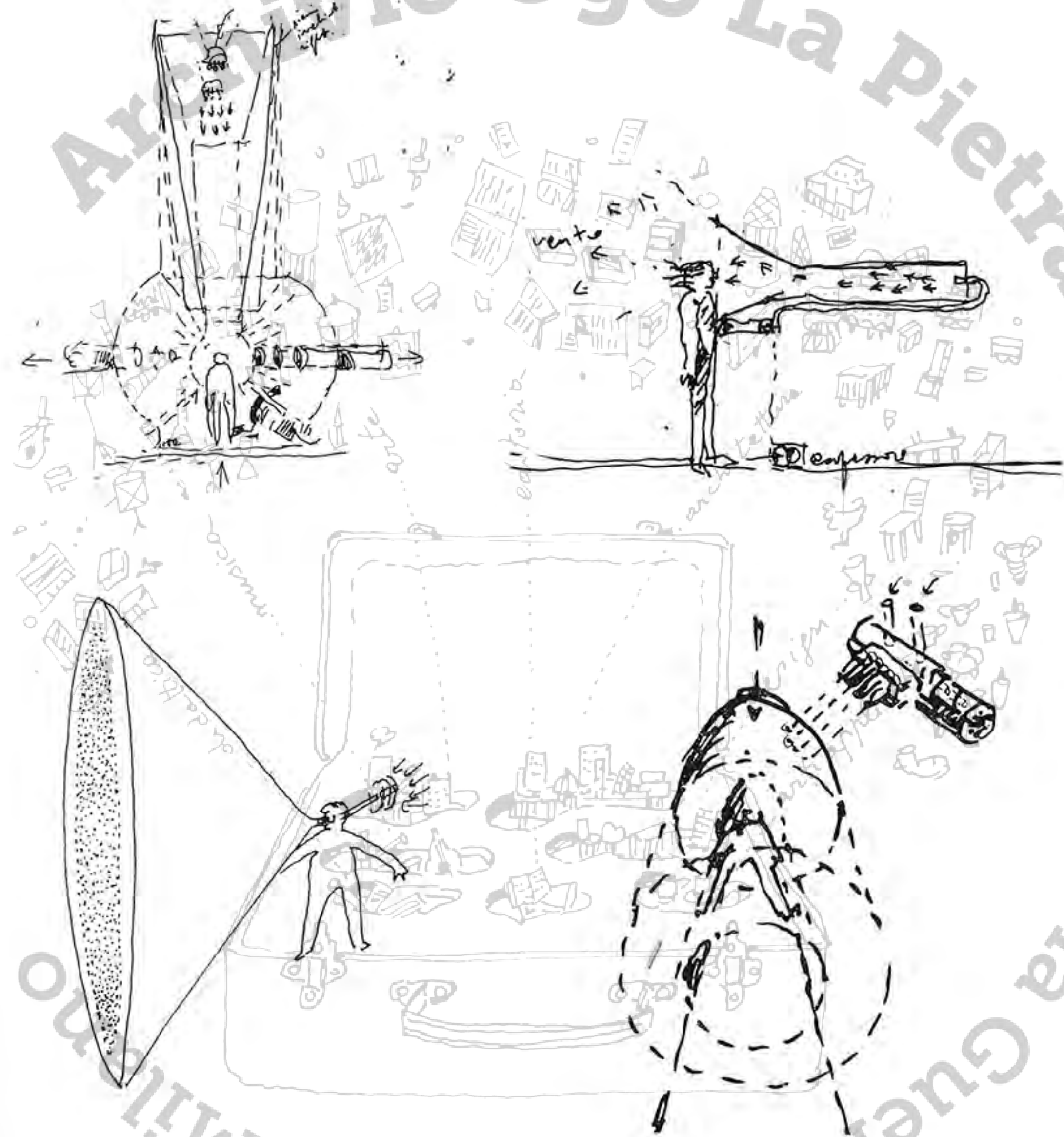
Strumento individuato: le immersioni

Le immersioni sono invito ad un comportamento di uscita dalla realtà per ritrovare una sorta di «privacy» che è separazione e strumento di verifica delle possibilità di intervento attraverso elementi di rottura che spostino i termini codificati dalla tradizione. Si innesta così una dinamica di rapporto nella quale il comportamento libero dell'individuo rende significativa la potenzialità contenuta nell'intervento spaziale.

I Contenitori

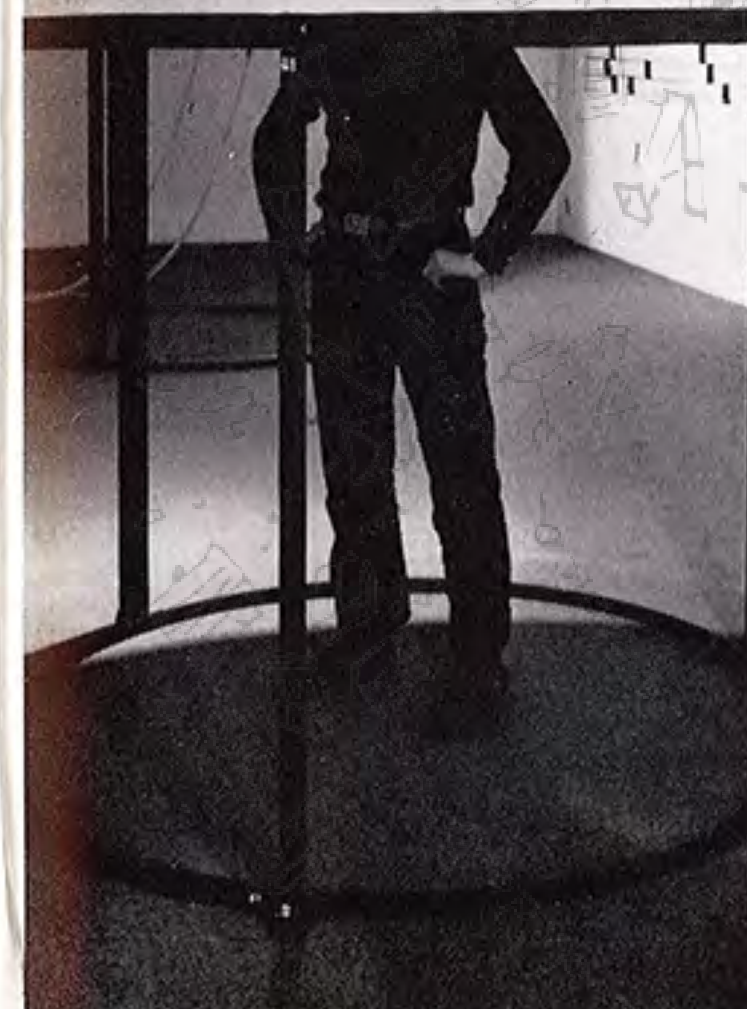
mentre spingono ad un certo comportamento, definiscono uno spazio in cui l'individuo crede di ritrovare un ambito decisionale autonomo; in realtà, l'aver scelto di inserirsi nell'involucro lo separa dall'interazione con l'ambiente circostante e lo rende



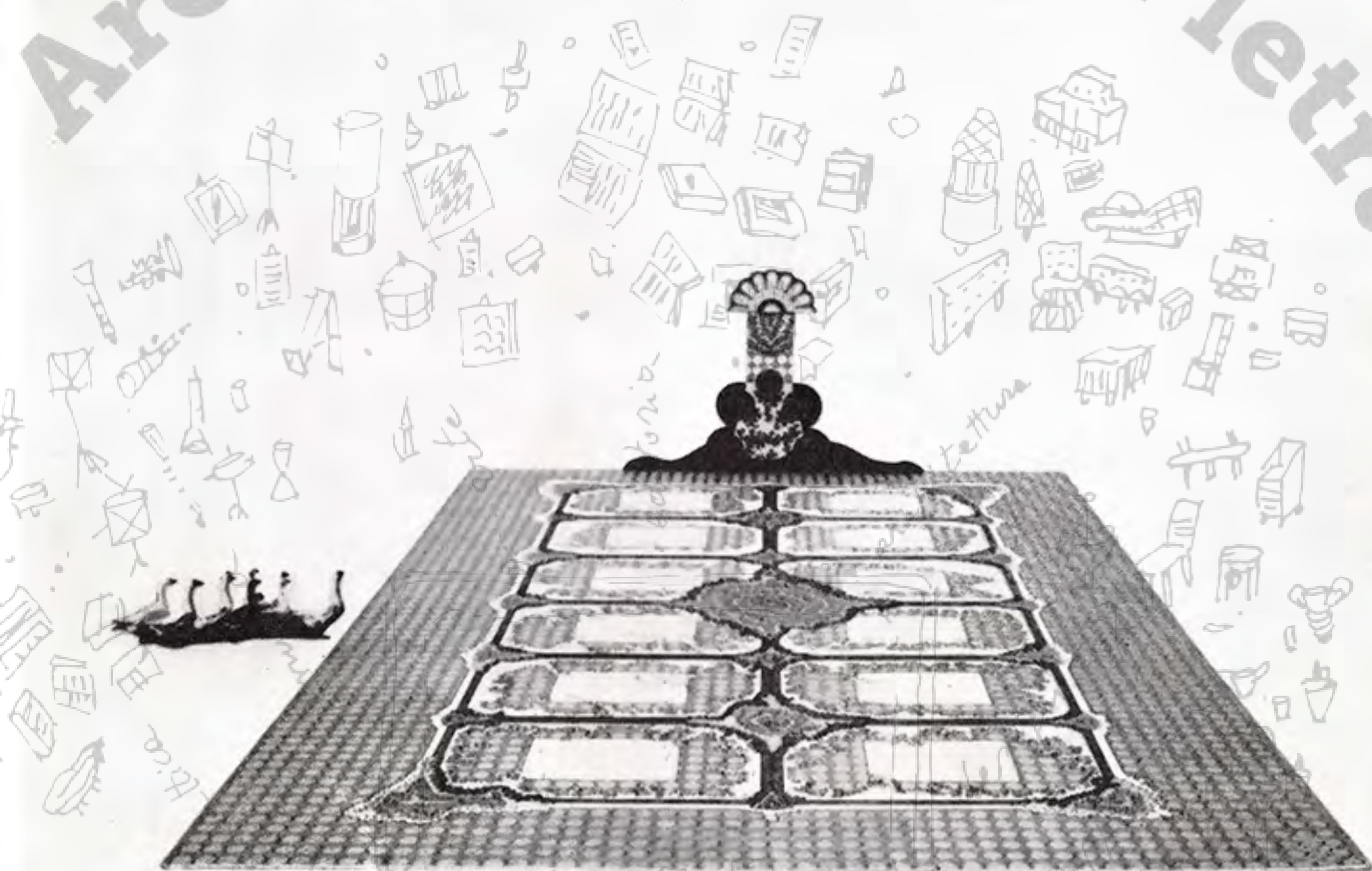


Immersione
realizzata nel Gennaio 1971)
(Immersione)

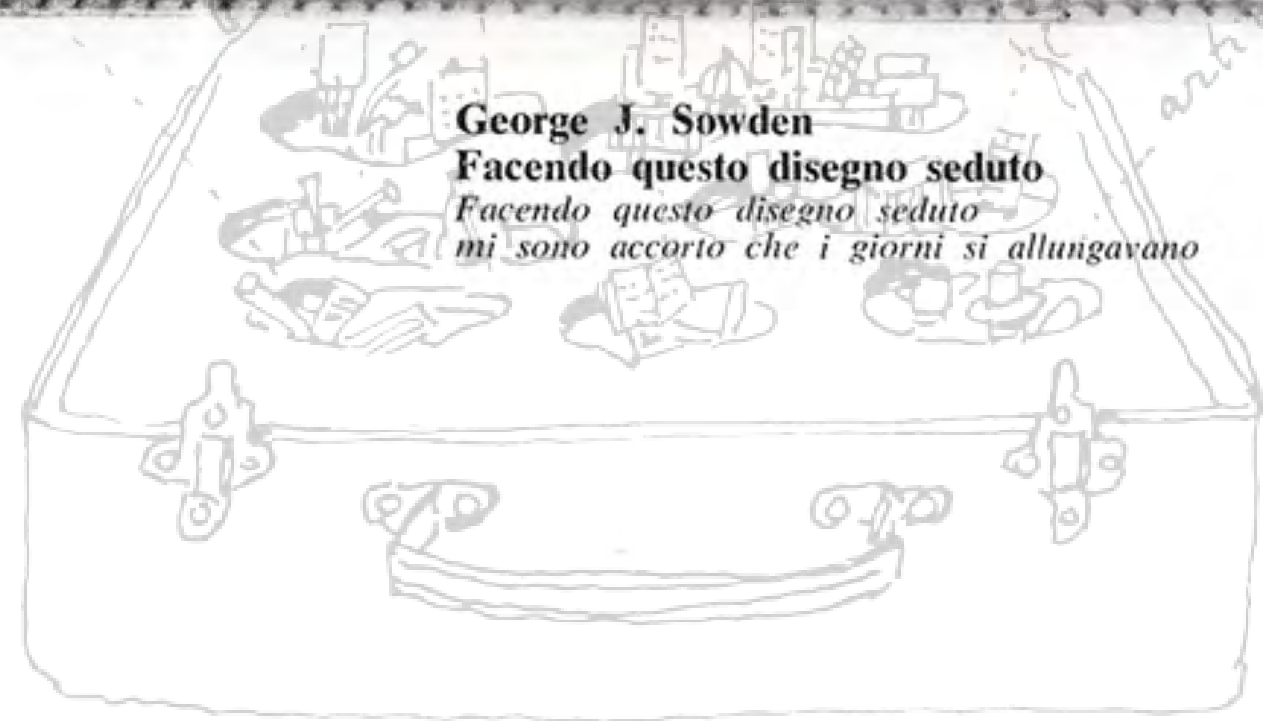
La possibilità di rompere un equilibrio acquisito, viene riproposta attraverso un contenitore (con polistirolo espanso in granuli, mossi da una serie di getti d'aria distribuiti circolarmente sulla base del contenitore in metacrilato trasparente ed azionati da una pistola collegata ad un compressore di 200 litri) nel quale il fruitore può immergersi e recuperare, attraverso un assoluto isolamento, alcuni valori materici, formali, luminosi e di movimento, di cui non riesce ad appropriarsi completamente.



Archivio Ugo La Pietra



George J. Sowden
Facendo questo disegno seduto
Facendo questo disegno seduto
mi sono accorto che i giorni si allungavano



Via Guercino 7, 20154 Milano

Proposta di Ettore Sottsass.

Da un po' di tempo penso che quando si disegnano gli strumenti basterebbe rappresentare scarnamente il diagramma delle operazioni fisiche, mentali e psichiche che il corpo umano compie mentre li usa. Penso anche che si possano disegnare oggetti come diagrammi o promemoria di stati elementari cioè cosmici del corpo umano; sia che si tratti di stati muscolari, ormonali, mentali o psichici. Così adesso vi mando qualche esempio di oggetti disegnati più o meno con questi pensieri in mente.

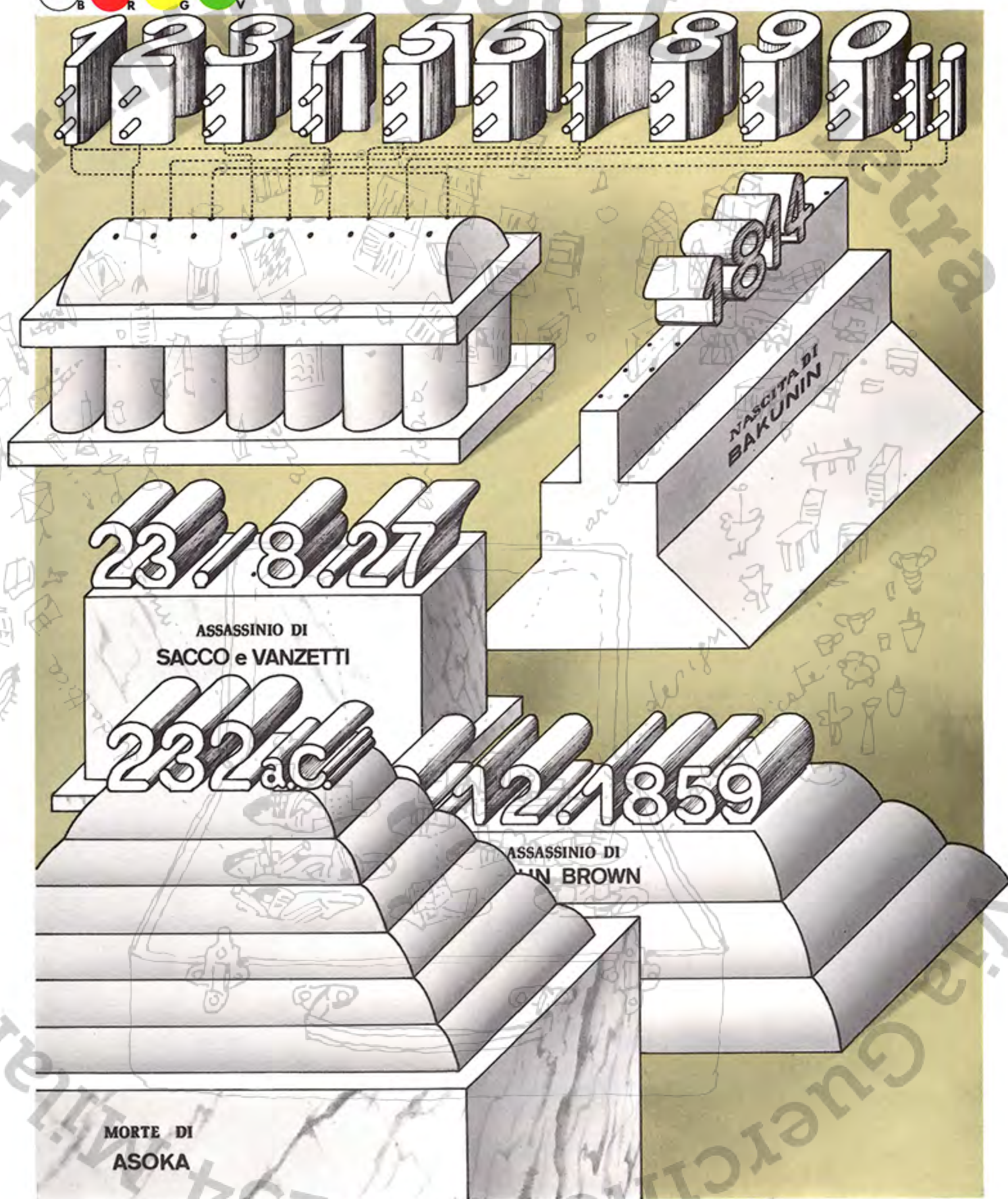
Cari saluti

Milano, gennaio 1971

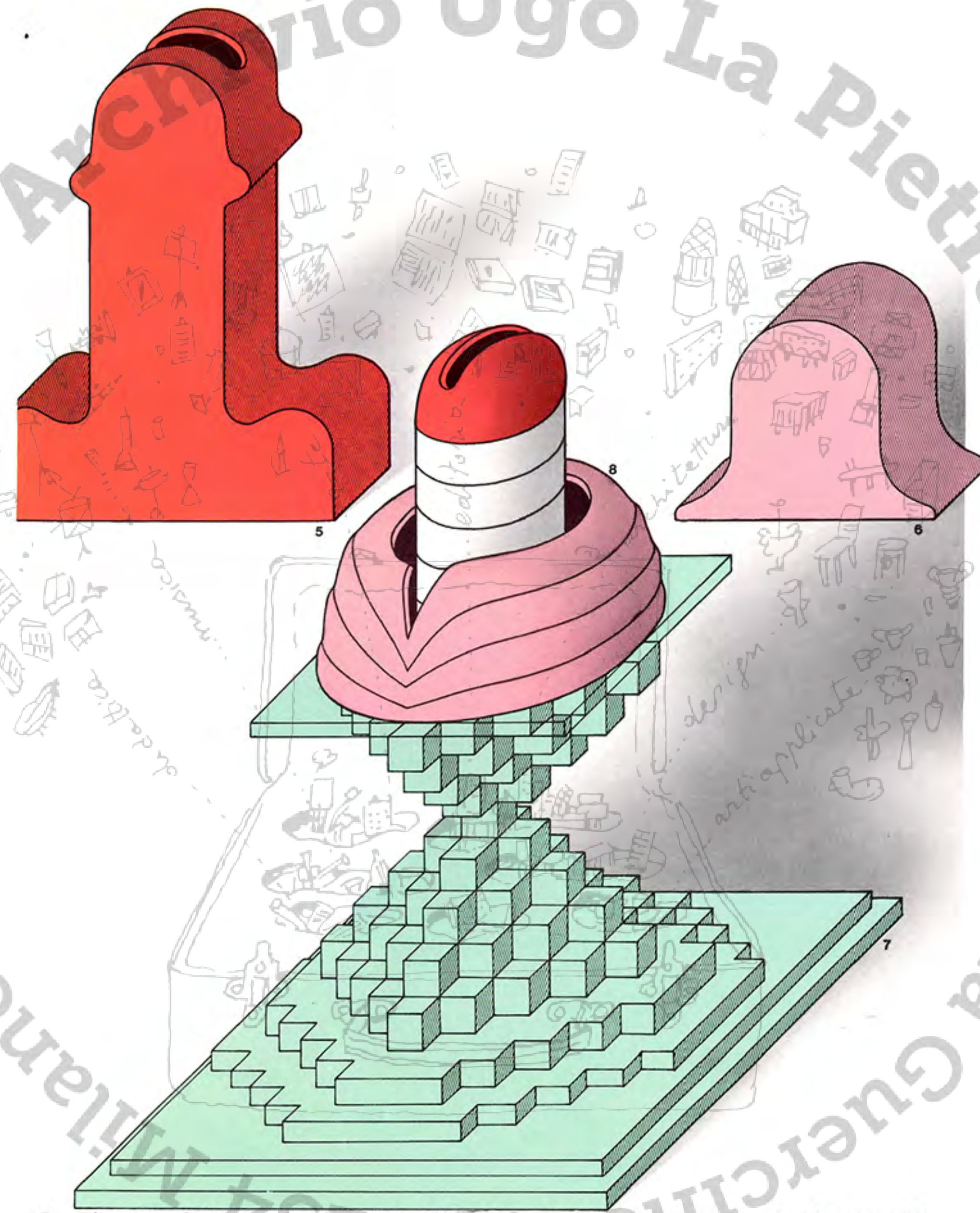
Ettore Sottsass



MORTE SOLITARIA DI
MAKHNO

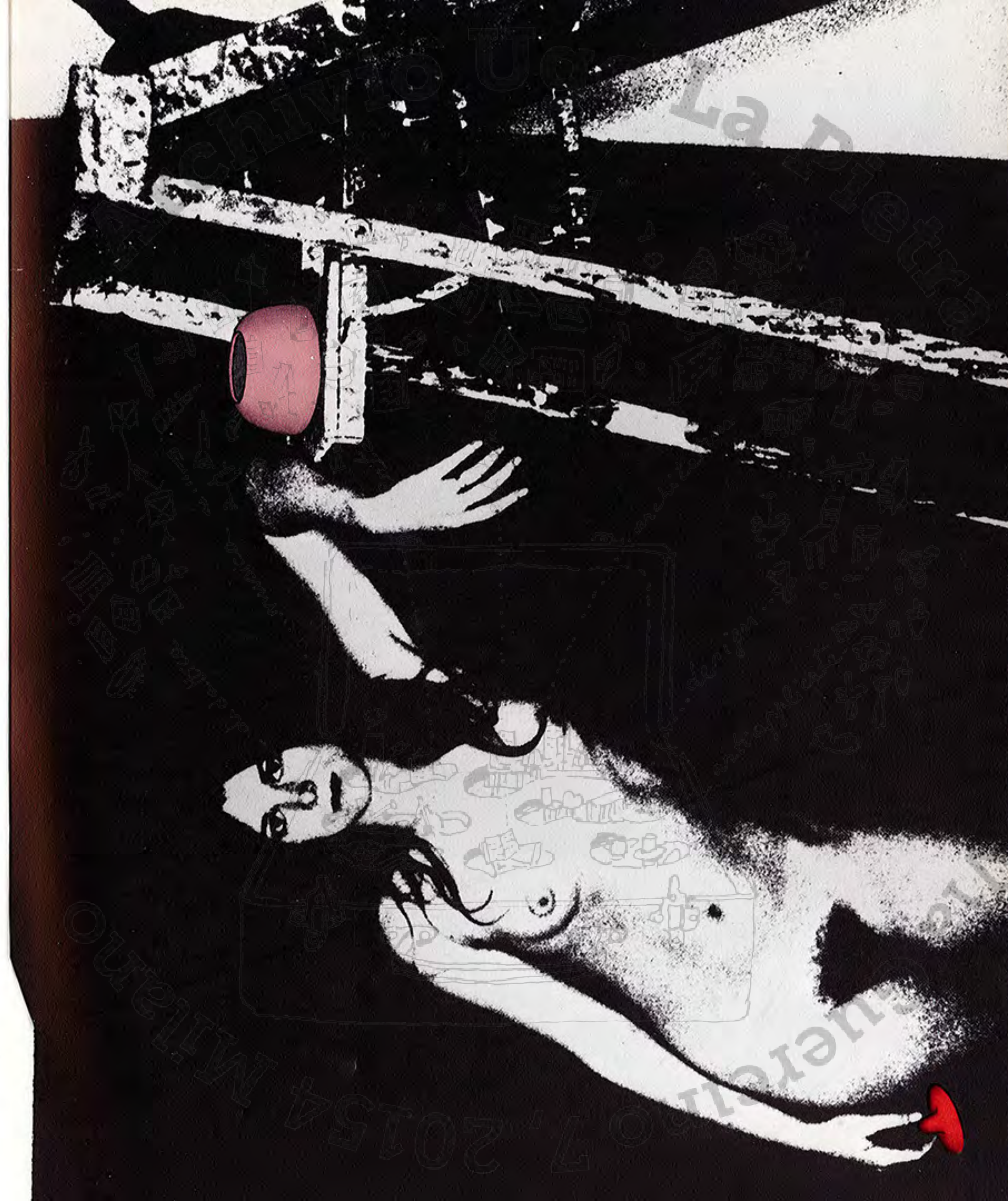
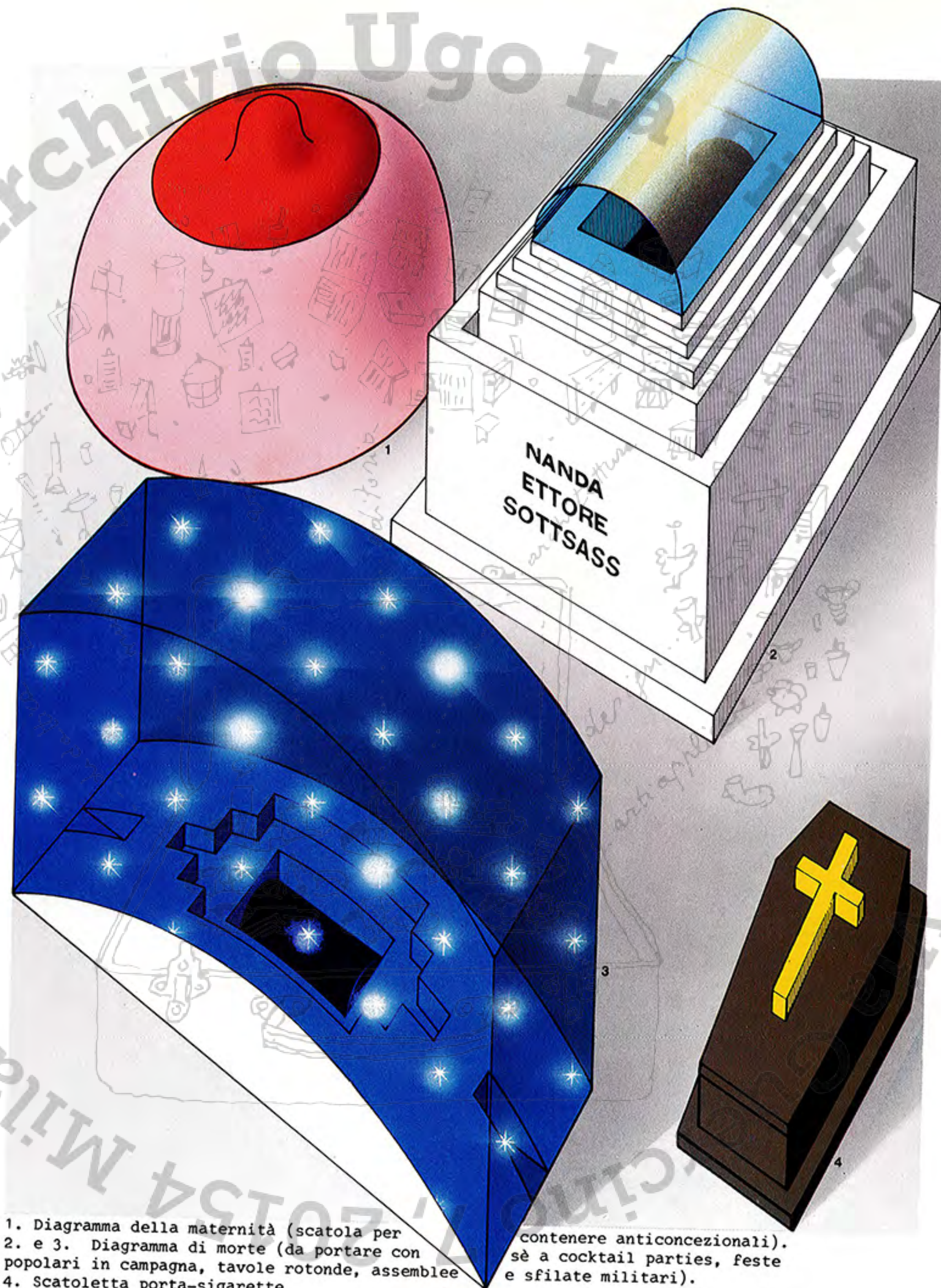


Oggetti in Melamina formanti un sistema per memorie fondamentali "disponibili".
Il sistema è prodotto nei colori B, R, G, V.

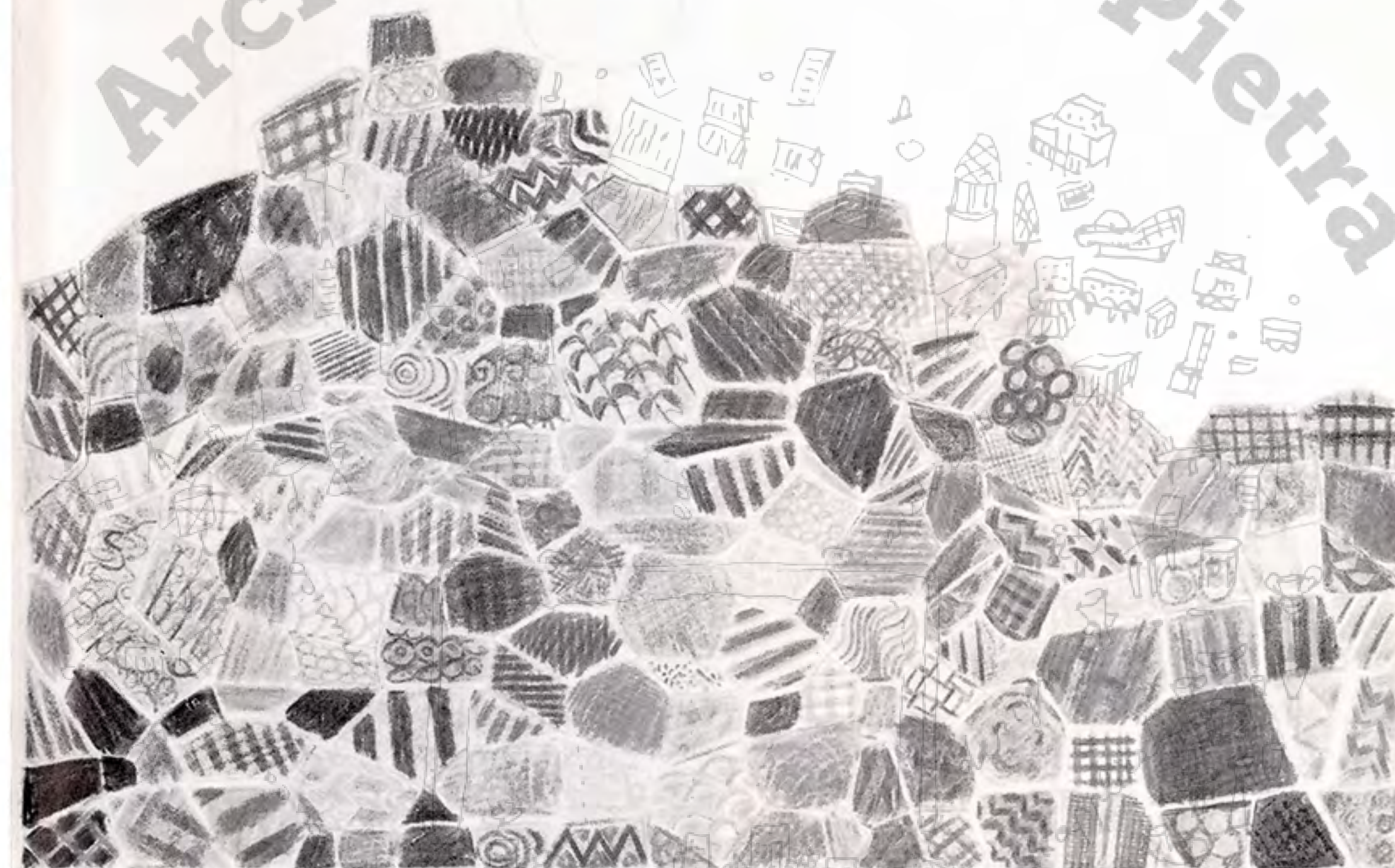


5. Diagramma fallico. 6. Diagramma clitorideo. 7. Diagramma cosmico. 8. Diagramma della realtà, detto misticamente Shiva o Yoruba o anche chiamato misticamente con altri nomi.





Qui riporremo i ricordi delle nostre vacanze.



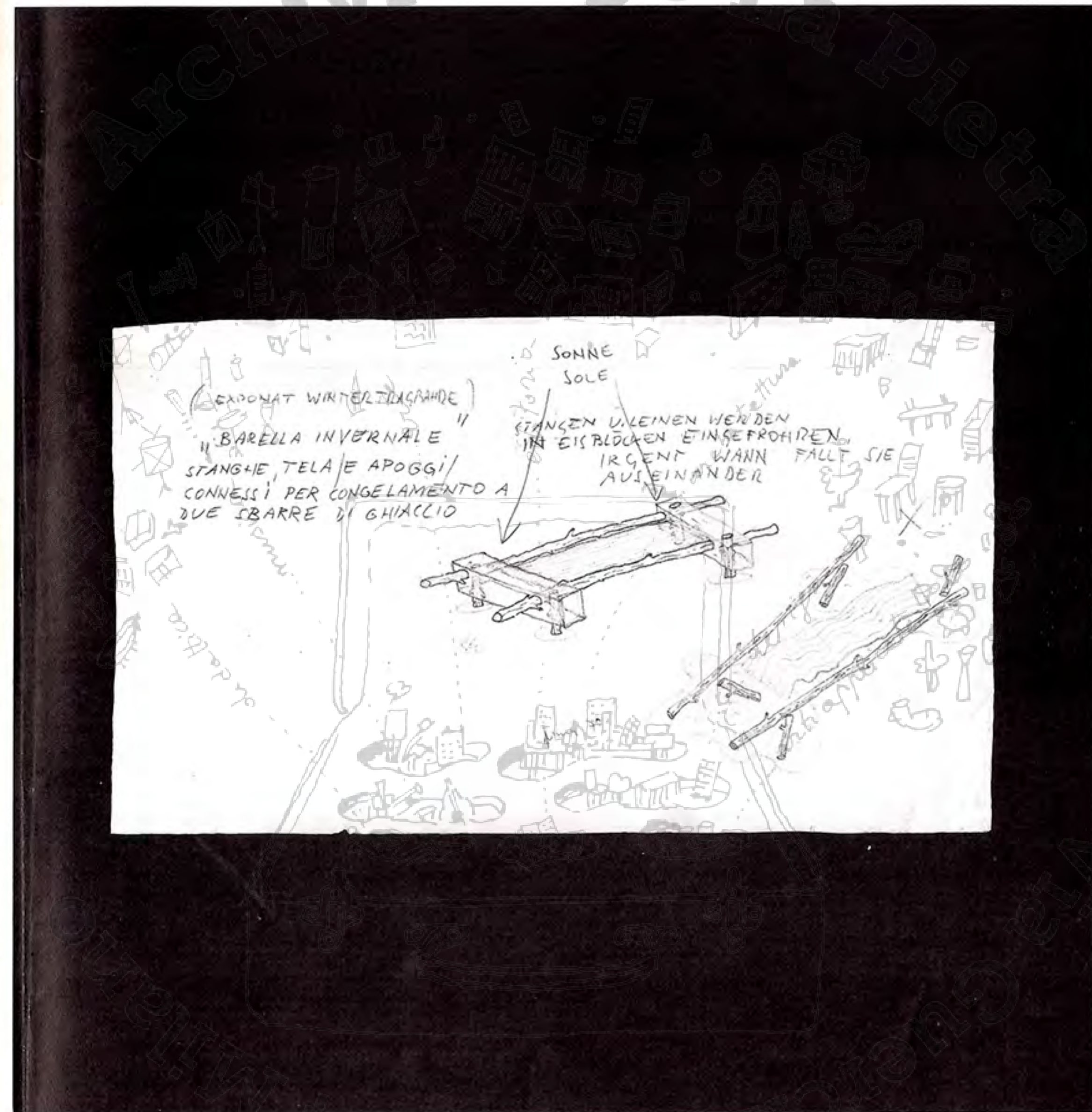
Malcolm Allum

Abbiamo fatto una gran cosa a Patchwork
e ci abbiamo messo dentro tutta la roba
morbida che abbiamo potuto trovare
e l'abbiamo messa in mezzo alla stanza.
Poi ci siamo buttati sopra a dormire.



9999: Birelli, Caldini, Fiumi, Galli

La Macchina Umana è un aggregato di parti dure e di parti molli. E siccome a questa macchina semovente non poteva servir di sostegno o di base un corpo non abbastanza saldo, così facevano d'uopo alla medesima alcune parti sufficientemente dure, valevoli, e resistenti, e che insomma fosser capaci a regger le parti molli, e facilmente pieghevoli; ed è quanto dire era necessaria la durezza degli Ossi, e l'elasticità delle Cartilagini, di cui queste ultime parti sono dotate. Gli Ossi dunque, oltre a servire generalmente di sostegno e d'appoggio alle parti molli, sono ancora impiegati nel costruire le casse Ossee per la custodia dentro di loro di certi importanti Visceri, onde vengano ad essere sicuri, e difesi dall'ingiurie, e dalle pressioni, cui potrebbero soggiacere in virtù dell'incontro, e dell'impulso dei Corpi esterni. Il Corpo esterno 9999 è in trepidante attesa per il fatidico momento dell'arrivo dello 0000 nella finestra del contatore digitale. È altresì appena all'inizio del countdown iniziato un secondo fa con i quattro zeri. 9999 è in movimento. Naturalmente il movimento è sempre composto di due componenti direzionali (nel tempo e nello spazio) fra di loro contraddittorie come il bene e il male, il dolce e il salato, il sì e il no, l'amore e l'odio. Ulteriori spiegazioni del gruppo si ottengono componendo 9999 al telefono preceduto dal necessario prefisso.



RUSH

IN-ARTICLE

by Jim Burns

★ "My Trip to Washington, February 10-11, 1971"

Resources enclosed:

- Air Shuttle Ticket
- Area Map
- Neighborhood (Of Hay-Adams Hotel) Map
- Sanitary Facilities
- Recreation Facilities
- MAID in America
- 3-D Washington Monumentality / architectural backup
- Correspondence Found on Return to New York

Love, Jim Burns

• Footnote

photo by: NILS
LINDGREN



THE MONUMENT IS THE BIGGEST MANMADE OBJECT. THE MONUMENTAL CITY (SOLERI INCLUDED) IS THE BIGGEST OUTDOOR MUSEUM OF SUCH OBJECTS. HOW LONG DOES IT HOLD THE ATTENTION (NOT LONG).....WHAT AMENITY DOES IT HAVE FOR HUMAN HABITATION (NOT MUCH).....DOES IT MAKE BETTER SOUVENIRS THAN A PEOPLE-ORIENTED CITY (YES).....WHAT IS THE RELATIONSHIP OF THE MONUMENT, THE MONUMENTAL CITY, AND KITSCH (THEY ARE OF THE SAME BLOOD, BONE, AND SINEW). HERE'S TO ~~FIVE~~ EGO TRIPS.....
~~FEWER~~

New York, February 1971

Abraham

SOME PROPOSITIONS (related to objects) (And destruction of objects)

CLASSIFY OBJECTS BY THE NUMBER OF THEIR JUXTAPOSITIONAL POSSIBILITIES.

ETERNIZE OBJECTS THROUGH DESTRUCTION (OR REVERSE).

ALL OBJECTS ARE INVISIBLE. ALL OBJECTS ARE ETERNAL.

ELIMINATE (PARTIALLY) BORDERS (INVISIBLE) BETWEEN COUNTRIES,
IDENTITY DRAINS THROUGH BORDER HOLES, CREATE "BORDER FOG".
LOOK INTO FOG TO PERSUADE YOURSELF THAT THE OBJECT IS VERY CLOSE.

MAKE A HINGE CHAIR
(DOOR, BOOK ETC.)
STUDY THE PRINCIPAL
OF THE HINGE
IN SPACE.
SYNCHRONIZE JUXTAPOSITIONS.
DESCRIBE THE HINGE.
(BODY HINGE: internal)
POSITION IT
1st IN THE PLANE 2nd IN SPACE.

CREATE OBJECTS THROUGH TIME-SLICES (MEMORY, ~~XXXXXXXXXX~~ VISUAL
CONTRADICTION).

WHEN I MOVE SOMETHING, I MOVE.

THINK: SENTENCE, SAY: OBJECT. ~~XXXXXX~~ (AMPLIFY, DECOMPOSE)

QUESTIONS:

- 1) ARE BOOKS OBJECTS?
- 2) CAN YOU SUBLIMATE OBJECTS?

DESCRIBE: HOUSE, TABLE, MAN.



LEFT - RIGHT

PHOTOGRAPHS: ABRAHAM, ALAN WEXLER

Raymund Abraham

DESTRUCTION 1: the action or
process of destroying something 2:
the state or fact of
being destroyed:

ruin 3: a destroying agency

OF (1 - used as a function word to
indicate a point of reckoning / north
... the lake / 2 - used as a function
word to indicate origin or derivation /
a man ... noble birth /

3 - used as a function
word to indicate the component
material, parts, or elements or
or contents / throne ...

gold / 4 - used as a function word to
indicate a whole or quantity
from which a part is removed
or expended / gave ... his time / 5 -
relating to, the story ... his

travels / 6 - used as a function word
to indicate belongings or a possessive
relationship / king ... England / 7 -
used as a function word to indicate

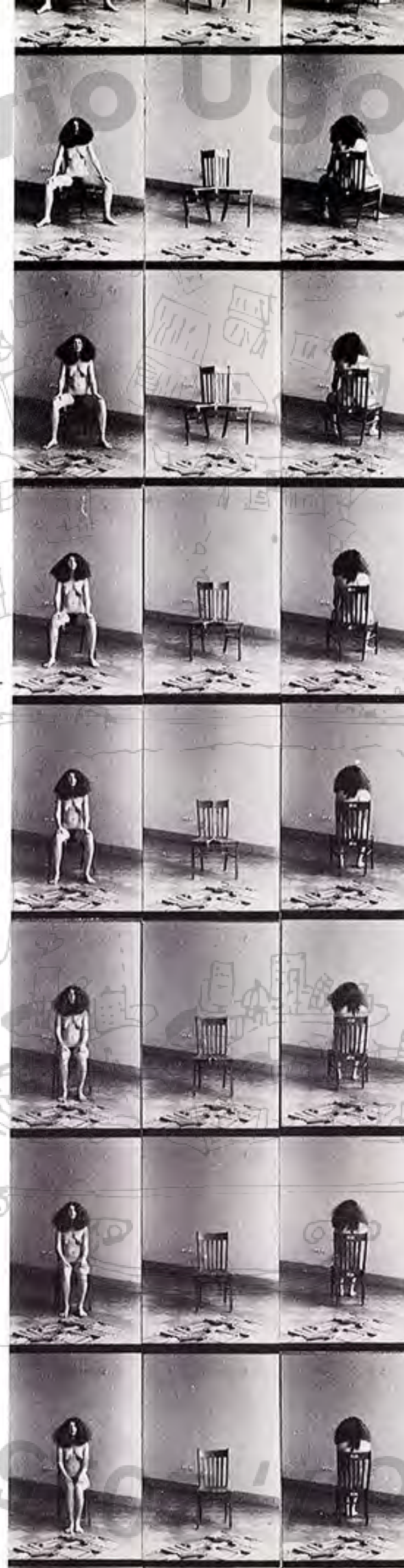
separation / eased ... pain / 8 - used
as a function word to indicate
a particular example belonging to the
class denoted by the preceding
noun / love ... nature / 9 - used as a
function word to indicate the
object of an action denoted
or implied by the preceding
noun / the city ... Rome

THE (reference above)

OBJECT (1 a something that is or is
capable of being seen,
touched, or otherwise sensed

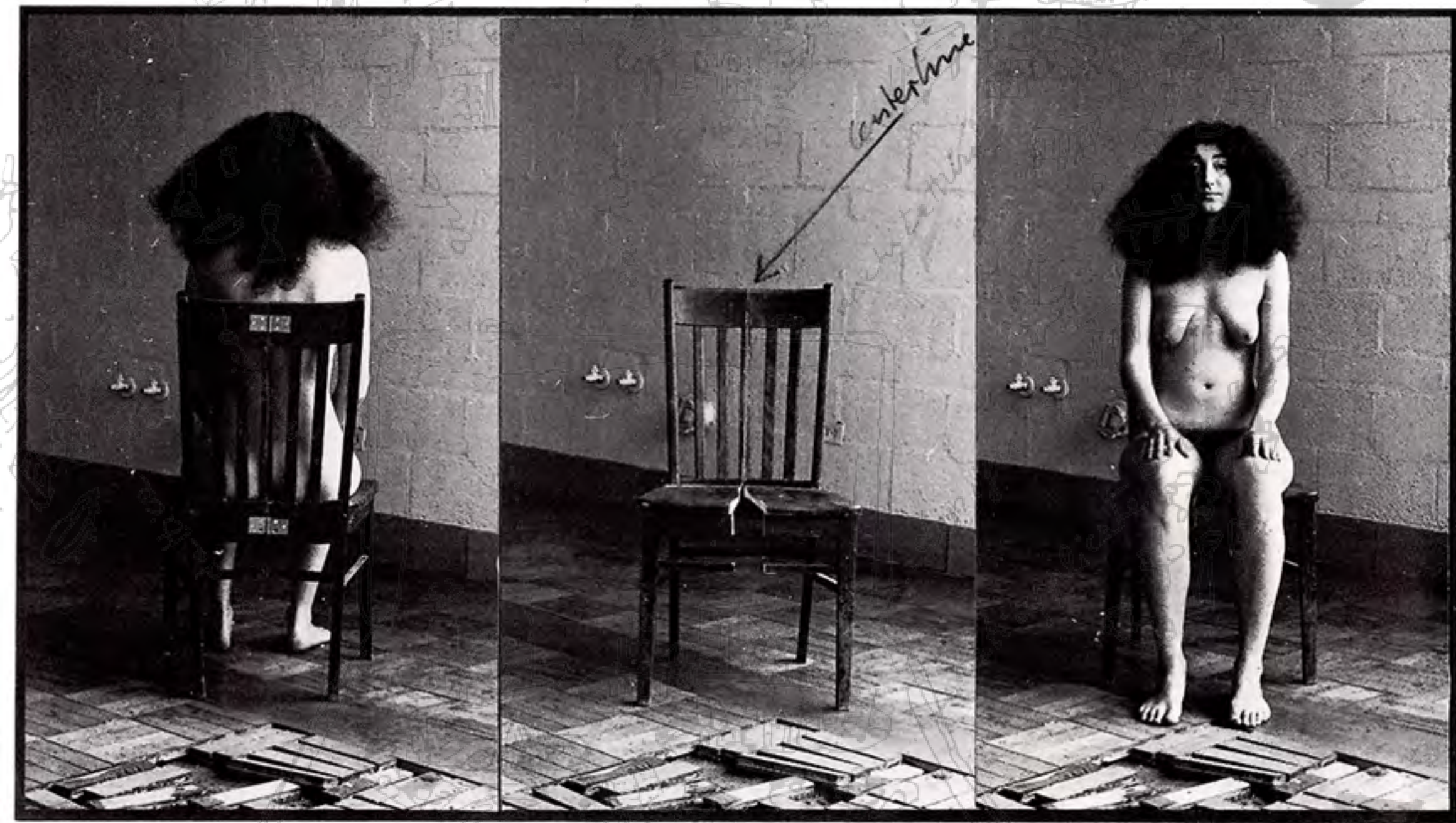
b: something physical or mental of
which a subject is cognitively aware 2:
something that arouses an emotion
in an observer 3: end, goal, also:
motive, purpose 4: a thing that forms
an element of or constitutes the
subject matter of an investigation or
science 5: a noun in a
prepositional phrase.

THE (la-used as a function word to
indicate that a following noun
equivalent refers



to someone or something previously
mentioned or clearly understood from
the context or the situation / put...cat
out / or to indicate that a
following noun or noun equivalent refers
to someone or something
that is unique or exists as only one at
a time / ...lord / b-used as a function
word before nouns that designate
natural phenomena
or points on the compass / ...night is
cold / c-used as function word
before a title or a class name to
designate the particular holder of that
title or that / particular
member of that class that is most
familiar / ...President / d-used as a
function word before a noun
denoting time to indicate
reference to what is present or
immediate or is under
consideration / in ... future / e-used
as a function word
before names of some parts of the body
or of the clothing as an equivalent
of a possessive adjective / how
is... arm today / f-used as a function
word before the name
of a branch of human endeavor or
proficiency / ... law / g 1): in, to, or
for each / a ... bottle / 2): each,
every / eighty crackers to ... box / 3)
used as a function word
in prepositional phrases to indicate
that the noun in the phrase serves as
a basis for computation / sold
by ... dozen / h-used as a function
word before the proper name of a ship
or a well known building / ... Mayf-
lower / i-used as a function word
before the plural form of a numeral that
is a multiple of ten
to denote a particular decade of a
century or of a person's life / life in ...
Twenties / j-used as a function word
before a name of a commodity
or any familiar appurtenance of daily
life to indicate reference
to the individual thing, part, or supply
thought or as at hand / talked on ...
telephone / k-used as a function word

Archivio Ugo La Pietra



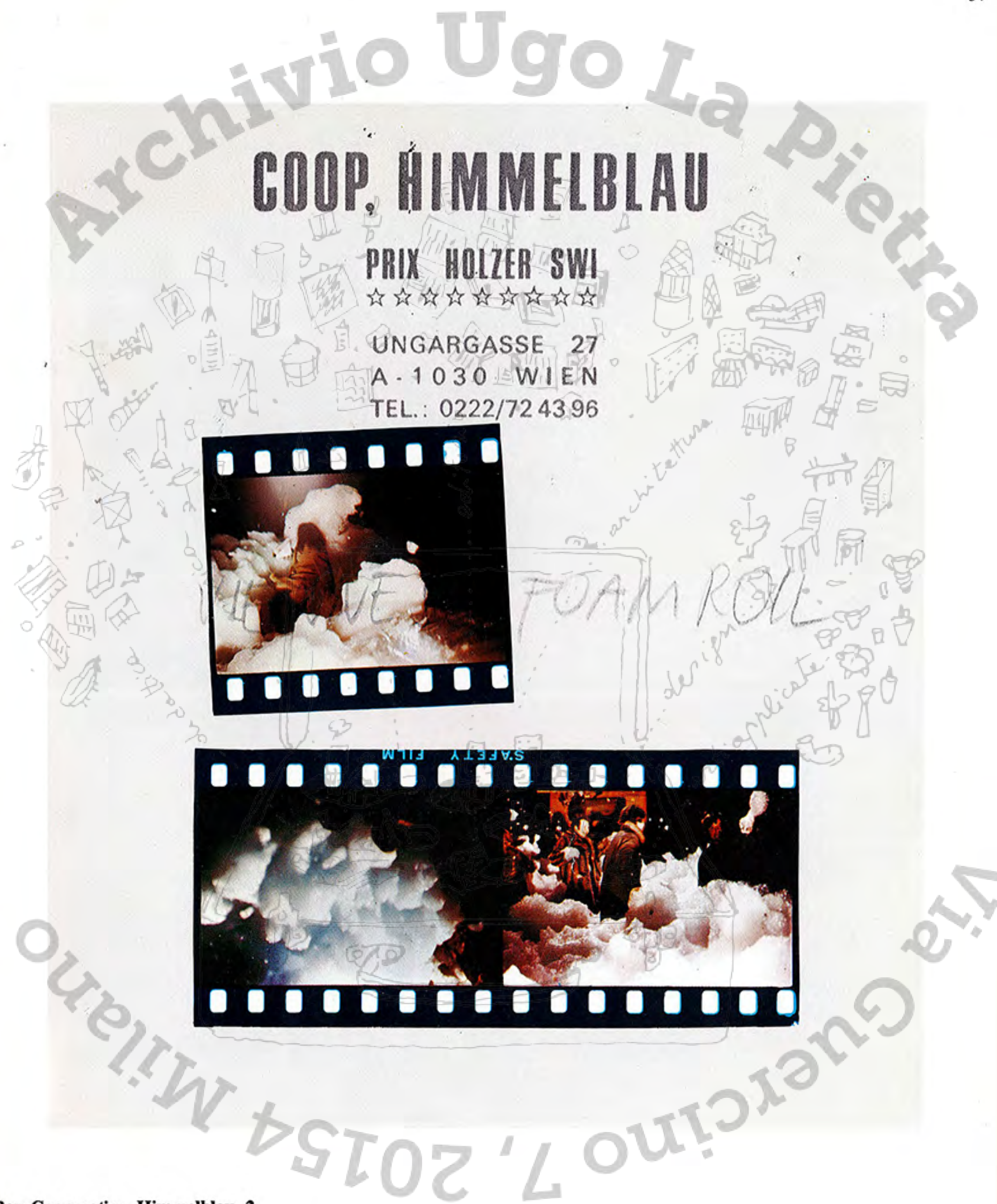
Archivio Ugo La Pietra

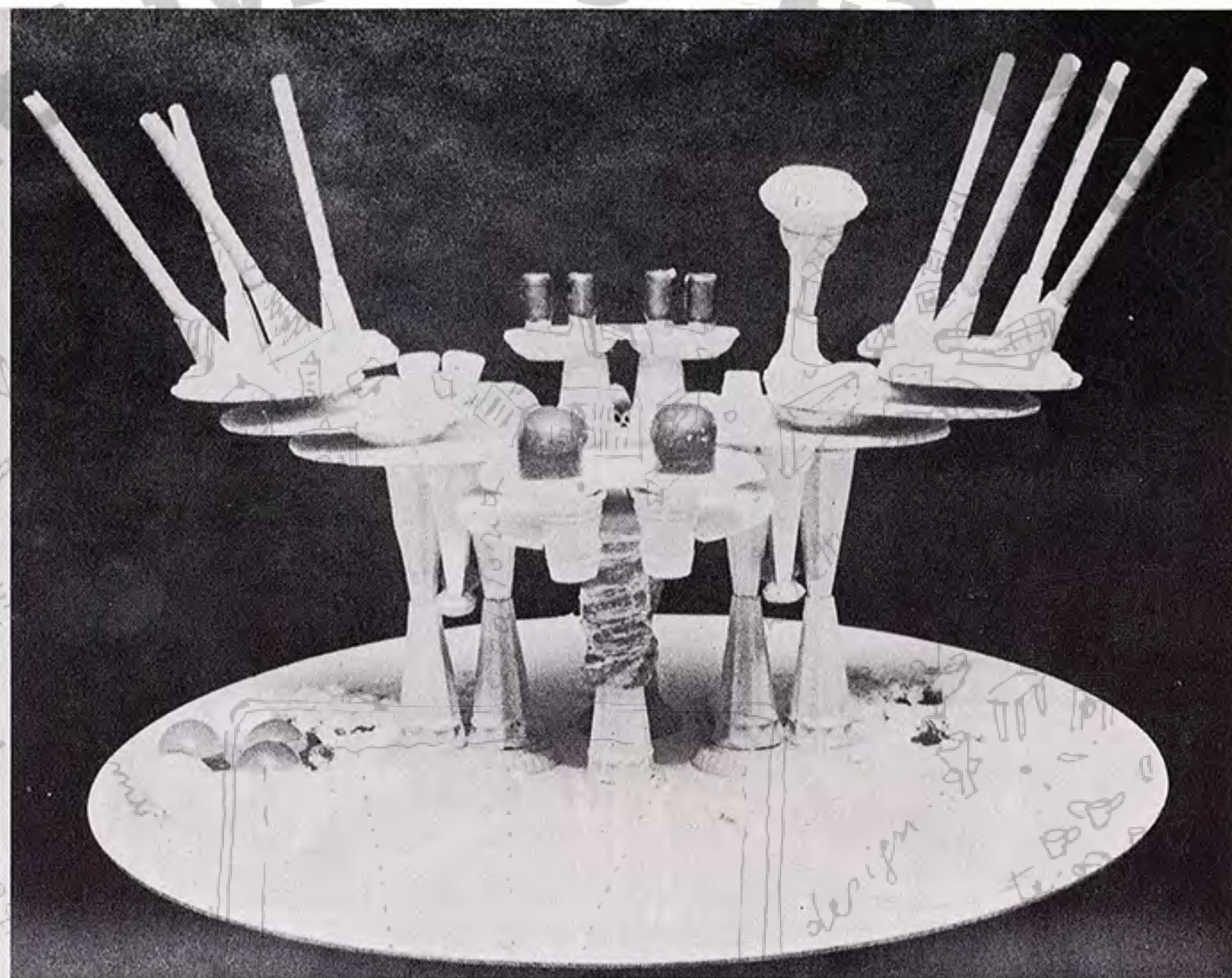


Max Peintner

Era bello vedere usare le macchine come mattoni o ceppi durante la rivoluzione di maggio a Parigi. Era la situazione che induceva la gente a usarle come rifiuti dato che lo sono. Potrebbe però anche presentarsi una situazione tale da indurre tutti a usare la macchina semplicemente come mezzo di trasporto. I feticci si devono prima distruggere nella mente. Apprezzo la buona volontà ma dubito che sia giusto cominciare proprio dai designers e dagli architetti per creare ora i non-oggetti. Qualsiasi lavoro fatto dagli specialisti che si dedicano ai problemi della forma indubbiamente sarà destinato ad essere trasformato subito in un nuovo feticcio. Un piccolo gruppo di intenditori si innamoreranno subito degli elementi « liberi e neutrali » e lentamente la classe basso borghese e il proletariato seguiranno la nuova moda, senza comprendere, essendo malguidati ancora una volta. *Gli elementi liberi devono essere creati dalla gente stessa.* Una delle stanze più belle e naturali che abbia mai visto fu fatta da un tipo per se stesso, per un pappagallo bellissimo e per due uccellini. C'era anche l'acquario, infatti gli piacevano gli animali. Non c'era nessun sistema, nessuna schematizzazione, nessuna ambizione. Nel mio lavoro distruggo gli oggetti nella fantasia, e li ricreo in modo da eliminare la costrizione. Credo di potere comunicare questo agli altri. Probabilmente quello che dico significa soltanto che non ho mai imparato a progettare.







Angela

Laurids



**A PIECE OF MOON
FOR THE VIENNESE**

**«VIENNESE HEART»
FOR THE ASTRONAUTS**

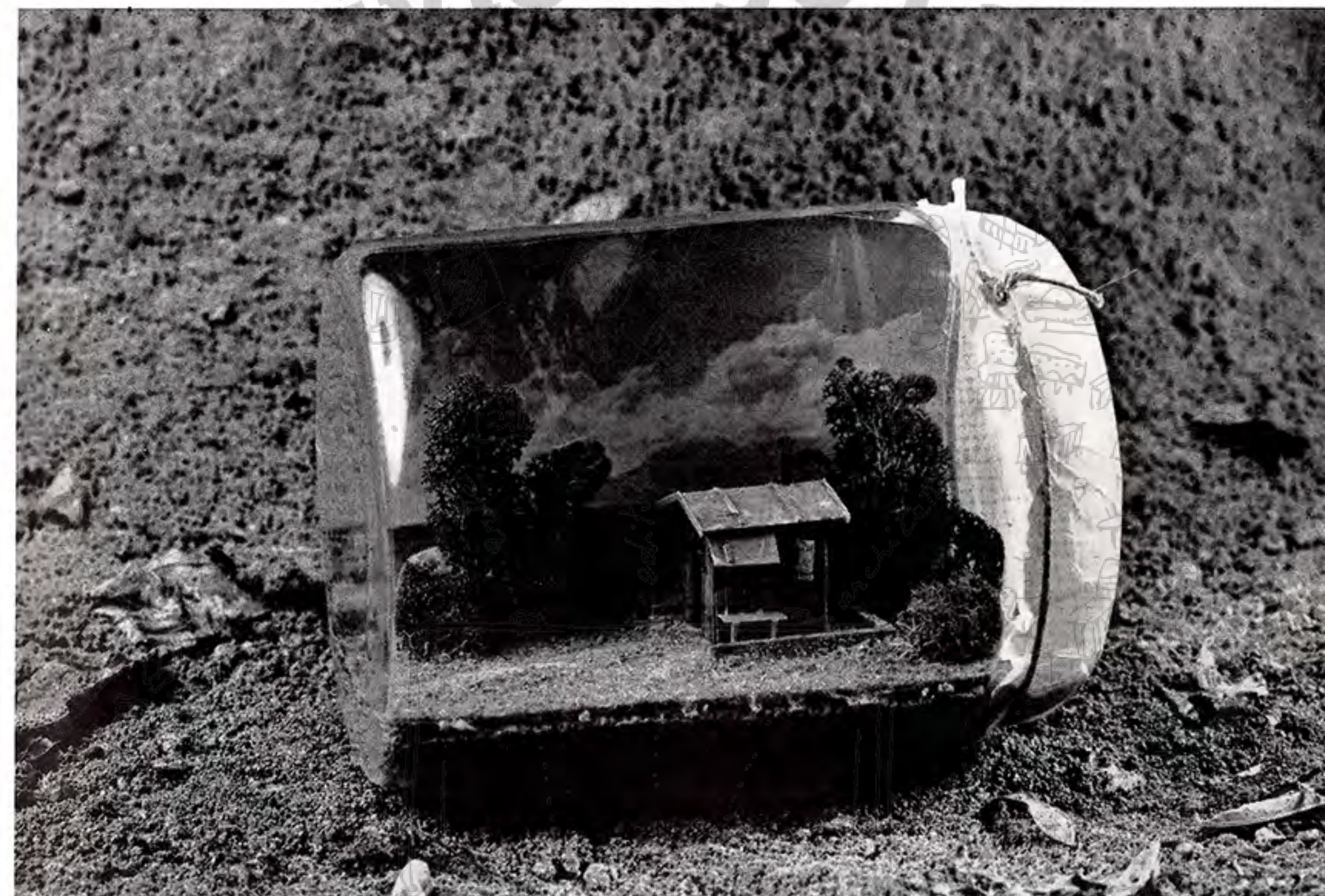
**Haus-Rucker-Co.
L'Architettura commestibile**

Tre mesi prima del primo allunaggio statunitense, il dipartimento di stato americano chiese a tutti i governi di promuovere una celebrazione mondiale in tale occasione.

Invitò tutti i capi di stato a fare un discorso (di almeno 45 minuti) sull'eccezionale avvenimento, e una parata imponente, che doveva rappresentare la gioia del paese per questo avvenimento. Per esempio, c'era in programma una parata di cornamuse a Edimburgo e una parata di zoccolari ad Amsterdam. L'Austria si impegnò a collaborare alla richiesta del dipartimento di stato americano e invitò i propri astronauti, Haus-Rucker-Co, a preparare le cerimonie nazionali austriache.

Haus-Rucker-Co non hanno avuto

dubbi sul modo di esprimere la gioia degli austriaci. Disegnarono una torta a forma di luna gigante, simbolo dell'abilità austriaca nel cucinare e simbolo anche dell'altra valentia austriaca: l'arte del mangiare. La superficie della torta era fatta di marzapane scolpito in modo tale da alludere alle fessure della luna. Alle sette di mattina (ora austriaca) la torta a forma di luna fu presentata ai cittadini di Vienna in Am Hof e fu mangiata proprio nel momento in cui il piede degli astronauti toccava la superficie della luna. Mentre la



torta era mangiata dai cittadini di Vienna in festa, Haus-Rucker-Co hanno mandato il cuore d'oro di Vienna (simbolo viennese dell'amore) gonfiato di elio sulla luna. Il cuore era trasportato da un razzo austriaco. È stato un avvenimento molto divertente. Comunque, questa celebrazione austriaca ha scandalizzato il dipartimento di stato americano, che ha completamente disapprovato questo omaggio, perché esso ritenne la torta una forma distruttiva di celebrazione e rimase molto imbarazzato per il razzo, che era

tecnicamente di molto superiore allo stesso modulo spaziale usato per l'allunaggio.

Anche il governo austriaco ha poi fatto una sua cerimonia sull'avvenimento. Nonostante questa sia stata riferita ampiamente dalla stampa (vedi Time Magazine, il 19 agosto, 1969), i particolari esatti furono inviati in una busta speciale con la dicitura "Riservatissimo" all'ufficio della C.I.A. a Langley, Virginia, e il governo americano ha indotto il governo austriaco a non rivelarne il contenuto fino al 1971.



Salz der Erde
Brumi, Jascha, Matschiner, Zuend-Up

« Salz der Erde » — « Il sale della terra » è un gruppo di studenti, artisti e architetti che trattano per la maggior parte della relazione tra l'architettura, l'oggetto e la società, l'uomo.

La distruzione dell'oggetto.

« La distruzione è l'unico principio positivo ».

La nostra posizione è molto chiara. Allego due serie di fotografie che illustrano la nostra posizione su questo argomento.

1. Street-theatre (teatro della strada) in Salzburg, il 30 agosto 1970.

Le fotografie sono numerate dietro per indicare l'ordine cronologico.

Le cose che succedono sono raccontate e riflesse sul foglio separato:

« tote kultur », der regressive kulturfetischismus »

(tradotto anche in italiano).

2. Al congresso austriaco di architettura 1970 a Payerbach ha avuto

luogo una versione modificata del detto « street-theatre », e siccome era

troppo realistico per

gli architetti convenuti,

ci hanno sbattuti fuori.

Il manifesto che è stato letto in quella occasione è accluso alla lettera.

Può darsi che vi sia da parte vostra qualche difficoltà a mettere tutto

insieme, perché la maggior

parte di questo è scritto in tedesco,

ma speriamo comunque di avervi dato

qualche informazione utile.

Sarebbe più facile per noi collaborare

se conoscessimo lo spazio libero

disponibile, le misure e gli altri

particolari tecnici della vostra rivista.

Teatro della strada Salzburg 30.8.70

cultura morta

il nostro colore preferito è nero
(zünd-up) hitl, krippl, taferln

...se la cultura impedisce la realtà, deve essere impedita se stessa, se ella crea la realtà deve essere rotta. Cultura e realtà sono poli d'una coscienza minorenne (O. Wiener).

la hitl(er)-cappella come palazzo di cultura pretesca, stracarica della sua perversità marmorea di culto, comincia a gemere, a gridare... coscienza culturale, stracarica come strumento di dominio... finora eretta come simbolo di stato vuole provare il suo proprio orgasmo. I marciumi lascivi dei bubboni malati di tradizione sgocciolano sul marmo roseo.

chi vorrebbe dubitare dei nostri meriti culturali o anzi toccarli (ordine e ragione di stato), lo battiamo sulla zucca.

con la maschera di nazionalista-rappresentante d'arte pretesca uno si precipita dal suo « hitl ». tenta a salvare il più possibile.

chi ha occhi, si salvi! — si precipita verso il suo santissimo nel presepio nero, simbolo

della autorizzazione a condannare gli eretici, a confermarsi una borghesia, che sta sempre dalla parte destra,

che si gode il suo consumare privo di sensi.

stringe al petto il suo cultino, gli aiuta? l'oppressione culturale d'impulsi

e desiderii, sanzionata dalla religione, ora è distrutta.

la bambola di culto ride senza fine.

il sostenitore dello stato è fucilato.

il feticismo regressivo della cultura,

com'è ripetuto così forte, ogni anno, fino al vomitare, qui a Salisburgo, si rende lussuoso di prodotti d'arte senili e cisposi. l'intenzione del « teatro di scimmia » di Salisburgo è di battere esattamente sulla bocca del bidello subalterno di cultura. la diceria d'una integrazione d'arte vecchia nel tempo moderno esiste naturalmente soltanto in sé — che si maschera col *Dirndl* e l'abito da operetta —, si smaschera come repressione massiva: poiché, suggerendo un'unità d'arte e tempo come due fenomeni di valore uguale (e qui sta il punto) l'arte ammazza il tempo!

i desiderii e la bramosia son raffrenati, la loro verifica impedita e sostituita d'un diletto d'arte. chi domanda la verifica di se stesso riceve un biglietto dal portinaio: barcollano i turisti stanchi attraverso l'opera barocca totale! l'idillio vi scotta i vostri occhi acquosi, la veduta desistorificata dà testimonianza falsa di un mondo sano, l'acutezza di questa bugia vi spacca il teschio, e già state nel fango, l'arte come mito

è sposata per legge propria sua con la politica repressiva e con la chiesa: questo si chiama

religione, in fiere d'arte, arte di messa,

messe nere e messe solenni, i loro bambini idrocefalici si chiamano HITL e cultura,

nella loro stupida incoscienza gridano in autoflagellazione e schiavitù, non vedono la luce del giorno, il loro sudore unto rutta sul marmo freddo e quasi liberata

una devota smorfia di prete tenta di salvare il bambino - alibi-feticcio,

ma ce n'è una fine, l'altare saccheggiato mostra altre immagini, il bambino gesù ride.

Traduzione italiana fornita dagli Autori

Salz der Erde
Brumi, Jascha, Matschiner, Zuend-Up
presenta il
3 Febbraio 1971 ore 19,00
Ingenieurskammer F. Wien NOE. BGL.
1040 KarlsG. 9 il film: Metro
Concorso per la costruzione della
metropolitana di Vienna.

- 1 Mezzi pubblici gratuiti a disposizione dei viaggiatori. Nulltarif.
 - 2 Aria non inquinata nelle strade, piazze e ambienti pubblici.
 - 3 Sessualizzazione della strada.
 - 4 Scioglimento della limitazione delle ore lavorative. Tempo libero.
 - 5 Responsabilità e azione di tutti i partecipanti allo scopo del lavoro, al processo della produzione e la distribuzione del guadagno.
 - 6 La natura rende sani e stupidi.
 - 7 Chiusura delle chiese. Tutti gli dei sono morti.
 - 8 Istruzione diventa produzione.
 9. L'informazione di massa diventa raggiungibile per tutte le classi.
 - 10 Abolizione della morte e dei suoi protettori.
- La distruzione è la positiva continuazione del principio.

SALZ DER ERDE

BRUMI JASCHA MATSCHINER ZUEND UP

PRAESENTIERT AM

3.FEBER 71 19.00 INGENIEURKAMMER F. WIEN NÖ. BGL.

1040 KARLSG. 9 DEN FILM: METRO

WETTBEWERB ZUR GESTALTUNG DER WIENER U-BAHN

1.OEFFENTLICHE VERKEHRSMITTEL INS EIGENTUM DER
BENUETZER · NULLTARIF.

2.KLIMATISIERUNG VON STRASSEN. PLAETZEN UND
OEFFENTLICHEM RAUM.

3.SEXUALISIERUNG DER STRASSE.

4.AUFLOESUNG DER GRENZE ARBEITSZEIT · FREIZEIT.

5.VERANTWORTUNG UND EINSATZ ALLER BETEILIGTEN
AN DER ZIELSETZUNG DER ARBEIT · AM PRODUKTIONS-
PROZESS UND DER VERTEILUNG DES GEWINNS.

6.NATUR MACHT GESUND UND BLOEDE.

7.SCHLIESSUNG DER KIRCHEN. ALLE GOETTER SIND TOT.

8.LERNEN WIRD ZUR PRODUKTION ·

PRODUKTION ZUR SCHULE.

9.DIE MASSEN MEDIEN WERDEN FUER DIE EINFLUSS-
NAHME ALLER BEVOELKERUNGSSCHICHTEN ZUGAENGlich.

10.ABSCHAFFUNG DES TODES UND SEINER ZUHAE LTER.

ZERSTOERUNG IST DAS POSITIV WEITERFUERENDE PRINZIP.

regie: brumi, jascha, matschiner, zuend-up. produktion: verantwortlich: jascha, 1970 lindeng 37.2.13, wien

Azione per il congresso
d'architettura austriaca
Peyerbach, Kreuzberg,
Niederoesterreich
4 novembre 1970 ore 16,30

Esposizione della realtà architettonica
con il « Sale della Terra ».

Già nella scena

« architetto-committente » la
rappresentazione nella sua realtà diventa
troppo pericolosa per chi vuol
partecipare. Gli architetti formano
un muro rinforzato e spingono gli
attori fuori dall'ambiente.

La polizia, che era stata chiamata
non ha potuto effettuare

l'arresto di « Salz der Erde ».

Azione in Peyerbach

Certo l'architettura non è così
innocente, l'architettura non è così
innocente, lo ripeto un'altra volta:

l'architettura non è così innocente.

È chiaro: l'architettura è uno strumento
di dominio, dell'alto una superstruttura
che ti abbaglia fino a costringerti
ad abbassare gli occhi e ti colpisce
nel sesso cortesemente velato!

Come un sonnambulo legato segui i
binari del dovere e della morale
e vai in ufficio.

Lì ti hanno preso le misure della
tua schiena, per costruire,

in un secondo tempo, il tavolo.

Due ore di sonno

e l'esaurimento dell'attesa, ti soffocano
ogni giorno nel tram! Chi dei progettisti
ti chiede quello di cui
hai bisogno?

L'ideologia della santa famiglia,
ufficialmente accettata,
ha la funzione di stabilire la
costruzione degli alloggi.

Ma chi si preoccupa dei bisogni
dell'uomo?

La socialità dell'architettura è
un'arma che costringe l'individuo.
Un'arma nelle mani dei progettisti
e dei dominatori,

l'architetto fa diventare argento
ciò che è ferro.

E con le armi riporta la pace
desiderata in alto.

La società è un teatro nelle mani
di pochi / l'ambiente gli scenari /

gli architetti i decoratori /

il popolo le comparse mute /

gli spettatori sono signori e signore con
Dio nei posti in piedi.

L'architettura è l'estetizzazione delle
regole repressive, l'estetizzazione di
una società invece della sua
realizzazione.

Essa deriva dalle tradizioni della
repressione — viva la conservazione
dei monumenti — riunite di nuovo in
una maggiore eredità attraverso le
costruzioni moderne.

Viva l'architettura!

Il suddito sarà vestito a nuovo!

Archigram

Cinque domande sull'environment domestico e le sue possibili trasformazioni.

e ha più possibilità di divertirsi di una volta .
Così, anche se la sua abitazione è molto bella e comoda, rimane sempre un environment stretto, contenuto, prevedibile. Per questo i teenagers preferiscono uscire ad essere padroni di spendere per le vacanze, per una macchina nuova, ecc., piuttosto che per la casa. Dobbiamo chiederci se l'unità familiare sopravviverà come unità sociale, e se quest'ultima sarà quella che determinerà lo sviluppo dell'ambiente in cui vivremo.

2. La casa è comoda come dovrebbe o potrebbe?

L'architettura moderna tende a non considerare l'idea che la casa deve assicurare ed essere comoda, non soltanto ergonomicamente ma anche psicologicamente. La gente comune spesso si lamenta del fatto che l'architettura moderna si preoccupa troppo di fattori estetici od operazionali e ignora che per trovarsi bene basta che ciascuno abbia il suo « recinto », come poi questo sia arredato non ha molta importanza. La casa cioè deve contenere in sé molte alternative, non essere un tutto rigido, prestabilito. Infatti in rapporto ad altre strutture abitative, per esempio i trasporti, è rimasta indietro di cent'anni.

3. La casa è uno dei beni peggiori offerti al consumatore?

Ossia essa è così brutta perché l'industria delle costruzioni è ancora del tutto tradizionale? Nessuno infatti ha mai pensato se, per esempio, sia ancora necessario fissare le porte, costruire i tetti in quel certo modo, nessuno si è mai chiesto se ci siano altre ragioni tecniche, economiche, tali da sollecitare un rinnovamento. Anche se si guarda questo problema dal punto di vista

economico per cui la porta 200 x 80 cm. è la migliore, si possono trovare ugualmente delle alternative. Se guardiamo in altri settori di beni di consumo, vediamo che il produttore di un nuovo cibo non ripropone necessariamente un cibo già esistente e tradizionale, pasticcia un po' e lo presenta come qualcosa di nuovo. Tuttavia nutre lo stesso, è bello da vedere e mangiandolo non si mangia l'alternativa. In altre parole, forse dovremmo smettere di occuparci del problema della casa e del miglioramento della casa, e dovremmo rifiutare che il programma per la costruzione delle case sia elaborato esclusivamente dall'industria edilizia. Dovremmo cioè in primo luogo analizzare in termini chiari la parte e la funzione della casa (sia per abitazione o altro), poi esaminare la gamma di funzioni che potrebbero essere possibili, valutando questa gamma come se essa fosse in fase di sviluppo ed in espansione oltre il limite tecnologico. Potremo poi vedere quali sono i tipi di produzione, industriale o di altro genere, che sono necessari per fornire gli elementi basilari costitutivi di questa gamma.

In altre parole dobbiamo vedere l'housing (non soltanto emotivamente ma anche strategicamente) come un bene di consumo durevole da un punto di vista completamente nuovo e con la rigorosità che oggi usiamo nel design degli aereogetti o nella prevenzione di disastri, perché davvero l'abitare è forse ancora più complesso di questi ultimi.

4. Le nostre case sono veramente popolari?

Se tu hai una somma limitata e vivi in una delle parti più affollate dell'Europa, probabilmente hai poca scelta; a Londra con 5000 sterline avrai ancora meno scelta;

1 Fumetto esplicativo dell'abitazione di Contrd e Chace Dwelling
La situazione familiare Cook/Crompton/Herron



2 Cushicle, la personale configurazione ambientale. «Pacco aperto». 1966 Mike Weeb
3 Popular Pak, la periferia intonata. 1968 Ron Herron

4 Popular Pak comfort per due. 1968 Mike Webb

5 Manzak
Meccanismo personalizzato Robo-Serno 1969, fornitura secondo richiesta Ron Herron

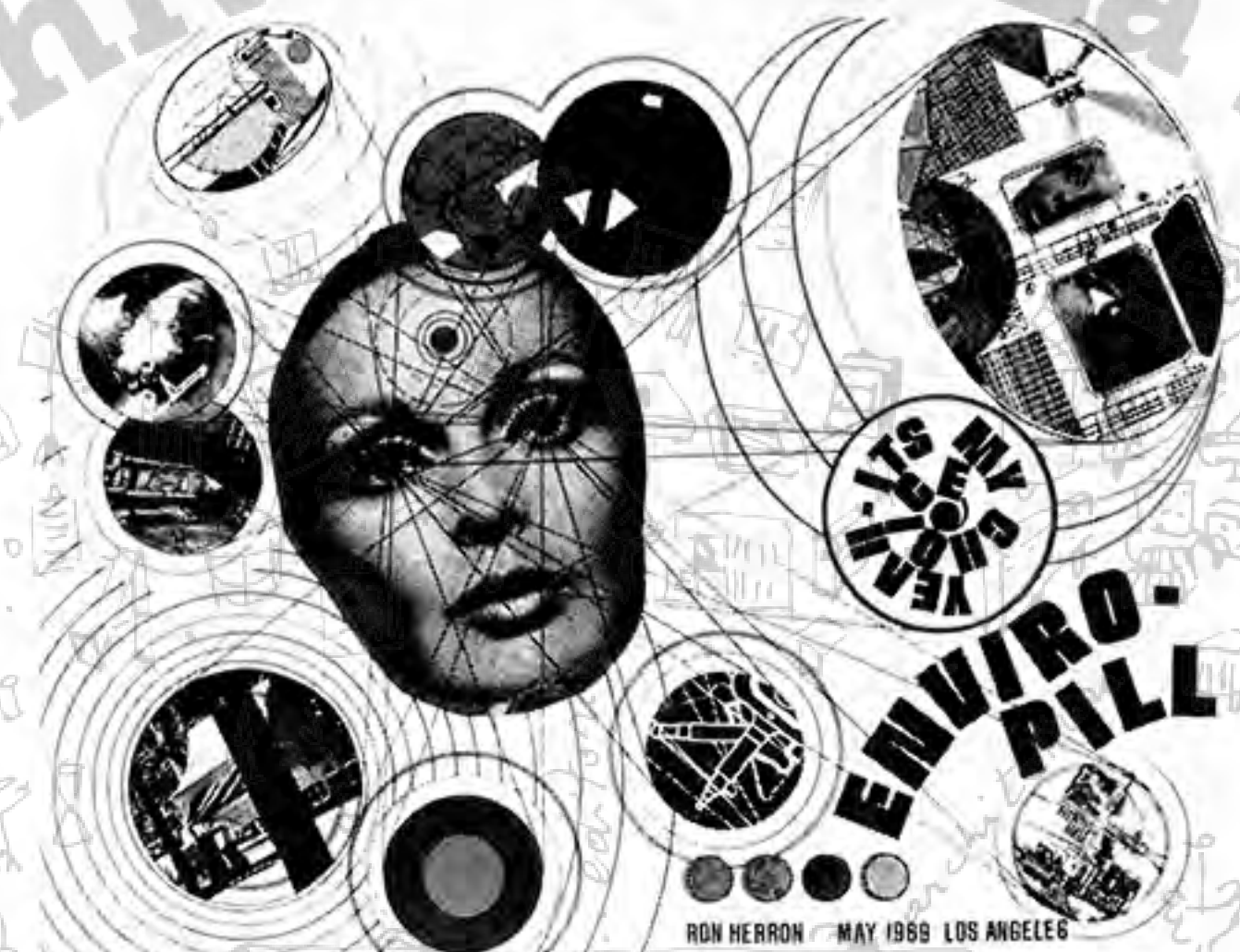
6 Enviro-All, è nella mente Ron Herron 1969
7 E una vacanza? Casa? Università? Città? Ron Herron 1971

e quella che hai, se le case sono nuove, sarà probabilmente già decisa dall'industria di costruzione. Ma sia il costruttore che l'architetto sofisticato vogliono che le case popolari rispecchino le loro idee. L'architetto sofisticato stabilirà che la casa popolare debba essere nello stile da lui preferito. Se sono di moda i tetti piatti e la costruzione in cemento armato, anche la sua casa dovrà sottostare a questa legge. Il costruttore, invece, vuole fare i soldi in fretta, ma anche lui ha le sue idee che rappresentano per lui l'immagine della casa di qualità. Nel nostro lavoro in seno all'Archigram Group, abbiamo osservato ogni tanto i Popular Paks. Abbiamo pensato alla relazione tra casa, ciclo di vita e stile di vita, abbiamo pensato alla relazione tra tecnologia e scelta, tra il business dell'ottimismo e la libertà. Con i nostri progetti per il *Control and Choice Housing* abbiamo tentato di dimostrare come si possa effettuare una scelta in una situazione di continuo sviluppo. Ma forse anche noi cadiamo in trappola. Perché vediamo questo sviluppo in termini fisici. E' stato fatto molto lavoro nell'ambito dell'analisi sociale, ma anche qui si può criticare il sociologo per il suo modo di vedere le relazioni principalmente in termini di comportamento, (idiosincrasia della personalità che gioca contro l'environment). C'è bisogno cioè di un sociologo creativo, o forse meglio, di una persona capace di vedere la realtà sociale, fisica ed economica. E così si ritorna al fabbricante di giocattoli, che deve vendere il suo prodotto, ma deve anche far divertire un bambino per molte ore. Deve far dei simboli facilmente riconoscibili e nello stesso tempo non così ovvi per cui il giocattolo sia come tutti gli altri. Esso deve inoltre durare nel tempo e non deve arrecare

danno al bambino anche se lo mette in bocca. Il produttore di giocattoli opera nel mondo dell'immaginazione e in quello dell'attenzione ma è anche un produttore di beni di consumo. Il giocattolo deve vivere per l'oggi ma deve essere visto in rapporto con le fantasie di domani e fare riferimento alle favole di ieri. Non sono sicuro di essere nel vero quando sostengo che dovremmo avere lo stesso atteggiamento che abbiamo verso la pantomina anche verso il design di case, ma ripeto che dobbiamo vedere la casa come se fosse un giocattolo. Un luogo, cioè, dove possiamo veramente vivere la nostra vita e dove le costrizioni ci stimolino, invece di limitarci soltanto.

5. Perché ci sono necessarie le vacanze?

Semplicemente, se la casa fosse più divertente, pensare a delle vacanze annuali sarebbe così necessario? Penso che si debbano trattare tutti i problemi di environmental design come se fossero parti di una costante dinamica ciclica e non come una serie di situazioni lineari separate. In altre parole, solo se consideriamo il design della casa, degli ospedali, delle scuole e poi del trasporto come se fosse un tutto unico operiamo storicamente. Se noi cominciamo a osservare, come solo ora iniziano a fare gli scienziati, i cicli della vita che sono in continua evoluzione, e esaminiamo le diverse circostanze ambientali, (in modo tale da coinvolgere nel problema della sala da pranzo anche l'intero ciclo giornaliero e settimanale del mangiare di un individuo, se ieri ha mangiato le salsicce e le patate al ristorante o se si è fermato al bar prima di arrivare a casa a prendere una birra), per noi allora la casa è ancora una « casa, dolce casa »?



L'argomento "Il Rifiuto dell'Oggetto" suscita in me risposte molteplici; cade evidentemente in una zona cruciale, aggancia molti itinerari corticali. Non farò lo sforzo di sistematizzare strettamente quanto mi capita di sentir emergere, badando soprattutto a ricercare più fecondità e più autenticità (pur con tutto quello di ambiguo che la parola autentica veicola con sé). Sta a chi mi legge selezionare, collegare, proseguire.

1° Grafo: la casa

Nella testa della gente la casa ha un ruolo egemone; mi stupisco sempre ad osservare che cosa non è capace di fare la gente pur di avere una casa. Sarà agorafobia, sarà claustrofobia per timore, sarà il senso del reame, sarà il prevalere del narcisismo, dell'onanismo e dell'incesto contro l'alienazione e la comunicazione, sarà il rispetto per la durezza del cemento contro l'effimerità delle proteine, saranno queste e molte altre cose (non voglio qui fare una neuroanalisi della casa): di certo la pulsione alla casa e la capacità di differire, di rinunciare in favore della casa, sono gigantesche. La casa assume neurologicamente funzioni epiche, cioè è capace di mobilitare energie, di acquisire uno statuto di oggetto finale, di punto di arrivo. Accanto alla macroescatologia ultraterrena, c'è una microescatologia della casa. La casa è quindi un oggetto-monstre per eccellenza, è uno dei grandi utensili ricattatori; se gli oggetti sono le armi del ricatto, la casa è uno strumento centrale della nostra

sottrazione a noi stessi. Essere rapiti, essere sottratti, essere parassitati, vuol dire neurologicamente: si dà un bisogno, arcaico o derivato che sia, esso trova una rappresentazione, cioè prende una veste percepibile, l'acquisizione di quella veste percepibile comporta differimenti da un lato, cioè neurologie mancate e obblighi, stereotipie, cioè neurologie coatte dall'altro.

Così si costruisce un parassitismo neurologico, un'ossessione sociale, un'organizzazione di ricatto.

Nel caso della casa: una miscela di pulsioni spurie si rappresentano, convergono percettivamente nella casa, la penuria di denaro e l'alto costo dell'oggetto ambito pongono il pretendente, il desiderante nella necessità di piegarsi a certi atti iterativi e non prescelti

(lavoro) e di sottrarsi ad altre neurologie (ozio, caso, vagabondaggio ideologico e ambulatorio, zingarismo). Una volta stabilita l'opzione verso la proprietà muraria e contro lo zingarismo avviene un processo di imbalsamazione neurologica: il fine prescelto e le modalità per esaudirlo perdono l'originale opzionalità e divengono soluzioni doverose, atteggiamenti necessari, comportamenti fruttuosi che gli altri e i figli debbono imitare, norme, costumi; l'esistenza da flessibile, optabile, mutevole, diviene rigida, obbligatoria, monomorfa.

Quella neurologia è perduta: sarà sempre più predicibile e manichea; potrà avere uno choc, un crack depressivo più tardi, se si accorgerà che la spesa in neurologie omesse (non ho percepito questo e quello, non ho fatto questo e quello, ho abbandonato questi pensieri e questi piaceri, ecc.) e in neurologie coatte (ho dovuto fare questo diecimila volte, sono stato costretto a dire certe cose, ecc.) è insensata, sproporzionata

al bene per cui ha differito o ha omesso o per cui ha accettato la coazione. Nell'acquisizione dell'oggetto-monstre, dell'arnese, ricattatorio per eccellenza si danno spesso anche aspetti satanici (cioè le beffe, oltre al danno neurologico) e impudichi (cioè la fredda irrisione di certe neurologie nei riguardi di altre neurologie): ad es. il costo troppo alto della casa e la bruttezza, l'inefficienza del prodotto per cui la neurologia accetta di pagare quello scotto tremendo.

Le case appetite per lo più sono orripilanti, inappetibili e solo la potenza del desiderio, la sua ambiguità e la sua oscurità, unitamente alla sottovalutazione e alla subordinazione della neurologia a favore degli oggetti (quello che io chiamo l'errore ontologico e di cui parleremo più tardi) possono riuscire a spiegare errori così marchiani, scelte così fallaci, opzioni così inefficienti.

Tutto mi sembra chiaro; ma per rendere più icaistica questa disgraziata vicenda esistenziale, quest'aberranza neurologica, conviene esemplificare: prendiamo un uomo impiegatizio, sedentarizzato, monetariamente ristretto (la restrizione monetaria è fondamentale nella vicenda neurologica; l'iter neurologico di un creso è tutto diverso, il costo di una casa è per lui come quello di una caramella, non turba l'opzionalità, la flessibilità possibile della sua neurologia, non intacca o intacca in maniera minuscola i suoi possibili iter neurologici, il suo zingarismo mentale, coazione, differimento ed omissione non sono o lo sono in piccola dose il contrappasso della neurologia del possesso e dell'avidità della percezione muraria); egli ambisce l'oggetto-monstre, l'armatura architettonica; avvicina un impresario, visita un bugigattolo pressoché

nominalistico (cioè un utensile con alcune proprietà minime, sufficienti però soprattutto linguistica di casa), firma un contratto capestro con le banche, evira i prossimi 15 anni di esistenza, garantendo una stabilità di coazione, di differimento, di omissione; ha quasi sempre accanto un complice, più che suo, delle banche e dell'impresario, una donna (la storia si può rovesciare); la complicità sta nel fatto che come la casa

è uno dei principali utensili ricattatori nel campo degli oggetti, la genitalità, cioè la parte sociale, di uso pubblico del corpo, è il principale strumento ricattatorio nel campo delle cose viventi. Per molti versi la genitalità ha lo statuto di utensile e produce gli stessi effetti di parassitismo neurologico, descritti sopra per gli oggetti di alto costo; non è solo la genitalità, ma soprattutto la sua coreografia speciale (il matrimonio), la procreazione, ecc.

Il nostro esempio impiegatizio è così irrigidito non da una sola, ma da una catena di avidità oscure, che comportano da un lato una catena di neurologie coatte e dall'altro una catena di neurologie omesse, di frustrazioni; la sclerosi esistenziale, che non può avere altra uscita salutare che la grande crisi depressiva, è socialmente utile perché garantisce un decorso prevedibile e scontato, cioè nullifica l'aspetto cangiante delle neurologie e consente di programmarle come se fossero pietre. Il ricatto è contagioso, nel tempo e nello spazio; un ricatto ne prepara un altro in successione; il fatto che uno sia ricattato spinge altri a farsi ricattare; la ricattabilità si legittima statisticamente, ogni nuovo caso ne giustifica altri, la neurologia opzionale, la flessibilità esistenziale sfumano e lasciano il posto a un'esistenza ossificata, a una neurologia lapidea.

2° Grafo: l'Architetto

Come si colloca nel contesto appetitorio, dell'utensile-monstre casa l'architetto, colui cioè che possiede non solo una neurologia gnostica elaborata dell'oggetto in questione (nuove combinatorie di proprietà capaci e/o necessarie per innescare la gnosi, nuove invarianze, ecc.), ma anche le modalità prassiche e i relativi feedbacks per progettarlo?

È un ruolo ambiguo e spurio, in parte profetico, in parte prossenetico. Il ruolo prossenetico è evidente: egli è parte di rilievo nel meccanismo di lusinga che conduce alla neurologia parassitaria. Il fatto che sia profetico, entro certi limiti, non solo non lo assolve e non ne evita il prossenetismo, ma anzi lo accentua e lo ribadisce in maniera più disperante e incatenante.

Invece di prendere l'esempio dell'uomo impiegatizio di recente coltivazione, che ambisce una casa chicchessia, perché in lui l'invarianza di casa, cioè la sua gnosi domestica è saziata dal più banale degli aggregati murari, optiamo per un essere impiegatizio o mercantile, di più antica civilizzazione, più complicato nelle invarianze: costui sarà più selettivo, più difficile nelle scelte, con avidità rappresentate nella sua corteccia cerebrale in maniera più fine e dettagliata. Ebbene forse che egli si sottrarrà, non essendo un creso, alla neurologia della coazione, dell'omissione e del differimento frustrante che abbiamo descritto sopra?

No, di certo e il ruolo profetico dell'architetto servirà soltanto a ribadire le sue catene, cioè la profezia architettonica avrà come risultato l'ulteriore e più vasta cattura di altre neurologie, di altre scatole craniche, al meccanismo escatologico della casa. Al limite accrescendo progressivamente la capacità profetica degli architetti, gli esseri incatturabili e

quindi non subordinabili al meccanismo sclerosante degli utensili-monstre divengono rari: zingari, girovaghi, errabondi, neurologici puri, pazzi, bambini, cioè coloro che per ragioni varie non sono acquisibili alla neurologia del differimento, dell'omissione e della coazione, coloro cioè che più di ogni altra cosa, al culmine dell'irrinunciabile, pongono l'agilità, la flessibilità, il libero fluire, torrentizio o meno, della neurologia.

Che cos'è un folle se non chi è conquistato in sommo grado dal demone neurologico al punto da rinunciare a verifiche naturalistiche, chi è drogato a tal punto in favore di tale gioco, da rifiutare l'asfittica costrizione del mondo fisico, il letto di Procuste del reale?

Un folle simile è meno chimerico di quanto sembri e spiega la sacralità della follia.

Sembrerebbe che non dovessero necessitare deroghe così imponenti dal contatto col reale per tutelare la propria libertà neurologica, per collocare al vertice della piramide dei valori una libera mobilitazione delle risorse neurologiche; tuttavia i fattori sclerosanti e monotonizzanti sono incessanti e potenti; l'errore ontologico è un elemento coadiuvante (come vedremo dopo).

La lusinga architettonica è resa cattivante ed estensibile, come si è detto, dal carattere profetico del lavoro dell'architetto.

Tale lavoro, così pregevole se isolato dal contesto delle neurologie di chi lo agirà e dalla penuria monetaria in cui quelle neurologie si dibattono e dalla scelta che sono costrette a fare tra l'acquisizione di certi oggetti e le perdite neurologiche che sono costretti a subire (va detto che l'allentamento della penuria monetaria non risolve usualmente il problema, perché va in

parallelo con la moltiplicazione e l'intensificazione delle lusinghe oggettuali), ha appunto, nelle opere migliori, il luccichio profetico, la stigmata della passione neurologica. Quel che mi piace, nelle opere esemplari degli architetti, è appunto la grande trasparenza delle idee, la potenza della neurologia che assoggetta il materiale.

3° Grafo: il furto neurologico

Il problema è ponibile così: la corteccia cerebrale, questa lamina grande come la pagina di un quotidiano, dello spessore di 2-4,5 millimetri, è la sede della nostra vicenda esistenziale, è l'organo aperto (gli altri sono organi chiusi) in cui ci si riconosce. Possiamo tentare di quantificare questa vicenda corticale: un numero grande, ma finito, di punti temporali coscienti, di contenuto variabile, percettivo, immaginativo, simbolico, motorio, volitivo, ecc., si danno con l'unica restrizione della reciproca esclusione simultanea, in un lungo, intricatissimo grafo. Quanti sono? Diciamo alcune centinaia di milioni (alcuni anche nel sonno, i sogni). Questo è il nostro stock, la nostra disponibilità corticale cosciente. Il grafo ha un infinito numero di forme possibili, in base ai contenuti che quello stock di punti temporali coscienti di fatto assume; agli estremi stanno la grande mutevolezza, il trasferimento repentino da un contenuto all'altro degli euforici, degli ipomaniacali, degli incoerenti e la perseverazione, l'isteresi tipica dei depressi, dei fobici, della sindrome amorosa, ecc. Ma la destinazione, la collocazione dello stock dei momenti corticali è profondamente influenzata da fattori sociologici: vi è, come si è detto prima, la grande perseverazione corticale imposta dall'attività motoria (o non motoria, simbolica, ecc.),

coatta, iterativa del lavoro.

Una porzione coatta, iterativa di attività corticale è inevitabile, dato il carattere ciclico, ricorrente di certi aspetti della biologia e del mondo fisico; si può immaginare che anche il sistema sociale più *souple* richiederà sempre un certo contributo coatto, iterativo, di corticalità; sommando i due quantitativi, si è ben lontani dall'attuale furto neurologico, dall'attuale imponente sottrazione corticale. Il furto corticale avviene in base al ricatto dei bisogni; ma i bisogni, nell'uomo, sono diventati una grande cloaca, un grande luogo di prostituzione. I bisogni incompressibili (la fame, la sete, la lana per ripararsi dal freddo, la tana per evitare le intemperie, per giacere, ecc.) o quelli malamente compressibili (come la sessualità) sono immersi, coinvolti, avvolti, da una foresta di germinazioni, derivazioni, proliferazioni in cui il linguaggio e quindi l'influenza alienante del sociale hanno un ruolo saliente. Lo scheletro emotivo del bisogno è un attaccapanni qualunquistico su cui retorica e ideologia (cioè il verosimile) e il ricatto appendono i loro indumenti. L'uomo è eccentrico, inautentico; lungi da noi l'idea della ricerca della centralità, dell'autentico; forse che l'autenticità è l'origine? In tal caso la corteccia, organo eminentemente storico, sarebbe il luogo della falsificazione. La ricerca dell'autentico nell'uomo si pone come eliminazione di storture grossolane di evidenti sopraffazioni, di clamorosi furti corticali come si è detto e, positivamente, come impiego espansivo, estremistico, non inceppato, della nostra biologia e del nostro organo esistenziale, la corteccia. La falsificazione, il verosimile sono parte inalienabile del nostro fluire e il vero va inteso come un vettore, come un progetto asintotico

e non come un risultato lapideo; sarebbe in tal caso una pietra tombale. Non c'è qui lo spazio per una neuroanalisi dell'eccentricità, dell'inautenticità umana; quel che preme colpire ed ablare è quella porzione di inautenticità, ormai epistemologicamente matura per essere infranta e che consiste nei furti neurologici del lavoro, nei ricatti, nei bisogni marchianamente contraffatti, ecc.

4° Grafo: l'errore ontologico

Proverò a dirlo così: noi ci comportiamo sempre come se la neurologia non esistesse, fuggiamo continuamente dal neurologico, nelle cose. Questo si potrebbe chiamare l'atteggiamento dell'astronomo, fuga dall'*ubi consistam*, presbiopia. È necessario farsi fortemente miopici, tali cioè da vedere con chiarezza non solo lo strettamente contiguo, ma il luogo primo del nostro esistere, sfocando quanto sta più in là, per avvertire chiaramente la sorgente. Noi ignoriamo il neurologico proprio per l'efficacia del suo intervento; il suo agire è così *souple*, così rapido, così silenzioso, così trasparente che il mondo non appare come la neurologia del mondo, ma il mondo stesso. L'isomorfismo è così efficace che trascuriamo il luogo, il congegno in cui si opera un qualche tipo di corrispondenza, in favore del polo preneurologico della corrispondenza, considerando come unipolare una situazione bipolare. Noi crediamo di aver coscienza delle cose, pur avendo coscienza, cioè neurologia della neurologia delle cose; così per le endosensazioni, crediamo di aver fame quando abbiamo la neurologia della fame. Nel caso del linguaggio c'è una doppia neurologia: una frase sulle cose è una neurologia (linguistica)

sulla neurologia (percettiva) delle cose; eppure, malgrado il duplice passaggio, non sentiamo la perdita di trasparenza, anzi la frase ci sembra la percezione e la percezione la cosa. Così la tripolarità anche in questo caso sembra unipolarità, la doppia neurologia si annulla nell'ontologia. L'ontologismo del senso comune è tale da ritenere il mondo colorato e rumoroso: ma senza arrivare a tali eccessi di ingenuità, si pensi all'ontologismo di una situazione amorosa. Da un qualche punto X (l'amore è sempre feticistico) parte qualcosa che determina una neurologia particolare (esclusi gli epistemologi non realisti, anche gli epistemologi più realisti accettano al massimo un isomorfismo del neurologico col reale, cioè una corrispondenza strutturale; gli epistemologi operazionisti pensano a un ruolo ancora più costruttivista della neurologia, cioè più indipendente dal reale), la neurologia amorosa; essa determina altri inneschi neurologici, si che, almeno per un certo lasso di tempo, si dà e si costituisce una spirale parossistica, il parossismo amoroso. Come descriverà la cosa un ontologista, un esponente del senso comune? Dirà la cosa o meglio la persona tal dei tali ha incontrato la cosa o la persona tal altra, si sono innamorati, lui ama lei e viceversa. Cosa dirà un neurologista? Parlerà di una sequenza neurologica, largamente solipsistica, in cui qualcosa, il punto X, fa da *trigger* a un intricato grafo corticale; si pensi agli errori ontologistici che si fanno nei riguardi dei morti (qui l'ontologismo è l'attribuire una neurologia ai morti, che non è altro che la neurologia della neurologia del vivo), nei riguardi delle opere d'arte (qui l'ontologismo ritiene che l'opera d'arte consista nell'oggetto che fa

da *trigger*, mentre l'arte non è ovviamente che una neurologia dell'arte). Consideriamo il caso della casa; qui c'è una neurologia del possesso, una neurologia gnosica di ritorno a una neurologia prassica, una neurologia percettiva: tutto ciò è, esistenzialmente, la casa. La differenza tra una casa e una tana è enorme sul piano delle cose, ma è piccola sul piano della neurologia: sono due grafi neurologici distinti, ma qualitativamente molto simili o comunque molto meno dissimili di quanto appaiono nell'illusione ontologica. Una presa di coscienza neurologistica cambia la prospettiva: assimila ad es. ciò che appare dissimile (come la casa povera e la casa ricca) e viceversa. Soprattutto sottrae l'uomo all'eccentricità delle cose e lo ricolloca nel luogo dove si trova davvero, nel suo autentico territorio. Eticamente la consapevolezza dell'errore ontologico ha grosse conseguenze: il campo dei valori si riorganizza, si riorienta in maniera più congrua. Ad es. se una dimora (o meglio la neurologia che essa innesca) comporta gravi e prolungate privazioni neurologiche, neurologie coatte, iterative, differimenti, ecc., mentre una tana consente un fluire neurologico massimo, un ricco scorrimento dei contenuti, un vasto, estensivo esercizio della corticalità, l'opzione neurologistica è ovviamente per la seconda. Un grande motivo di inautenticità, di eccentricità cade, anche se altri sonravvengono e la vicenda diviene più difficile; l'illusione reocentrica cade (deve cadere anche l'illusione somatocentrica, che però è più caparbia) e la consapevolezza reurocentrica almeno ci colloca là da dove partiamo, nel nostro misterioso fondamento.

5° Grafo: contrografo o delle fondamenta

La crisi sta nel fatto che sembra che la neurologia non possa fornire un criterio inoppugnabile per proporre una condotta, malgrado quello che si è detto finora. Si è parlato di un patrimonio esistenziale, di uno stock di momenti corticali che costituiscono la nostra vicenda; avere un criterio di condotta significa stabilire come spendere questa montagna di punti coscienti, di cosa riempirli, quali contenuti optare e in quale misura. La neurologia non sembra capace di proporre un metodo di decidibilità a questo proposito: cioè per decidere su tale questione è necessario uscire dalla neurologia. Ma cosa vuol dire uscire dalla neurologia? Una metaneurologia dei contenuti... Il neurologismo potrebbe giustificare un certo nihilismo esistenziale, una certa equivalenza delle neurologie, un qualunque stock di contenuti; potrebbe divenire insensibile alla loro quantità e alla loro qualità. Si pensi alle seguenti *silhouettes* esistenziali: a) neurologia del possesso, della sensualità muraria, del fascino monetario, delle afferenze della neurologia del potere; b) neurologia dello spazzino, con l'afferenza iterativa di certe motricità, con la neurologia del dispiacere, dell'aspirazione o della collera, ecc.; c) neurologia del pensatore, pluriglotta, ipergnostico, musicante, ecc.; d) neurologia del barbone, dipsomane, delirante, confabulante, ecc. V'è un criterio inoppugnabile per cui l'uno è valido, l'altro no, l'uno va imitato, l'altro rifiutato, ecc.? O non sembrano grafi corticali grosso modo equivalenti? Chi può dire che un'etica della turbolenza è peggiore

di un'etica della neutralità emotiva o che un'etica della gioia è preferibile a un'etica della sofferenza? E, ancora più difficilmente, chi può stabilire che una condotta corticale cognitiva è preferibile ad una prassica, una linguistica ad una gnosica, ecc.? I criteri ai quali si ricorre per stabilire un ordine di valori sono spesso ontologici invece che neurologici: si dirà così che il possidente crapula, lo spazzino ha le tasche vuote e spazza, il pensatore parla e scrive, il barbone beve; ma le differenze neurologiche tra possedere, essere povero, suonare il pianoforte, bere e delirare non sono rilevanti, sentendole come grafi della corticalità, sottraendo loro tutta l'opacità fisica che solo apparentemente posseggono.

6° Grafo: arte neurologica, vita neurologica, cioè per il momento arte povera, vita povera

Per il momento non sembra esservi che questo criterio: rendere il mantello cerebrale, il pallio, la lamina corticale della grandezza di un giornale, sede della nostra vicenda esistenziale, renderla praticabile, accessibile, agibile in massimo grado. Un grafo aperto di circa 7 miliardi di neuroni è a nostra disposizione; utilizzato intensivamente ed estensivamente può consentire splendide performances. Cosa osserviamo invece? Palide immagini di ciò che potrebbe accadere, neurologie asfissiate, ridotte, rimpicciolite, immeschinate. È necessario creare i presupposti perché ciò non accada più, rimuovere gli ostacoli attraverso molteplici meccanismi: uno di essi è l'innoverimento oggettuale. La caduta della truculenza oggettuale, l'eliminazione della floridezza delle cose, di ciò che trascina verso l'errore ontologico, la nuova collocazione, il recupero del territorio da cui proveniamo, del nostro campo

esistenziale, in attesa che una cornucopia degli oggetti ci consenta, senza pericoli, una nuova neurologia percettiva, ampollosa e folta di stimoli. Ora si addice uno spazio vuoto, un atteggiamento diogenico (Diogene vedendo il bambino che sorseggiava l'acqua dalle mani gettò via l'unico utensile che possedeva, una ciotola per bere), una semplificazione che sradichi e spazzi via tutta questa foresta di stupidaggini reificate, tutta questa ontologia improbabile e bislaccamente crudele. Potrebbe sembrare improponibile per chi è stato sempre penurioso o ne sta appena uscendo, una latenza oggettuale; usualmente è più saggia una rinuncia inflazionaria (cioè successiva all'affluenza, all'opulenza) che una rinuncia diogenica (cioè che evita l'opulenza). Tuttavia proprio chi è sulla soglia dell'oggettualità, è esposto a una massiccia deformazione neurologica, se precedentemente non sono stati mutati i criteri con cui popolare di oggetti la nostra vicenda esistenziale. Per quanto riguarda l'arte, il problema è più profondo e sottile: v'è il problema dell'innescò della neurologia d'eccezione, della neurologia d'illuminazione. Qual è il processo di artificiazione più adatto al trionfo neurologico, al tripudio corticale? Basta che sia un piccolo segnale nevralgico? Un gesto impercettibile? O deve avere un'ampollosità, una realizzazione che sostituisce l'immaginazione? Una frase può innescare forme scultoree più illuminanti di qualsiasi blocco di marmo scolpito? Le parole possono fare scultura neurologica? Con piccoli segni pertinenti (e il modo di questa maieutica povera è ancora da scoprire) possono essere tenuti accesi mille grafi corticali.

Tommaso Trini In demolizione

Il Vuoto di Klein, alla fine degli anni 50, rovesciò il Pieno di Arman. Ogni prefigurazione vale solo se ha la capacità di farsi immediatamente comprendere nel suo potere dialettico, e perché ciò accada occorre che implichi il suo rovescio. Il Vuoto ebbe, allora, senso immediato, perché coincise con l'affermazione della cultura dei rottami, della junk culture, e il trionfo in arte della nozione stessa di oggetto. Contrapporgli una cultura della contemplazione, affidata invece alla nozione di energia, fu un'azione reale di confutazione prima ancora che una prefigurazione. Ci comportiamo come computers più di quanto crediamo, e crediamo al futuro meno di quanto diciamo. Parliamo della distruzione dell'oggetto? Ecco che ci poniamo dal punto di vista millenaristico di un'epoca post-oggettuale. Per precorrere, come si dice, i tempi, si scambia il presente col futuro, prendendo per realtà quel che è una ipotesi: l'irreale è l'input, il reale è l'output. Molti dei nostri ragionari si sviluppano, per proterva diffidenza del discorso logico-consequenziale

e in dispregio del materialismo dialettico, senza continuità né verifica. Non diversamente, i dati forniti dal computer ci provengono da un'elaborazione automatica di cui non dobbiamo più interessarci; basta il programma, anch'esso fuori dal nostro controllo. Così viviamo protesi nell'era post-ideologica e post-tecnologica, e confiniamo nella zona franca dell'ideologia nuova del "post", dell'oltre, tutto quanto non riusciamo bene a capire qui e adesso. Le trasformazioni hanno un loro continuum e una loro scienza: in campo sociale, e quindi culturale, è il materialismo storico. Al di fuori di ciò, c'è la perdita della coscienza stessa delle trasformazioni: ci troviamo belli e pronti nel "post". Oggetto, in filosofia, è ciò che viene percepito dal soggetto come diverso da sé. All'epoca in cui si credeva che l'arte maturasse le mele, Cézanne eliminò l'oggetto chiamato "natura" per fornire alla pittura la sua autonomia, la sua "diversità". Tutti gli innovatori di questo secolo hanno battuto questa strada che non ha fine, e nulla fa pensare che l'arte abbia finito di cercare se stessa. Quando fa a meno di oggetti materiali, è per affermarsi come soggetto. L'altra faccia di questa considerazione filosofica è l'irriducibile opposizione tra l'oggetto e "la cosa" — come Sartre ha chiamato ogni dittatura — onde vedo che qui nulla è cambiato, continua la distruzione di ciò che è semplicemente diverso, ritorna periodicamente la paura che alimenta la repressione borghese, il razzismo, il fascismo... L'oggetto chiamato libertà è il solo ad essere distrutto.

Per finirla con l'idea di distruzione. Se ci volgiamo all'oggetto materiale, che è quello considerato dal tema posto da questa rivista, vediamo che la sua materialità, e l'andirivieni eventuale di tale materialità, conduce sempre ad altri valori. Da un lato, c'è l'oggetto d'uso del design, talvolta elevato allo status di oggetto estetico, la cui principale legge però è quella di essere consumato; il prodotto di rapido consumo, il prodotto effimero, ovvero l'oggetto che nasce già in demolizione; con tutta la panoplia di valori che vanno dal comfort al benessere al gioco/sudore. Dall'altro lato, se ci estendiamo all'arte, troviamo l'oggetto estetico che in questi ultimi tempi ha proceduto per dissolvenze: da scultura lo vediamo dissolvere su struttura che dissolve su ambiente che dissolve su comportamento che dissolve su concetto e così via: è ciò che è stato definito il passaggio dall'estetica dell'oggetto all'estetica dello spettatore, dove lo spettatore va inteso come co-attore, non importa se co-atto, in nome della partecipazione. Distruggere qui vuol dire consumare, e far consumare non può non essere il programma, in buona o cattiva fede, di ogni avanguardia che volesse ancora distruggere. Pop art e novo-realismo hanno messo in rilievo il feticismo degli oggetti di consumo per meglio tacere sul feticismo dell'opera d'arte. E' quel che capita quando si ha il piede in due scarpe, il mondo dell'arte e il mondo di ciò che non è arte; chi invece si concentra sull'arte, la sua identità ed autonomia, può almeno far coincidere, o criticare se vuole, il culto dell'oggetto con il culto dell'arte. L'arte per l'arte ha senza dubbio

il vantaggio di non nascondere i propri dietro altri feticci, e la possibilità, se non la volontà o la capacità critica, di domandarsi perché sono feticci. Quanti quadri si sono convertiti in ambienti, in comportamenti, in puri concetti, senza che venisse meno l'attesa dell'arte? Le strutture formali sono in noi e non negli oggetti. A ben guardare, neppure le varie e repentine trasformazioni subite dagli oggetti hanno gran valore: oltre ai camuffamenti, hanno dato luogo più che altro ai disorientamenti sistematici che servono la causa del progresso, ma non quella della conoscenza. Non so perché l'oggetto tenda a scomparire nelle risoluzioni più avanzate della cultura visiva, ma constato che ciò avviene in concomitanza con la progressiva scomparsa del senso del tragico. La cultura dei rottami ha fatto un primo passo nella misura in cui ha presentato, mediante i combine-paintings e le accumulazioni e la meccanizzazione delle figure piatte, un umanismo ready-made. Naturalmente, c'è stato chi lo ha recuperato in un nuovo umanismo. Nessuno può, d'altronde, asserire di essersi liberato totalmente da quella struttura formale che, in morale, si chiama coscienza del bene e del male, e fa sopravvivere la visione tragica del mondo. Ciò che si tratta di demolire, anche attraverso l'oggetto e non solo in sua assenza, sono i residui dell'umanismo, del patetismo, di ogni senso del tragico e dell'indicibile. L'umanismo trascendente di cui si volle riempire il Vuoto di Klein, ad esempio, ha ugualmente impregnato le nostre riflessioni più consenzienti sull'uso degli allucinogeni, veri e propri strumenti chimici per comunicare con l'incomunicabile.

Bisogna sbarazzarci finanche dell'idea del vuoto. L'uso della tautologia, della parodia, del cinismo più disincantato hanno contribuito non solo a eliminare progressivamente la presenza drammatica dell'oggetto, ma anche a ridurre le pretese dell'arte, della letteratura e della stessa volontà di comunicare. Nella saggistica, quando non cade nel più inutile saggismo dove di constatazione in constatazione l'intellettuale scarica l'emotività che i continui disorientamenti gli procurano, le annotazioni migliori sono le note boomerang, le intuizioni che si ritorcono su se stesse fornendo un barlume di gratuita circolarità.

Qui l'oggetto su cui esercitare il pensiero è da rigenerare in via permanente. La volontà di meravigliare è l'ultimo baluardo contro la caduta del patetismo e la eliminazione degli oggetti. Nelle opere di molti artisti tecnologi, la materialità del meccanismo si nasconde alla vista per favorire la magia degli effetti: luci, suoni, ecc.

Ma ciò evidentemente non basta, poiché l'artista è pronto a rincarare la dose meravigliante con dettagliata epopea sui mezzi utilizzati; il dramma, assente negli effetti, viene recuperato col discorso sui mezzi; se non vi danno la lucciola ma solo il chiarore, è per meglio spiegarvi che il trucco è nel laser; ciò che non sentite davanti all'opera, lo udite dal racconto sugli strepitosi trucchete-tracchete presi in prestito ai satelliti.

Di fronte a un mondo di oggetti che nascono in demolizione, è forse necessario spostare il tiro da questi ad altre strutture in rovina, quale, per cominciare, la struttura psicologica che tende adesso a recuperare il concetto stesso di soggetto libero prossimamente da tutto.

Germano Celant
Senza titolo

« Politica dell'architettura », il fare architeturale si è arricchito di un nuovo slogan capace di rinverdire le tristi vicende di un operare che da decenni dimostra di essere entrato in crisi, non avendo assolto nessuna delle premesse principali su cui si era formata una strategia operativa. Il ciclo mistificante di occultamento della dimensione alienata e mercificata dell'architettura, tuttora vincolata al riformismo neocapitalista. La platea architeturale ha assunto nuovi attori che, brechtianamente, presentano nuovi cartelli inneggianti all'impegno politico, immesso in un condominio o in un ghetto per operai Fiat alla Mirafiori o in un villaggio pilota

dell'Italsider o dell'Agip. Non vi sono oggi azioni o progetti che non prendano in considerazione la possibilità di darsi un nuovo aspetto politico, mediante l'utilizzazione mistificante dell'impegno socio-estetico, attuato tramite sovrastrutture formali ed estetizzanti o attraverso discorsi e relazioni tendenti a giustificare la violenza dell'habitat naturale e della condizione culturalizzata di interi nuclei abitativi autoctoni. L'idea di dare una nuova dimensione ideologico-operativa all'architettura, in modo che non sia più disponibile a servire l'infiltrazione neocapitalistica, si è tramutata in una « socializzazione » populista della stessa, mediante l'esaltazione della tecnologia più avanzata, capace di soddisfare sì nuove tecniche costruttive, ma non nuovi concetti o comportamenti architeturali.

L'architettura, in questi anni, ha trovato solo la maniera di allargare i suoi confini tecnico-produttivi (un allargamento che è coinciso, naturalmente, con la speculazione edilizia), ma non ha mutato i suoi fini ed i suoi atteggiamenti. La funzione e l'attitudine dell'architettura sono rimaste le stesse, la sua natura ideologico-filosofica non è stata posta in discussione. Tutto è avvenuto a livello epidermico, a livello di industrializzazione, di neorevival, di styling, di slogan populistici, di consumismo borghese. Privi oramai da anni di una strategia chiara e coerente, l'architettura ha visto gradatamente crollare tutte le sue ipotesi socializzanti ed estetizzanti, impossibilitata ad intervenire, mentre si dichiarava artefice di un fondamentale e rivoluzionario intervento, tale da assicurare un miglioramento effettivo delle condizioni

urbanistico-architettoniche. Passati vent'anni, si accorge che tutti i suoi obbiettivi sono mancati e si crea, a posteriori, un alibi ideologico. Dopo avere deturpato e distrutto il paesaggio, dopo avere fatto esplodere le città, dopo aver puntato tutte le sue carte sulla programmazione, sul design, sulla prefabbricazione si trova ora alienata ed isolata, sradicata ed asservita ad un sistema che pensava di capovolgere, per cui non le rimane altra possibilità di una giustificazione moralistico-riformistico-borghese del suo agire e continuare a produrre.

Tutto questo perché gli architetti accettano ancora, come presupposto unico ed inalienabile della propria azione, l'oggetto edificabile e realizzabile. Rifugiandosi nel produrre, per il produrre si alienano e perdono di vista il proprio fare progettuale e concettuale. Esaltando il produrre e l'oggetto edificabile tendono infatti a valorizzare, come unico fine del proprio lavoro, non tanto l'idea o il progetto, ma il progetto realizzato a qualsiasi condizione, il che significa abolizione dell'idea del fare ed abbandono della funzione ideologico-filosofica dell'agire in architettura a favore di una realizzazione mercificata e mistificata del proprio essere come progettisti ed ideatori.

Con l'esaltazione del residuo fisico dell'idea o del progetto in architettura, gli architetti hanno infatti annullato e abolito il potere ideologico-operativo del concetto e del comportamento architeturale così da far accettare sistematicamente, a priori, il producibile e l'oggetto edificabile, senza alcuna analisi del concetto e della natura dell'architettura. Il valore macroscopico dato all'oggetto edificabile o edificato ha creato così un'attitudine al fare più che al filosofare in architettura, in maniera

tale che l'architettura si è trasformata in design e redesign, interessati più alla decorazione e alla neoformalizzazione dell'edificio, che alla natura e all'esistenza dell'architettura. In questa maniera l'aspetto formale-decorativo ha soverchiato, con i suoi attributi fisico-formali, i fatti concettuali o comportamentistici che devono informare il fare in architettura. Evidentemente la rivoluzione condotta e realizzata in architettura dalle avanguardie storiche è ancora tutta da comprendersi, poiché sono proprio la natura e il concetto di architettura ad essere mutati, da quando agli inizi degli anni venti, gli architetti russi, operanti nell'ambito della rivoluzione dei soviet, hanno sostituito alla realizzazione ed al prodotto edificato la progettazione ed il concetto. I progetti architettonici ed urbanistici di El Lissitzky, Salijeskaja, Tatlin, Ladvoskij, dei fratelli Vesnin... hanno posto in crisi non la forma dell'edificio, ma proprio il concetto e l'esistenza dell'architettura a cui volevano negare ogni valore di azione realizzativo-costruttiva per sostituirvi il concetto e l'attitudine ad un nuovo essere e fare in architettura, ambedue coincidenti con un nuovo essere e fare sociale. Le idee russe per una tabula rasa dell'arte e dell'architettura coincidevano infatti con la convinzione che i mezzi artistici ed architettonici perdono sistematicamente il loro valore specifico in rapporto all'evolversi storico e tecnologico, oltre che comportamentistico, della società, mentre la loro specificità risiede nell'intenzione filosofico-attitudinale. Per questo fatto gli sviluppi dell'architettura non hanno avuto sempre a che fare con gli edifici

realizzati o costruiti (basti pensare che metà della nuova architettura non è stato edificio né oggetto architettonico), ma con i mutamenti rivoluzionari del comportamento e dell'atteggiamento dell'architettura rispetto alle idee esistenziali e sociali, insieme con un rovesciamento sistematico del significato filosofico-ideologico del concetto di architettura. Non è dunque dal semplice confronto degli edifici od oggetti architettonici che si ricava il valore dell'architettura, ma dal confronto delle modificazioni eversive del comportamento e del concetto di architettura, avvenute tramite l'attuarsi di atteggiamenti e intenzioni ideologico-filosofiche diverse e dirompenti in senso linguistico e comportamentistico. Spostare l'attenzione dall'edificio od oggetto architettonico da realizzare all'intenzione ed al comportamento in architettura significa tentare di uscire dall'alienazione alla produzione e alla mercificazione delle proprie idee e di raggiungere un assoluto ideologico, che è filosofico ed attitudinale al tempo stesso. Rifiutarsi alla mercificazione e alla mistificazione produttiva può ancora voler dire radicalizzazione dell'operare in architettura e silenzio operativo, un'arealizzazione delle proprie idee e progetti, che è l'unica capace di far uscire l'architettura dalla fase istituzionale e mercantile per collocarla nella vera rivoluzione culturale, basata su idee e comportamenti eversivi del sistema presente. Un silenzio, ancora, che non è tendenza all'inerzia, all'immobilità e all'assenza, ma un'aspirazione alla chiarezza filosofico-ideologica del fare ed essere in architettura, chiarezza diventata irrilevante da quando l'estetica

e la produzione dell'architettura hanno annullato la filosofia dell'architettura. Eppure l'architettura non è mai esistita solo come fatto produttivo e come residuo fisico dell'idea e del progetto, ma è principalmente vissuta come continua analisi ideologico-filosofica sulla natura del fare e dell'essere in architettura: il fare ed essere in architettura hanno infatti significato questionare sulla natura dell'architettura, non produrre oggetti od edifici, se uno discute la natura di un edificio, non può discutere la natura dell'architettura, se uno produce un edificio, accetta la tradizione e ciò che proviene da essa, poiché l'oggetto edificabile è solo un tipo di architettura, non è l'architettura, se uno ha come scopo la realizzazione di edifici accetta (e non discute) il concetto di architettura esistente. A questo punto c'è forse una ragione contraria a passare da un'architettura del producibile e del realizzabile ad un'architettura concettuale? Se il lavoro in architettura è una definizione o una proposizione sulla natura dell'architettura ed è una radicalizzazione dell'essere comportamentistico in architettura, cosa si oppone a fare della definizione o proposizione sulla natura dell'architettura e dell'essere comportamentistico in architettura, un lavoro di architettura? Se i momenti ideologico-filosofico-comportamentistici sono i momenti fondamentali dell'architettura perché non fare dell'ideologia, della filosofia e del comportamento in architettura un lavoro di architettura? Solamente attraverso la rinnovata attenzione al valore filosofico-intenzionale dell'architettura,

il lavoro architettonico può ritornare ad essere una proposizione o una definizione della natura dell'architettura ed il valore merce può essere sostituito dal valore concetto-comportamento, in modo da far sì che gli oggetti architettonici, in rapporto ai progetti e alle idee sull'architettura, diventino irrilevanti alla condizione dell'architettura (ciò non vuol dire che una particolare forma di investigazione possa o non possa adottare certi materiali concreti, ma vuole sottolineare che l'intenzionalità, l'idea e l'attitudine non possono essere prevaricati dall'informazione materiale, portata dall'apparato produttivo). Un'intenzionalità concettuale e comportamentistica è quella dichiarata da tutta la nuova architettura che non vuole più mercificarsi o alienarsi e rinunciare alle proprie idee e attitudini espressive. È questa un'architettura che non intende servire od essere strumentalizzata dal committente, ma si propone solo per le sue implicazioni filosofico-comportamentistiche. La sua attitudine non è infatti quella di produrre o realizzare un edificio od oggetto architettonico, ma di funzionare come azione filosofico-comportamentistica dirompente rispetto all'architettura che è stata. Il suo significato sta nell'attenzione sistematica non al producibile, quanto all'assoluto etico-operativo, che consiste nel far prendere coscienza, non mediante la merce prodotta, ma mediante l'intenzione di sconvolgimento e di rottura, delle violente prevaricazioni subite dall'architettura che è stata al servizio della repressione ideologica e comportamentistica.

Questa attenzione all'idea, al comportamento e alla filosofia dell'architettura ha preso maggior consistenza da quando Marshall McLuhan ha messo in evidenza che il sistema di massimo controllo comunicazionale deve comprendere tra i suoi dati analizzabili tutti i media implicati nella comunicazione. Allo stesso modo nel campo dell'architettura questa attenzione ai media si è identificata con un approfondimento di tutte le transazioni dalla connessione concettuale-progettuale alla configurazione produttiva; una lettura radicale del sistema del fare e dell'essere in architettura che ha fatto emergere l'importanza dei vari media usati nell'operazione architeturale, media rivelatisi materie primarie con una propria carica filosofico-ideologica, tale da poter essere considerata come architettura. Di qui è nata la esplosione dei media architeturali e la scoperta degli errori intellettuali ed attitudinali del fare e dell'essere in architettura. L'esplosione dei media ha fatto emergere così innanzitutto i vari concetti di *progettazione, committenza e produzione*, prima visti in sequenza ed ora in situazione di simultaneità, così da rivelarsi entità ad alto livello di significazione e di comunicazione. *Progettazione, committenza e produzione come architettura* Con la coscienza del valore architeturale dei media filosofici e comportamentistici dell'architettura, la nuova architettura ha dilatato il campo operativo e strumentale del suo fare, immettendo nella progettazione e nell'ideazione, o stesura concettuale, tutti i media possibili, astratti e concreti giungendo così ad esaltare la stesura concettuale come architettura autonoma e globale. La stesura concettuale è stata infatti analizzata non più

come progetto per o su, ma come medium autonomo e tautologico, in modo da poterla considerare: a) come segno astratto-concreto, che seppur privo di ogni riferimento al reale o al realizzabile, ha una sua carica significativa, carica di dati informativi in merito al concetto e alla natura di architettura; b) come segno espressivo individuale, significativo l'intenzionalità fantastica ed immaginativa del corpus od individuo ideante o progettante, con o senza riferimento al reale o al realizzabile; c) come segno concreto di ipotesi di intervento reale su fatti e condizioni reali e realizzabili, da intendersi quindi come metafora di un prodotto a farsi, stesura concettuale quindi o a) *idea come architettura* o b) *idea come un'architettura* o c) *idea per un'architettura*. L'idea, nella sua concretezza o fisicità può prendere corpo di entità scritta, volumetrica e visuale, a seconda dei diversi media usati per dar forma all'architettura. *I media sono architettura*. La stesura concettuale acquista così diversa carica comunicazionale ed informativa a seconda dei media usati, è o può essere architettura come fotografia, come grafia, con testo scritto o libro, come plastico, come entità multimedia, il suo essere architettura dipende dai vari media usati. Le possibilità di stesura concettuali in architettura nascono così dalle possibili ed innumerevoli combinazioni e permutazioni tra idea e media, tra idee ed idee, tra media e media, a tal punto che si possono programmare o stabilire a priori gli atteggiamenti combinatori tra i vari elementi, in modo da ottenere un'esplosione concettuale della stesura. Si può stabilire a priori la modalità operativa, la sequenza nell'uso dei media e delle idee per approdare

all'architettura. La griglia delle combinazioni è pertanto infinita. *La griglia è architettura*. Così si possono combinare tra loro scelta della stesura concettuale, media (fotografia, grafia, cinematografia, scrittura, entità multimedia) e idea, permutando tra loro i fattori o combinandoli. *La combinazione e permutazione sono architettura*. Se questi media stesura concettuale, idea e elementi multimedia sono architettura, ricadrà anche nell'ambito dell'architettura il controllo di questi media quando verranno in contatto con gli strumenti di informazione, riviste, libri e mass media. Il corpus o individuo progettante o ideante potrà così o controllare il rispetto filosofico-ideologico della sua architettura, mediante l'ideazione diretta di un testo per, di una fotografia per, di una grafia per, di un concetto architeturale per i vari mass media, oppure potrà considerare i vari mass media come ulteriori media della sua stesura concettuale, in modo da inserirli come media architeturali. In questa maniera tutte le transazioni architeturali saranno verificate dal corpus od individuo progettante, in modo da considerare l'informazione come architettura. *L'informazione è architettura* (1). Se l'informazione è architettura, rientra nell'architettura concettuale ogni stesura concettuale scritta o parlata, per cui il libro o il saggio o la lezione didattica, o il discorso o la conferenza sono architettura, a meno che non li si estranino rispetto al lettore o all'uditore e si facciano rientrare in altre branche operative, quali storia dell'architettura o altro, che però possono anch'esse inglobarsi nell'architettura. È l'attitudine a considerare il medium che lo rende architettura o altro. L'attitudine è architettura.

La stesura concettuale, mediante scrittura o parola, è il massimo punto di astrazione e di disalienazione alle transazioni mercantili e mistificanti del sistema architeturale che è stato, è il massimo punto di purezza concettuale del fare e dell'essere in architettura. La radicalizzazione del fare e dell'essere in architettura coincide con l'arealizzazione ed il silenzio architeturale, *la stesura, mediante scrittura e parola, è architettura a scomparsa totale*. Proseguendo invece nella sequenza o transazione dall'idea alla produzione, si incontra come secondo (supposto) stadio la committenza. La committenza è un altro medium che si inserisce della stesura architeturale. *La committenza è architettura*. Nel continuo controllo dei media la committenza può entrare come medium direzionato dal corpus od individuo progettante ed ideante, può assumere quindi un ruolo di strumento operativo, ma deve essere considerato nella sua carica informativa. La committenza è un messaggio, presenta una significanza temporale, è, nel caso della sequenza, il secondo momento. Come secondo momento viene dopo la stesura concettuale ed è quindi in ritardo rispetto alla contingenza filosofico-ideologica della stessa. Entrando nell'architettura concettuale ne rallenta i tempi, come secondo momento fa parte dell'informazione o formazione della stesura. In questa maniera può ricadere sotto i mass media, il corpus o individuo progettante e ideante la considererà o come medium o come canale di informazione e costringerà la committenza ad accettare passivamente, senza nessuna possibilità di intervento (siamo sempre alla radicalizzazione della stesura

concettuale) l'idea, stesa a priori, senza nessuna considerazione sul committente (entità specifica e significativa, messaggio particolare). Nel caso opposto la committenza potrà diventare medium principale della stesura architettuale, con un totale capovolgimento della transazione tra idea e committenza. Il committente, messaggio particolare, assumerà un ruolo primario e fondamentale, sarà architettura, in modo da piegare gli altri media (idea, attitudine, informazione, stesura concettuale, eccetera) alle sue esigenze informazionali. Nel primo caso il corpus o individuo progettante e ideante potrà preparare o stendere una serie di idee astratte, un campionario di stesure concettuali ottenute dal proprio fare ed essere in architettura e farle accettare, nel rispetto rigoroso della loro essenza, alla committenza, senza che questa possa intervenire in alcuna maniera, se non quella tradizionale del supporto economico, nel secondo caso, la committenza detterà la sua architettura, il corpus o individuo progettante ed ideante non sarà allora che un medium della committenza. In ambedue i casi si ha architettura, l'una radicale, l'altra asservita alla committenza. La stesura concettuale e la committenza, insieme, aumentano le combinazioni architettureali. Le combinazioni possono stabilirsi a priori, concettualmente, sono architettura. La committenza come medium economico è messaggio ideologico, pone le sue istanze sul denaro e sul lucro, oppure può essere al servizio della società. La stesura concettuale deve considerare anche questo messaggio, a priori, e scegliere in modo che la sua carica filosofico-ideologica sia coerente o alienata al medium economico della committenza. La preordinazione

ideologica e comportamentistica rispetto al medium committenza è architettura. Il minimo di ridondanza si ottiene quando la stesura concettuale-ideologica coincide con l'ideologia del medium committenza. Il medium economico, la committenza, può essere il messaggio principale se la stesura concettuale rinuncia a se stessa a favore del medium economico. Tutti i media che convergono nella transazione delle connessioni, tra idea e produzione, sono architettura. La committenza può chiedere una stesura concettuale-astratta, e siamo nell'architettura a scomparsa totale, oppure può esigere o accettare una stesura per una produzione o edificazione. La produzione è un ulteriore medium dell'architettura. È il medium più, apparentemente, concreto e quindi più alienante. Come medium terminale porta con sé tutti i media della produzione e della realizzazione concreta (ogni medium usato comporta naturalmente un allargamento delle combinazioni architettureali), immette cioè nella stesura altri elementi ad alto quoziente informazionale. Anche nel caso della produzione, il medium, considerato astrattamente, può entrare immediatamente nella stesura concettuale-ideologica e funzionare come medium inferiore, controllato in tutti i suoi portati informazionali (ritardo di realizzazione, storicità immessa nella stesura concettuale astratta, nuovi media immessi-materiali, economia, sociologia, ergonomia, eccetera, componente ideologica e così via) per condurre a fisicizzazione la stesura primaria. In questo caso la stesura concettuale può o non può prendere in considerazione i tempi lunghi della produzione, dandosi un aspetto storico o contingente alla produzione.

La produzione può invece considerarsi medium primario, in questo caso tutto il suo messaggio prevaricherà la stesura concettuale e stabilirà l'architettura da farsi, dal libro al condominio. Come nei casi precedenti la radicalizzazione del fare e dell'essere in architettura coincide con il massimo controllo dei media, tra cui deve comprendersi la produzione, se si vuole continuare nella sequenza, mentre il massimo di integrazione coinciderà con l'alienazione anche a questo medium. Le combinazioni astratte o concrete dei vari elementi, progettazione, committenza e produzione, o la loro autonomia informazionale e formazionale sono architettura.

Architetto come architettura

In questo sistema di media architettureali rientra anche l'architetto o corpus progettante. Da quando Marcuse ha sostituito ai media tecnologici i media sensoriali e la responsabilità organico-fantastica dell'individuo è diventata entità filosofico-ideologica, anche il corpus progettante o architetto, con la sua carica comportamentistica e fantastico-filosofica è diventato un medium, architetto come architettura. Un medium che si fa fagocitare dagli altri media oppure stabilisce ed ottiene il rispetto della sua stesura concettuale, così da esaltare al massimo la sua carica informazionale, senza concedere nulla agli altri media. Un'autoesaltazione che coincide con il minimo di dispersione filosofico-ideologica del suo fare e del suo essere e con il punto massimo di osmosi tra teoria e prassi allo stato primario, tanto che i due elementi formeranno una nuova mistica dell'architettura. Ed è proprio ad un misticismo del proprio fare ed essere che sembra indirizzarsi la nuova architettura.

un misticismo naturalmente concreto e radicale, nei suoi assunti ideologico-comportamentistici, un misticismo che è un rifiuto all'alienazione delle proprie idee e della propria immagine, un'immobilità sacrale sulle proprie idee e concetti di architettura, che significa sublimazione del proprio fare ed immaginare come media primari dell'essere in architettura, media che rispettano l'organicità del proprio pensare e sentire, non più tesi a fini di produzione e di oggettivazione fisica, ma di soddisfazione sensorio-mentale. L'architetto o corpus progettante non produce ora idee in più, da immettere nel consumo e da aggiungere a quelle prodotte precedentemente, ma si libera di idee, produce stesure concettuali che sono idee in meno, liberazioni mentali del proprio fare ed essere. Questi progetti in meno possono in un secondo momento essere assunti dagli altri media, quali committenza e produzione, ma devono essere rispettati nella loro totalità, proprio perché sono liberazioni e quindi oggetti o concetti finiti e conclusi, non ammettono altri media, se non al loro servizio, non sono infatti concetti in più che occorrono di un sistema di attuazione, sono gesti liberatori del proprio fare, quindi architettura allo stato puro, architettura concettuale. L'immaginazione repressa dell'architetto o corpus progettante, essendo un ulteriore medium, esplode e dilata il suo potere di invenzione, di sconvolgimento linguistico e comportamentistico, liberata dalla costrizione di media univoci, può ora realizzarsi attraverso molti media, che vanno dalla fotografia al film, dalla scrittura al libro, dal concetto

al progetto, disponibile a tutte le azioni fantastiche può, ora immettere nel suo fare ogni tipo di fare ed agire, dall'arte alla cinematografia, dalla letteratura alla filosofia. Operativamente può, cioè usare tutti i media espressivi, maggiore sarà il suo grado di espressività e di conoscenza filosofico-ideologica, maggiore sarà il portato informazionale sul suo fare e sul suo essere. In questo senso il grado massimo di radicalizzazione ideologico-filosofica ed espressiva coinciderà ancora con il minimo di alienazione agli altri media. L'architetto o corpus progettante potrà ancora programmare a priori, secondo teorie da esso scelte, la griglia del suo fare e del suo essere. Su uno schema concettuale di comportamento e di azione potrà stabilire quali percorsi scegliere, quali media utilizzare, quali idee verificare, in questa maniera potrà coprire a priori campi di ricerca che gli interessano totalmente (siamo sempre ai concetti in meno) e potrà comunicarli tramite media da esso regolati e direzionati. Il ciclo fattivo esistenziale è così chiuso. L'architetto è architettura in farsi, le tracce non importano, il lavoro concreto può anche non esistere, anzi deve essere abolito oppure messo in sospensione. Finché esisterà l'alienazione al lavoro o al fare, la radicalizzazione intellettuale avrà sempre dei supporti di consumo, si fisicizzerà in altri oggetti, in immagini od entità, che nella loro essenza negheranno la totale concettualizzazione del lavoro. Immobilità quindi e non lavoro, solo concentrazione sugli usi e sulle strutture d'uso del proprio pensare, il che significa pensare come lavoro, abolizione e annullamento, quindi, del lavoro in attività intellettuale afisica. (marzo 1970)

Franco Basaglia
non interessato dire alcunché ci manda questa lettera

Lettera a Jacob Burckhardt
6 gennaio 1889
(timbro postale: Torino
5 gennaio 1889)

Caro professore, alla fin fine preferirei moltissimo essere professore a Basilea piuttosto che Dio; ma non ho osato spingere il mio egoismo privato fino al punto di omettere, per causa sua, la creazione del mondo. Lei vede, bisogna fare dei sacrifici dovunque e comunque si viva. Ma io mi sono riservato una cameretta da studente che è di fronte al Palazzo Carignano (in cui sono nato col nome di Vittorio Emanuele) e inoltre permette di ascoltare dal proprio tavolo di lavoro la splendida musica che si suona sotto di me, alla Galleria Subalpina. Pago 25 frs. servizio compreso, provvedo solo al mio tè e a tutte le compere, soffro perché ho gli stivali rotti e ringrazio il cielo ogni momento del vecchio mondo, per cui gli uomini non sono stati abbastanza semplici e tranquilli. — Dato che sono condannato a divertire la prossima eternità con cattive freddure, mi sono messo qui a scribacchiare in un mondo che non lascia proprio nulla a desiderare, molto carino e nient'affatto faticoso. La posta è a cinque passi di distanza, imbucò io stesso le lettere per fare la parte del grande feuilletoniste del grand monde. Naturalmente ho stretti rapporti con il « Figaro »; e affinché lei abbia un'idea di quanto posso essere innocuo, stia a sentire le mie prime due cattive freddure:

Non prenda troppo sul serio il caso Prado. Io sono Prado, sono anche Prado padre, oso dire che sono anche Lesepe... Volevo dare ai miei parigini, che amo, un concetto nuovo — quello del delinquente dabbene. Sono anche Chambige — altro delinquente dabbene.

Seconda freddura. Saluto gli Immortali. Monsieur Daudet fa parte dei Quarante. Astu.

Ciò che è spiacevole e mette a dura prova la mia modestia è che in fondo io sono oggi nome della storia; anche per i figli che ho messo al mondo, le cose stanno così che io mi chiedo con qualche diffidenza se tutti coloro che entrano nel « Regno di Dio » non vengano anche da Dio. Quest'autunno, vestito il più scarsamente possibile, sono stato presente due volte

ai miei funerali prima come conte Robilant (—no questi è mio figlio, in quanto io sono Carlo Alberto, la mia natura sotto) ma Antonelli ero io stesso. Caro professore, dovrebbe vedere questo edificio; essendo io del tutto inesperto nelle cose che creo, ogni critica spetta a Lei. Io gliene sarò grato, senza poterne promettere di trarne profitto. Noi artisti siamo incorreggibili. — Oggi mi sono visto un'operetta — genialmente moresca —, e in questa occasione ho pure constatato con piacere che adesso sia Mosca che Roma sono faccende imponenti.

Vede, anche per il paesaggio non mi si contesta il talento. — Ci rifletta, faremo una bellissima chiacchierata, Torino non è distante, per il momento non ci sono seri impegni professionali, un bicchiere di vino della Valtellina si fa presto a procurarselo. La tenuta prescritta è il négligé. Con cordiale affetto, suo

Nietzsche

(André Breton, « Antologia dello Humor Nero »)

Jacques Famery
Dall'oggetto subito
all'ambiente vissuto

Il termine design sarà impiegato qui nel senso più largo, ossia come disegno o realizzazione degli oggetti dell'ambiente costruito ed arredato. La nozione d'oggetto non si limiterà agli oggetti detti « della vita quotidiana », ai vari utensili, ma alle macchine, e agli edifici e alle vie, e pure al loro contrario anti-inquinante il non-oggetto, lo spazio, perché tutti questi elementi sono le componenti dell'ambiente. Partiremo dall'idea di Marx secondo la quale: « il lavoro inteso come trasformazione della natura ad opera dell'uomo, come trasformazione delle sue condizioni di natura, non può essere soppresso » (*Il Capitale*, tomo I, capitolo sulle scambi). La trasformazione della natura, è, per usare un termine di moda, la trasformazione dell'ambiente. La trasformazione delle condizioni di natura significa: le trasformazioni della vita quotidiana. Il lavoro, inteso come elemento modificatore delle condizioni di natura attraverso la tecnica produttrice di oggetti, necessita di una forma di organizzazione, di una forma di appropriazione della natura, cioè di un modo di produzione specifico. Ricorderemo ciò che non ha più bisogno di dimostrazione, la produzione, e quindi, le trasformazioni dell'ambiente come anche l'insieme della vita quotidiana, sono in gran parte determinati dalla forma di produzione e dai rapporti di produzione. Si tratterà dunque di sapere quali sono i fini della produzione, le conseguenze sugli oggetti e sull'ambiente, sulle relazioni tra l'uomo e il suo

ambiente non solo in rapporto alla forma di produzione, ma anche nel contesto dei rapporti di produzione. D'altra parte, poiché l'uomo non è, per sua natura, soltanto un produttore, non si verificherà forse in talune strutture economiche una contraddizione tra produzione e vita quotidiana? Per il designer, questi due punti sono fondamentali. Tutta la sua condotta, cioè la sua condotta « pratica » di designer, e quindi la sua metodologia specifica, dipenderà da una scelta che non può non fare. O egli cerca di qualificare solo la produzione favorendo lo sviluppo tecnico mediante metodologie appropriate, perché pensa che la tecnologia sia il mezzo più adatto a migliorare l'« habitat » e dunque la vita quotidiana, ecc. Descartes non è superato. Oppure cercherà una metodologia, partendo dalla conoscenza dell'uomo che costruisce la sua storia, di un uomo un po' più complesso del robot-consumatore, ossia di un uomo nello stesso tempo oggettivo e soggettivo, domandandosi se il miglioramento dell'ambiente ad opera di specialisti del suo genere permetta da solo la realizzazione della vita quotidiana... altrimenti Marx e Freud sono degli incompresi; domandandosi ancora, se un certo tipo di lavoro alienato, se il design e i designers produttori di oggetti-mito non possano essere superati, se infine la pratica della vita quotidiana non possa essere realizzata dai fruitori medesimi. Con la prima concezione si tratta insomma d'interpretare il mondo, con la seconda, di trasformarlo.

La natura dei rapporti di produzione
Per ragioni legate alla sua medesima natura, essendo la creazione di valore il suo fine esclusivo, il capitalismo ha favorito la produzione secondo

il ciclo: macchina = strumento di produzione, produzione creatrice di profitto, profitto che conduce al potere, potere che dà la possibilità delle scelte di produzione/consumo a degli specialisti, cioè a una frazione della società. Per delle ragioni strategiche legate alle condizioni del suo sviluppo economico, il socialismo ha favorito la produzione secondo il ciclo: centralizzazione di fatto del potere, potere che produce degli specialisti, cioè che dà la possibilità delle scelte di produzione/consumo ad una frazione della società. La prima considerazione che s'impone è che, se i metodi di produzione sono differenti in ciascuno dei sistemi economici, la natura di questi rapporti conserva qualche somiglianza. Se, nel sistema socialista, i mezzi di produzione non appartengono più a una sola classe sociale, ugualmente un solo strato sociale, quello dei tecnocratici, ha la possibilità di controllare i mezzi di produzione. Ne deriva anche che queste società sono strutturate in due gruppi di individui: quelli che hanno il potere decisionale e quelli che non l'hanno. In ciascuno dei sistemi, le strutture di potere riflettono un ordine gerarchico e questo ordine è portatore di una ideologia capace di trovare i metodi che gli permettano di riprodursi. In ciascuna di queste società la maggior parte del consumo risponde alle esigenze della produzione orientata esclusivamente verso la quantità e questa produzione non ha relazioni con la domanda sociale. Il servizio del consumatore e le condizioni di lavoro restano secondarie in ragione degli obiettivi imposti da coloro che tengono le redini della produzione. La necessità, che la produzione ha di razionalizzarsi, ha avuto come conseguenza di separare produzione e lavoro

creativo, cioè di perpetuare il lavoro alienato e l'oggetto-merce: « gli strumenti d'integrazione ideologici e il condizionamento dei modelli di consumo imposti dal sistema si sono moltiplicati. Le forze produttive (scienza, tecnica, capacità professionali, bisogni) sono state profondamente influenzate sulla base delle scelte capitalistiche » (*Il Manifesto*, tesi 21). Peraltro questo modo d'organizzazione sembra consumarsi nella misura in cui crea le sue proprie contraddizioni, perché rappresenta un ostacolo alle potenzialità esistenti, emargina certi strati sociali, favorisce delle zone di parassitismo e di spreco, produce dei bisogni crescenti che non può soddisfare e provoca delle tensioni e delle rivolte che solo un mostruoso apparato di manipolazione e di aperta repressione può controllare (*Il Manifesto*, tesi 33). In ciascuno dei sistemi, i consumatori sono estranei alle decisioni relative alla creazione dei loro oggetti e del loro ambiente, e in fin dei conti non è loro possibile realizzarsi nella loro vita quotidiana. Dunque per il designer la scelta sarà ancora una scelta politica e si porrà in questi termini: o partecipa alla metodologia-ideologia dei « responsabili », o la contesta e cerca un altro tipo d'approccio che sarà all'inizio una critica, cioè l'espressione di un rifiuto della situazione presente. La centralizzazione delle decisioni in un sistema che dà la priorità alla produzione, implica un sistema organizzativo specifico, cioè uno stile nei metodi, che rifletta l'ordine gerarchico dei valori interpretato da dei tecnocratici. Gli oggetti che sono determinati dai metodi rispondenti alla gerarchia non possono essere che degli oggetti gerarchizzanti, cioè degli oggetti alienanti. La funzionalità è

l'espressione naturale, all'est come all'ovest, dei gruppi e degli specialisti che hanno il controllo del potere e della produzione. Il funzionalismo, preso nel suo senso generale, sarà il metodo naturale, utilizzato dai tecnocratici per il trattamento delle decisioni concernenti l'ambiente. Così constatiamo una volta ancora che il designer, l'architetto, l'urbanista, il metodologo sono posti di fronte ad una scelta ben netta. O si integreranno nella pratica funzionalista, o la rifiuteranno e si sforzeranno di partecipare alle trasformazioni delle condizioni della produzione e dei suoi metodi.

I metodi del design.

Gli imperativi di produzione, l'evoluzione della scienza e della tecnica, i problemi sempre più complessi che pone la civiltà industriale, la concorrenza interna al sistema capitalista, come pure le preoccupazioni culturali dei designers, attori improvvisati, hanno imposto una evoluzione nei metodi di produzione del design dell'oggetto e dell'ambiente. Possiamo distinguere quattro fasi nella concezione degli oggetti costruiti. Le prime tre sono integrate ai sistemi gerarchici, ma talvolta ne sono una contestazione a livelli differenti; la quarta, indicata qui come proposta, non potrà essere realizzata che dopo la soppressione delle strutture politiche attuali, cioè dopo la soppressione dello stato.

La realizzazione dell'oggetto impossibile: l'oggetto neutro o apolitico

Come la Svizzera ed il Liechtenstein possiedono banche, banchieri ed industrie private, che non sono affatto neutre, l'oggetto, poiché è il riflesso culturale ed ideologico di un sistema di produzione/consumo

determinato, non può essere neutro.

Il funzionalismo ossia l'oggetto subito

Il metodo funzionalista è divenuto necessario verso la metà del XIX secolo, allorché si è trattato di passare da una produzione artigianale ed una produzione industriale. Il rapporto tra la nascita del prodotto e l'industria (non si parlerà di design che un bel po' dopo la prima guerra mondiale), non poteva essere che esclusivamente un rapporto di produzione. Quindi nella sua prima fase, la nascita del prodotto industriale dipende direttamente dall'evoluzione delle tecniche, questo in una situazione di mercato particolarmente favorevole. Il comportamento del designer, che si realizza in circuito chiuso poiché il designer (o il creatore) è solo o al limite lavora in équipe unicamente di designers, è un comportamento tecnicistico. Il metodo non si deve preoccupare (e se lo volesse non lo potrebbe) di certe aspirazioni umane, codificabili solo come funzioni non tecniche, che in tempi più difficili saranno necessarie per un tentativo di armonizzazione, cioè di parificazione tra l'offerta e la domanda. Il funzionalismo è un metodo astratto e deduttivo, che studia le funzioni e gli elementi, principalmente d'ordine tecnico e fisico, contenuti all'interno di un insieme isolato. Come fine si prefigge di migliorare la produzione. Lo stato di avanzamento delle tecniche e della produzione in piccole unità di produzione, la situazione economica favorevole e il carattere stesso dei metodi dei creatori e dei designers provocano l'immissione sul mercato di una pletera di oggetti isolati, perché le relazioni che sarebbero necessarie tra gli oggetti, al momento della loro utilizzazione, non possono essere prese in considerazione

dalla produzione. Così gli oggetti si giustappongono, in qualche modo, secondo incontri casuali (l'art décoratif si sforzerà di risolvere questo problema attraverso l'estetica) per creare in questo modo un « ambiente » che ha tutti gli aspetti di un bazar. (Gli artisti di Ulm avendo anch'essi compreso questo problema, avevano deciso di dipingere tutto in bianco.) Nel sistema funzionalista, il rapporto tra gli oggetti sarà necessariamente di tipo aggressivo, cioè un rapporto d'opposizione. In altri termini, gli oggetti saranno posti in situazione di contrasto (nel senso in cui si parla di contrasti di colore). Così, il funzionalismo, per sua stessa natura e per le sue conseguenze, è il metodo esattamente contrario a quello che logicamente ci si dovrebbe augurare per risolvere dei problemi d'ambiente, poiché un metodo di design-ambiente favorirà, al contrario, delle situazioni di fluidità tra gli oggetti. Con il funzionalismo, la funzione dell'oggetto è stata liberata, ma l'uomo si è rinchiuso nei suoi oggetti, poiché le funzioni liberate sono le funzioni astratte dell'utilizzazione, come ad esempio manipolazione od occupazione fisica dello spazio oggettuale, ma non le funzioni d'uso sociale. Avendo l'uomo stabilito un dialogo con gli oggetti che gli rappresentavano l'optimum, cioè avendo stabilito un dialogo con se stesso, non gli restava altro che edificare i suoi oggetti per fare di se stesso un superman. Il culto dell'oggetto era interessante perché permetteva di incrementare la spinta al consumo. Fu questa la fortuna del design, poiché, come si sa, il brutto si vende male. Era sufficiente dunque che il design fosse « bello ». E lo era, poiché era funzionale. D'altronde c'era un modello nell'arte: il cubismo,

interprete dei canoni del Rinascimento. E i prodotti Braun, IBM e Sony cominciarono a rassomigliare alle opere di Mondrian. Tra noi lo possiamo dire, il funzionalismo, in quanto formalismo, non è poi tanto lontano dall'art décoratif che ha voluto combattere. La sua missione ideologica è, anch'essa, quella di camuffare le ineguaglianze sociali che perpetua. Con il prodotto funzionale, il lavoratore diventa lo schiavo della sua macchina e, quando lascia il posto di lavoro, il giocattolo dei suoi oggetti. I funzionalisti, e, come vedremo, una categoria di loro colleghi più dotati, i superfunzionalisti, non hanno capito che l'oggetto che essi proponevano dall'alto, con la loro logica più o meno limitata, era un oggetto alienante. Non vogliono o non possono capire che la polemica fra noi e loro riguardo ai metodi non è in fondo che una battaglia ideologica. A coloro che dovessero dubitare tuttavia che questo metodo sia un metodo perfettamente integrato di sistemi gerarchici, domanderemo: è proprio per caso che Ulm (Hochschule für Gleichschaltung), l'alta scuola del funzionalismo formalizzato, creata per i bisogni del riarmo industriale della Germania, è stata il modello culturale delle società capitaliste? Domanderemo inoltre: è ancora il caso che le società socialiste si sono gettate con un certo ritardo, dovuto al livello del loro sviluppo industriale, sugli stessi metodi cioè di fatto (ed è incredibile) sullo stesso modello culturale? Per delle ragioni già spiegate precedentemente in questo articolo, l'ideologia dominante non è stata radicalmente superata dagli interpreti della Rivoluzione d'Ottobre. È anche un caso che l'International Basic Design, utilizzando gli stessi

metodi deduttivi, bloccando la creatività, si ritrovi ovunque con le medesime costanti e produca ovunque il medesimo formalismo? È ancora un caso che questa splendida alienazione che è lo Style International in architettura e in design abbia permesso con gli stessi metodi la costruzione degli stessi grattacieli indifferenziati a Chicago, Parigi, Tananarive o Kiev? Lo Style International è quello imposto da un tipo di rapporti di produzione la cui unica razionalità è di ordine tecnico. I metodi che vi corrispondono, favorendo le tecniche a detrimento di fattori sociali specifici quali: modo di vita, sistema culturale, aspirazioni sociali diversificate o ancora condizioni climatiche, distanza dalle fonti di produzione, ecc., sono non solo astratti ma cloroformizzanti per il fruitore che non ha alcun controllo sulla produzione. È in questo senso che per i fruitori, il funzionalismo è produzione d'oggetti subito.

Il superfunzionalismo (suoi due aspetti), o l'ambiente subito

Fino agli anni che seguono la fine della seconda guerra mondiale tutto va bene, la produzione non è apparentemente in contrasto con il consumo e l'inquinamento dell'ambiente ad opera di oggetti, la cui vita è sempre più breve e la distruzione sempre più difficile, non ha ancora toccato la sua soglia critica. D'altra parte i consumatori non sono esigenti poiché i prodotti sono rari. I sistemi gerarchici funzionano e decidono anche la coesistenza pacifica. Ma la centralizzazione dei poteri e le concentrazioni industriali s'accrescono, la diminuzione del consumo dopo la saturazione progressiva e relativa dei mercati capitalisti, una concorrenza sempre più forte all'interno di questo

sistema, come pure lo sviluppo delle contraddizioni all'interno di ciascun sistema gerarchico, lo sviluppo della scienza e della tecnica che liberano delle forze produttrici potenti, come pure i bisogni di liberalizzazione che appaiono nelle masse e le nuove aspirazioni culturali, che cominciano a manifestarsi tra i costruttori dell'ambiente, tutto ciò ha richiesto un allargamento dei metodi funzionalisti per la ricerca di nuovi oggetti che si organizzino progressivamente in sistemi d'oggetti e per la soddisfazione di nuovi bisogni, veri, falsi, distorti, alienati. La produzione continua a decidere sola e ad influenzare le tecniche ma dovrà avere contatti sempre più stretti con il consumo. La concorrenza impone un miglioramento dei prodotti. Il superfunzionalismo propone dei metodi e dei fini pressoché identici a quelli del funzionalismo, ma approfondisce il campo funzionale, interno a un sistema d'oggetti e tiene conto di altri aspetti oltre quelli tecnici. Principalmente, propone lo studio delle funzioni dimensionali ed ergonomiche (necessarie alla razionalizzazione industriale dei sistemi d'oggetti) delle funzioni psicologiche e persino di un'estetica formale in quanto diventa necessaria la relazione tra l'oggetto e il suo micro-ambiente. Con il superfunzionalismo, noi passiamo dallo studio dell'oggetto isolato, al sistema degli oggetti, cioè all'ambiente subito dai fruitori. Il designer non può più operare solo e deve organizzarsi in équipes interdisciplinari sempre più complesse. L'attitudine gerarchizzante propria al funzionalismo persiste, anzi si accentua. Le contraddizioni tra produzione e consumo, fruitore e creatore restano invariate. Il superfunzionalismo integrale

produrrà il design del supersignificato e della superalienazione. Il metodo rimane astratto perché non può far propria l'esperienza di vita del gruppo sociale. I riferimenti scientifici saranno costituiti dalla teoria degli insiemi e dall'informatica che permetterà di controllare la città e l'ambiente. Le automobili che si intaseranno sulle autostrade saranno sempre meglio disegnate da dei designers sempre più abili. Il metodo consiste nell'ignorare sin dalla sua formulazione se, per esempio, un sistema di trasporti pubblici è più economico a livello sociale o meno economico della produzione di migliaia d'automobili individuali. Il designer informatico che non agirà sulle cause tenterà malgrado tutto di superare le conseguenze. Non esiterà allora a dirci che una teoria dell'ambiente non è una teoria della vita sociale, ben inteso, la teoria programmata da lui. Il suo approccio non sarà che scienziato. Con il superfunzionalismo, il rapporto tra gli oggetti comincia a stabilirsi a livello formale poiché non solo non contrasta gli imperativi prioritari della produzione, ma li facilita. Le unità di produzione sono divenute gigantesche. Gli oggetti resteranno nonostante ciò un ostacolo alla comunicazione tra gli uomini fintantoché il processo di decisione e di controllo sulla produzione non sarà divenuto un'attività sociale. Tuttavia, poiché è il prodotto necessario ai sistemi gerarchici, obbligati a fare alcune concessioni per sopravvivere, il superfunzionalismo, che è un'occasione reale d'integrazione tra i sistemi, potrà anche utilizzare le loro contraddizioni. Si tratterà di passare da un approccio scienziato ad un approccio scientifico autentico. Ci saranno dunque due tendenze all'interno di questa corrente, quella dei tecnocrati e quella

da cui questi ultimi si guarderanno perché prenderanno i suoi partigiani per dei bizzarri, degli originali, in breve, per degli « artisti ». Pure sono questi artisti che tenderanno l'approccio scientifico autentico, perché giustamente proporranno la soppressione della barriera metodologica che esiste tra arte e scienza e tenderanno nello stesso tempo per quanto possibile, d'agire sulle cause e non sulle conseguenze. Questa abitudine li condurrà ad un atteggiamento critico nei confronti dell'oggetto-segno, della sua produzione e del metodo integrato. L'allargamento del campo funzionale che verrà proposto da una di queste due tendenze sarà certamente differente da quello proposto dall'altra. Si tratterà, per questi designers, di superare il formalismo degli oggetti, di scalzare progressivamente il loro significato gerarchico, di contribuire all'annientamento del culto del loro possesso, di farli scomparire, neutralizzandoli con le contraddizioni dei loro differenti significati e di liberare lo spazio della loro presenza, quando ciò è possibile, realizzando degli spazi liberi. La neutralizzazione degli oggetti, impossibile a livello ideologico, sarà giustamente un'arma culturale e si potrà realizzare a livelli tecnici e plastici facendo passare l'oggetto da una situazione di contrasto visuale, formale o funzionale ad una situazione di passaggio all'ambiente. L'oggetto diverrà servizio concreto e anche questo servizio non sarà neutro. Il piano e lo spazio, prima ingombri d'oggetti, divengono realmente piano libero quando i nuovi oggetti permettono di ristrutturare l'architettura non solamente sulla base delle esigenze del costruire, ma sulla base di quelle dello spazio vissuto dai fruitori. A lungo termine,

questo si pone in contraddizione con gli imperativi dell'industria autoritaria, dello spreco sociale. Anche qui e malgrado la sua situazione gerarchica, il design comincia a divenire free-design, in ogni caso lo diviene per il designer e un certo numero di fruitori. Questo design che si libera dell'interpretazione tecnica è capace unicamente di trasformare le tecniche dall'interno. Inoltre renderà possibile la soluzione di problemi specifici del design, quali l'avvicinamento ad un'ergonomia qualitativa in cui la forma è creata non più da semplici necessità tecniche dei materiali, ma da fattori d'economia strutturale, tenendo conto dei problemi di manipolazione, di sicurezza nella produzione e nel consumo, ma anche degli aspetti più soggettivi, quali gli aspetti tattili, gli aspetti di proporzione, ecc. Così il superfunzionalismo nella sua versione più positiva diventa pratica sperimentale razionale (esperienze di tests, simulazioni, ecc.) e sarà necessario definire per lui, come per ogni scienza, un concetto originale, degli strumenti di ricerca, un linguaggio. A questo livello il superfunzionalismo scientifico diventa il contrario del superfunzionalismo scienziista e si avvicina al metodo relazionale in questo, che le decisioni concernenti le scelte dell'ambiente restano delle decisioni di specialisti. Si è al di qua del sistema relazionale sotto il profilo sociale. Ma come ci si accorge presto che le esigenze metodologiche, a causa della barriera gerarchica, impongono una contraddizione tra arte e scienza, il metodo, appena comincia a superare questa contraddizione, e malgrado il fatto che sia integrabile ai sistemi gerarchici che hanno bisogno della scienza, permette di andare più lontano delle

limitazioni artistiche proposte dal sistema relazionale. Si è qui oltre il sistema relazionale, quanto al livello razionale puro. Il funzionalismo e il superfunzionalismo restano legati alla cultura dominante, alla sua ideologia e alla sua morale gerarchica, dettati da una élite. È dunque estremamente difficile per i designers, eppure non impossibile, utilizzare le contraddizioni sociali e culturali che non possono che accentuarsi. Questo design, nei suoi aspetti più tecnocratici, poiché diffonde i prodotti della cultura dominante, permette ai fruitori di assorbire inconsciamente la cultura dominante. Il superfunzionalismo tecnocratico (molto vicino all'antico funzionalismo) s'oppone così direttamente a una cultura di massa, e sua preoccupazione sarà in primo luogo di fare scomparire il design posto sotto la sola responsabilità degli specialisti, e permetterà di reintrodurre gli approcci etnologici e storici nei metodi. Questo è già proposto dai militanti del superfunzionalismo scientifico che raggiungono a questo punto i seguaci del metodo relazionale.

Il sistema relazionale parziale ossia l'oggetto vissuto

Se la necessità di un superfunzionalismo sia scientifico che artistico è apparsa in tutta evidenza a qualche designer grazie alla propria pratica professionale che s'è trovata in conflitto con i metodi gerarchici, l'approccio relazionale (relazioni tra un gruppo di fruitori e il designer che realizzano insieme il design vissuto) è stato spesso ispirato da concezioni ideologiche che mettono direttamente in causa i rapporti di produzione. Dopo il rifiuto (abbastanza parziale e contraddittorio) del consumismo

che ha dato luogo al movimento hippy e alle manifestazioni dell'Underground, la critica radicale dei sistemi gerarchici e delle loro ideologie, riconosciute come principale barriera a una necessaria disalienazione del mondo e alla realizzazione della vita quotidiana da parte di tutta la società, è stata fatta attraverso la prassi della Rivoluzione del Maggio 1968 in Francia. Possiamo dunque affermare che la Rivoluzione di Maggio è per la seconda rivoluzione socialista ciò che la Comune di Parigi fu per la prima: una prova generale. La nuova tendenza tiene innanzi tutto a favorire la realizzazione della vita quotidiana (senza troppo preoccuparsi di ciò che sarà la produzione in una società senza stato) e non si preoccupa della necessità di costruire oggetti secondo gli imperativi imposti da coloro che detengono attualmente il potere produttivo. Il movimento di Maggio ha mostrato che le esigenze di libertà della vita quotidiana non erano unicamente esigenze di specialisti. Questa critica radicale di tutto ciò che esiste comincia a fare le sue esperienze a partire dal rifiuto radicale di tutto ciò che esiste: il bazar di oggetti come i tentativi che si sforzano di demistificare l'oggetto, l'ambiente programmato come i tentativi che si sforzano di renderlo libero. Essa propone anche la rimessa in discussione di tutti i divieti, di tutti i tabù sociali, religiosi, culturali, sessuali e mentali. È la rottura radicale con la storia, avendo come base il soggettivismo. Ciononostante questa radicalizzazione è creazione allo stato selvaggio e potenzialità di creazione perché propone il superamento delle abitudini e degli atteggiamenti acquisiti. Per il designer, questa è, forse, l'occasione per una meravigliosa terapia per cui deve

prestarvi tutta la sua attenzione e tentare anche la liberazione necessaria dopo 20 secoli di condizionamento. Il designer dovrà uscire dai gruppi di designers, sindacati di designers, protezioni di designers, boutiques di designers e lavorare direttamente con i fruitori del design. Il nuovo rapporto dialettico tra creatore e fruitore diventerà un nuovo modo di approccio che, a causa della spontaneità e della stessa struttura del gruppo, non potrà essere ancora di tipo scientifico, ma tuttavia critico nei confronti degli approcci scientifici di parrocchia. Poiché comunque la produzione è nelle mani del potere e dei tecnocrati, sarà praticamente impossibile proporre un design concreto per delle realizzazioni sociali che imporrebbero per stesso soggetto un approccio scientifico di tipo nuovo, che potrebbe confondersi con l'approccio del superfunzionalismo scientifico ed artistico quand'esso si oppone alle strutture. Perciò coloro che partecipano al metodo relazionale saranno obbligati a rifugiarsi nella loro vita quotidiana, cioè nella loro parrocchia, il che non potrà che rafforzare l'aspetto soggettivo di tale comportamento. L'impossibilità di incorporare nei metodi gli apporti della scienza farà dell'utilizzazione dell'arte isolata e della soggettività isolata un approccio funzionale di queste categorie e non un approccio razionale. Questo funzionalismo all'arrovescio ci proporrà una serie di oggetti barocchi o folkloristici che avranno la brutta sorpresa di essere recuperati anch'essi dal sistema gerarchico. « Il rifiuto e l'impossibilità di incorporare tecnica e scienza impediranno di rispondere razionalmente ai nuovi bisogni e quindi il metodo non sarà

dialettico ma unicamente una logica dell'antifunzionalismo. È per queste ragioni che coloro che hanno lanciato la nozione formidabile d'« immaginazione al potere » sono attualmente nell'incapacità di realizzare lo sviluppo della loro immaginazione, a livello di una pratica specifica, al di fuori della loro cappella e neppure di collegare l'esperienza di questa cappella a una pratica specifica, quella dell'ambiente che essi vorrebbero realizzare nella qualità di attori-trasformatori della vita quotidiana. E rischiano di perdersi a forza di impotenza creativa prolungata nella noiosa ripetizione della loro ideologia. Per il designer che fa parte di questi gruppi, il sistema relazionale è un metodo d'avvicinamento concreto a tendenze subiettive, e antifunzionali, che reintroducono l'arte e la creatività nel loro apprendimento della realtà. Questo metodo parte dagli obiettivi di un gruppo ristretto che si propone di realizzare un ambiente sensibile e di dimistificare la creazione che si riferisce alla produzione, superando, al di là degli obiettivi di questa produzione, la gerarchia che esiste tra creatore e fruitore. Il design che era chiuso su se stesso diviene allora aperto a se stesso. Essendo le esperienze forzatamente isolate e limitate, i micro-ambienti vissuti ch'esse producono sono come oggetti eccezionali in rapporto all'insieme della pratica sociale alienata e in rapporto all'ambiente generale. È in questo senso che il sistema relazionale fabbrica degli oggetti vissuti in un ambiente subito. La reintegrazione dell'arte e della sua pratica nella vita quotidiana non ha come corollario la distruzione dell'oggetto, ma la scomparsa d'un certo tipo di oggetti significanti, come pure la distruzione degli oggetti

funzionali, ciò che prefigura l'apparizione di una società non gerarchizzata. La necessità di sbarazzare gli oggetti della loro ridondanza semantica s'impone come pure la necessità di ridare agli oggetti un nuovo significato culturale. Le nuove correnti, poste in una situazione di rifiuto categorico hanno confuso il razionale e il funzionale e hanno posto, per ragioni di tattica, l'antirazionalismo come unica forma d'opposizione possibile al pensiero gerarchizzante tradizionale. Eppure deve essere chiaro che in un mondo libero non dovremo esitare tra una società d'abbondanza razionale e una società antirazionale dello spreco. Se i metodi scientifici sono apparsi pericolosi perché facilmente integrabili al sistema, non è colpa della scienza e non è una ragione per isolarsene. Abbiamo bisogno senza dubbio di una teoria dell'ambiente, così come lo pensiamo attualmente e sicuramente essa passerà attraverso una teoria della vita sociale. Ma non è sufficiente: una teoria della vita sociale dovrà passare necessariamente per una pratica sociale della vita quotidiana che definitivamente sarà riuscita a dominare la produzione e le gerarchie.

Il sistema relazionale totale o l'ambiente vissuto

«Basta: il meraviglioso è sempre bello, non importa quale meraviglioso è bello, non c'è che il meraviglioso che sia bello» (André Breton, *Primo Manifesto del Surrealismo*).

I consumatori si organizzeranno in gruppi attivi per controllare la produzione e daranno un'espressione razionale alla domanda collettiva.

L'utilizzazione privata non sarà più in contraddizione

con l'uso sociale.

L'oggetto e l'ambiente naturale o costruito non saranno più merce di scambio.

La razionalità avrà avuto ragione della funzionalità.

Il lavoro alienante sarà comparso.

Il divertimento non sarà più recupero o compenso al lavoro.

Una metodologia dialettica avrà ucciso ogni formalismo.

L'arte sarà la realizzazione razionale della vita quotidiana.

La produzione non sarà più d'ostacolo al generale realizzarsi di se stessi.

La produzione non esisterà che per permettere un consumo libero in una società d'abbondanza.

Il design non sarà più un gioco regolato in anticipo da specialisti.

Gli oggetti inutili non inquineranno più lo spazio delle relazioni umane.

Si canterà.

Una pedagogia della creatività generalizzata avrà rimpiazzato quella dell'adeguamento (gleichschaltung).

Le decisioni verranno dai consumatori-creatori.

I tecnici saranno in armonia con le differenti culture.

L'arte della differenziazione avrà rimpiazzato la produzione dell'uniformità.

Il bazar della noia sarà gettato nell'immondizia funzionale.

Si lavorerà di fantasia.

Si planteranno dei fiori sui marciapiedi delle città.

Il nuovo oggetto sarà integrato nella storia...

Dell'uomo che potrà infine, dopo duemila anni e qualcosa

d'abbruttimento, realizzare la sua storia.

Si tratta insomma che Alice non sia più sola nel paese delle meraviglie.

Si tratta ancora d'inventare insieme dei nuovi linguaggi per la comunicazione.

Febbraio 1971

la distruzione dell'oggetto per tutto
proprietà eliminazione del fascista per gli oggetti
e delle limitazioni degli ed autoritarie
da ottenere gli oggetti: ovunque.

PRONEMORIA.

Trasporrerò tutto su di un piano riguardante l'immagine ad operare per togliere ad essa una certa ridondanza semantica riducendola ad elemento neutro e disponibile. Raccogliere immagini che siano contro se stesse e contro l'oggetto o quella proliferazione dell'oggetto che ormai sta soffocando l'oggetto uomo. Aprire l'articolo con quel manifesto della serie Segno Parola dovuto a Botti Libiszewski nel quale si vede una macchina tritacarne che distrugge cose di tutti i giorni. Il testo dice di non comprare, non utilizzare, non consumare, ma distruggere con furia umana tutti gli oggetti nella loro materia, nel loro ordine, ecc. ecc. Poi una grande Gioconda con i baffi, però dovremmo dipingerli dal vero cioè permetterci una vacanza a Parigi. Mettere un particolare del manifesto Premaman cui un ingrato ha segnato il viso con una biro nervosa all'angolo di Via Vallazze con Viale Lombardia. Per la Gioconda scegliere una elaborazione di Pino Tovaglia, peccato non si stampi a colori, e però più interessante dell'omonimo dipinto di Leonardo. Un dito di Armando Testa che si leva improvvisamente tra le automobili, presumo per avvertirci che il traffico ci soffocherà, in realtà per esibirsi isolato come residuo falllico. Il poster della serie mitagogia contro la proliferazione disordinata della immagine umana per concludere con un invito totale, comunicazione di Emilio Tadini e Giancarlo Iliprandi, do' not disturb, cartellino alla porta di un Hotel. Non rompeteci please, stiamo dormendo, stiamo scrivendo, stiamo facendo l'amore, stiamo solo pensando o forse neppure quello: in ogni caso do' not disturb. Scrivere poco commento, immaginare a piena pagina senza rispetto per le immagini, consegnare in settimana, ricordarsi di firmare il pezzo. Ci tengono.

Bijeli

- ① PUBBLICARE PRONEMORIA
- ② MANIFESTO BOTTI LIBISZEWSKI
- ③ DITA DI ARMANDO TESTA (INEDITO)
- ④ FOTO PREMAMAN CON I BAFFI
- ⑤ GIOCONDA DI PINO TOVAGLIA
- ⑥ COPERTINA DI DUE ANNI FA
- ⑦ MANIFESTO TADINI ILIPRANDI (INEDITO)

TUTTO A PIENA PAGINA E SMARKINATO
SENZA ALTRO TESTO -
SE LE PAGINE SARANNO SOLO 6
TOGLIERE LA COPERTINA
SE SARANNO 8 AGGIUNGERE UN
FERMATI ADAMO.

20 sabato	s. Zenobio
21 domenica	Quinquagesima
	s. Fortunato
22 lunedì	s. Margherita
23 martedì	s. Romana
24 mercoledì	Le Ceneri
25 giovedì	s. Claudiano
26 venerdì	s. Nestore
27 sabato	s. Gabriele
28 domenica	I di Quaresima

NON COMPRARE
NON UTILIZZARE
NON CONSUMARE
MA DISTRUGGERE
con furia umana
TUTTI GLI OGGETTI
nella loro materia
nel loro ordine
matematico
geometrico
nel loro cuore
superficiale
chimico
NON BASTA
CIO' CHE DOBBIAMO
DISTRUGGERE
ANNIENTARE
STRITOLARE CON ODIO
è, prima di tutto,
la loro essenza.





Una Gioconda più una Gioconda, moltiplicato cinque Gioconde, meno quattro Gioconde. Gioconda con cappello da bersagliere, Gioconda coi baffi, Gioconda con l'asso nella manica. Si possono fare con la Gioconda tutte le operazioni del mondo. Ma perchè sia veramente la Gioconda, dato che non tutti possono avere quella del Louvre, dev'essere riprodotta con macchine da stampa **Nebiolo**.



di plastica, sognano il passaggio a nord-ovest fra due mondi, fra due modi di essere o di parere. Un tempo la natura fu un'estetica, poi divenne un'etica, infine un'insipida allegoria di tempo libero amministrato (con parsimonia) dall'esterno, eterodiretto, sottratto all'arbitrio della scelta e della volontà. Oggetto vero dell'esistere è l'esistere: oggetto vero di sé è ancora il presunto soggetto nell'apparente (realtà?) che li comprende entrambi, vecchi soggetto e oggetto, indifferenziati, spersi nel magma, assurdo vizio del pensiero che non rinuncia a certi miti vetusti. Certo nel cuore delle "anime belle" c'è posto per languidezze alla Verlaine e per la bomba di Corso; c'è il tono delle profezie cancellate o rimosse per fondo timore; c'è persino il tempo e lo spazio delle categorie kantiane ridotte ad alibi dell'impotenza o della ricchezza. Il grado di soddisfazione e d'insoddisfazione della/nella perdutoamente incalcolata materia dell'esistere *cotidie* denuncia un atteggiamento, un livello di conoscenza, insomma una filosofia: l'insoddisfazione è il miglior preludio o prolegomenon ad ogni "metafisica" futura. Se la guardinga devozione alla memoria di noi putrefatti appare una esilarante tematica per una rinnovata *école du regard*, ora l'estetica sarà forse una politica, la filosofia una dimensione sociologica, la poesia e l'arte il futuro, il possibile, una qualche realtà da conquistare. Cose del pensiero, fatti dell'arte, teorie *autres*, fin troppo spesso altrove redatte e ridette; rose come le sbarre della società amministrata o del ragionieresco vertice repressivo che ci controlla; ma attraenti come un serpente dal fascino paralizzante; colte e difficili ipotesi, sicure nella patologia socioculturale, abili nell'economica sfigurata dai vizi del foro, della scuola, della *voluntas coeundi*, sfatte nel *new look* ben guarnito per esterne apparenze di plastiche rotondità, ineccepibili come le citazioni del Presidente. Cade qui l'obiezione fasulla della

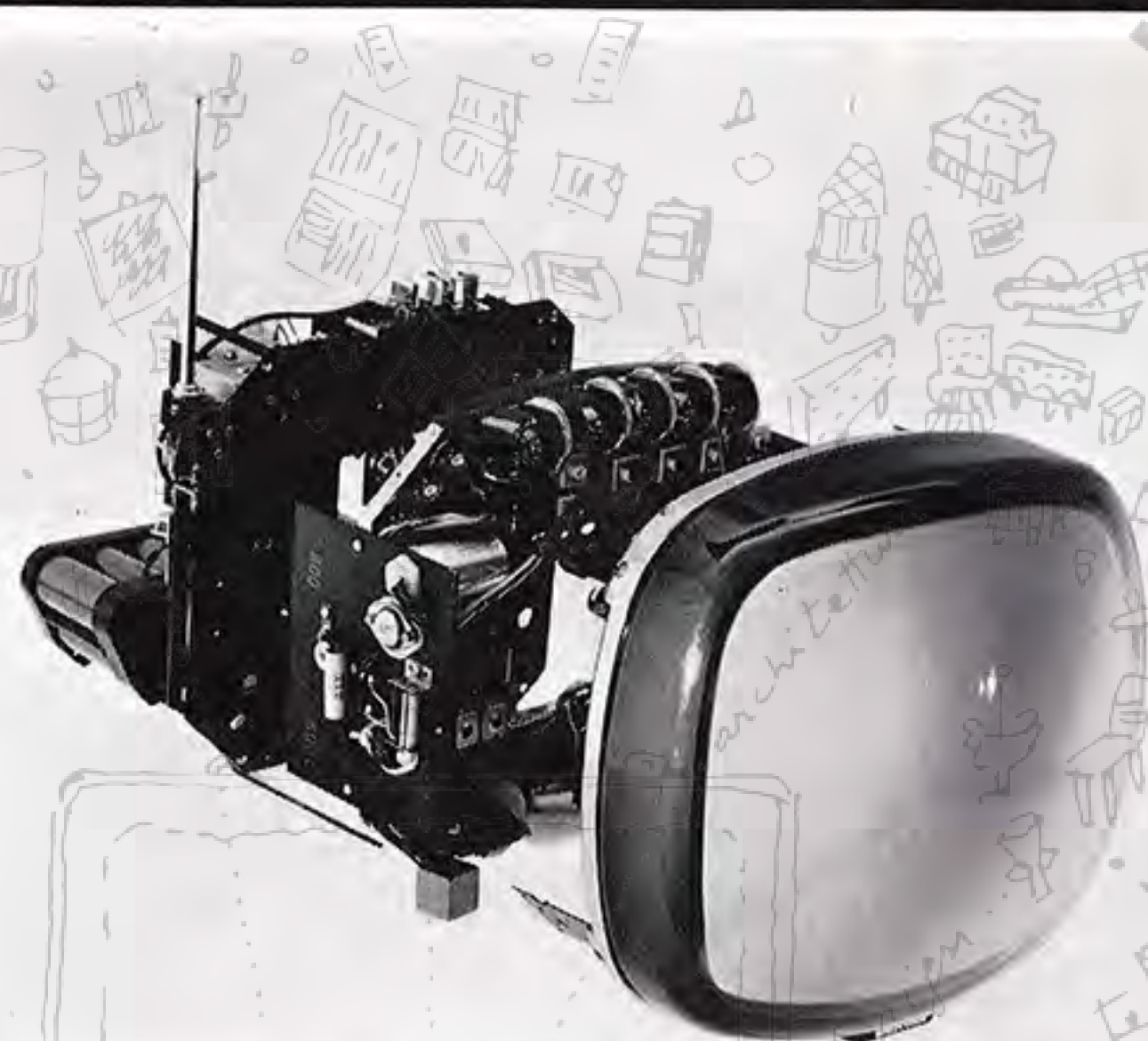
"morte dell'arte". Arte nuova, se mai. Majakovskij futurista impegnato tutt'altro che trasandato poeta dei secoli che andranno insegnava "come far versi"; Paul Klee legava arte e musica; e Miró segnava (segna) linee e piani non antropomorfi di denuncia psicotica; e la polisensa vertenza penale di K. esprimeva di Kafka il giudizio finale. O prima, se si voglia, di qualsiasi volonteroso e in fondo tollerato grado zero dell'essere, ogni volta che l'uomo sogna arte e fa poesia oltre la media di un'idiota curva di Gauss, sempre l'arte/poesia è stata (è) una rivoluzione. Un'arte/poesia, *altra*. Altro il suo mondo, la prospettiva i segni i suoni i materiali le tecniche le leggi felici infelici, *altra* la coscienza da cui nasce il fuoco e lo smorzamento che provoca — tratti di sé o della società —, arte pudica o impudicamente psicossessa, poesia di fate e di sensitive (Shelley) ovvero versi di riscossa, denuncia, battaglia: per l'uomo sempre, cervello-coscienza, centro della sua stanza in terra, limite copernicano, uomo inquinatore d'acqua e aria, spegnitore di prometeico fuoco, uomo rousseauiano recintatore di terra, scopritore di lune americane, folle solitario, residuo antistorico di passate glaciazioni, erede dei grandi sauri e via così. Oggi libido e profezia affannano ancora un poco i benpensanti; avanguardia e sperimentazioni allarmano come l'irruenza dei manifestanti contestatori-contestati (dai manganelli *double face*, a loro volta oggetti indistruttibili sotto qualsiasi regime, *ancien ou nouveau*); e la poesia attizzando le nobili ire di gaudiosi nobilsignori in attesa della loro estetica serale masturbazione consolatoria (quanta — al contrario — poesia ne profitta e liricata offrendosi alle manacce del bruto si riveste di premiuzzi o premioni con bocca sigillata sul quotidiano delitto, parlando di alberi ma non di impiccati né di corda — O SADE O SADE! —) cenerentola trista rimane, e non dilunga dal padre senza una benigna fata madrina, sopra trasformate zucche, con sorci e cavalli fatti cocchieri e lacchè.

La metafora rimane, naturalmente: si vuol reidentificare e rivendicare la poesia e l'arte come linguaggio autonomo, il quale mentre ora è strumentalizzato dall'aziendale, burocratico e pubblicitario potere che ci dirige, ha da farsi, all'opposto, strumento esatto di liberazione: a livello delle proprie forme e delle proprie responsabilità — linguaggio, tecniche, emozioni, invenzioni, passioni. Né conoscenza, né rappresentazioni, né rispecchiamento, né memoria, né consolazioni! (Come si trasforma l'acqua in un bicchiere? Una poesia sugli alberi — Brecht — è sempre davvero un delitto? Parlare *d'altro* è simbolo oppure opportunismo? E in quale misura si crederà a un valore d'uso dell'arte per fruizioni inconsulte, predeterminate: come nel *design* ipotetico e nella sperimentazione oggettuale che trova il proprio luogo *princeps* nelle altoborghesi camere o stanze, e dove l'ambizione del "segno" o il gioco intellettuale prevalgono sulla ricerca? Come dimenticare che se l'amore può essere poesia, mai la poesia sarà l'amore, mai deve fornire un equivalente metrico o segnico dei sentimenti? Interrogativi inquietanti, i cui limiti sono evidenti, giacciono qui, sul corpo del presente, fra metamorfosi pure e concetti astratti, fra gioco e uso, fra memoria crepuscolare residua e barlumi e frammenti di futuro.) L'arte, la poesia sono, SONO: e basta. Allora il tempo e lo spazio rimasti all'uomo in un mondo non più mondo, sfigurato tanto da non essere più né oblitterabile né vivibile, esigono altra estetica, poetica: insomma o barocchi o romantici o spaziali, membri della collettività del futuro ci giudicheranno secondo come abbiamo formato deformato espanso compresso versificato deversificato: se in nome di loro, futuri e "possibili", o se in voce di stento passato, stinti echi di echi, platoniche ombre dell'iperuranio. Dunque "distruggere" è un modo infinitivo e un luogo strumentale del verbo "edificare", in "questa realtà che viene considerata intangibile,

mentre non è che arbitraria" (Eluard). Siamo quindi, ancora (e lo abbiamo già detto), all'utopia dell'esistere e del formare, del verificare nell'arte nella poesia nei concetti una situazione non più situabile, non documentabile altro che con armi di eversione, sovversione, differenziazione così assoluta e totale da parere subito "altro" dalla poesia, non arte, ecc. E il discorso "contro" è distruttivo *perché* all'interno di strutture, codificazioni, amministrazioni, repressioni globalmente tendenti alla fissazione e all'ordine, che impediscono cioè ogni avanzamento dei lavori del tempo di pace, ogni ipotesi di vita diversa, ogni mondo a venire. Arte, sesso, ordine costituito, architettura, sedie, dormitori, cinema, teatri, mense aziendali, rapporto indistruttibile e infame di lavoro coatto (quello che appunto dà il pane e, col sostentamento, riproduce il sistema, non lascia altra libertà che la scelta fra due o più detersivi, tre o più tessuti, quattro o più auto, cinque o più eccetera), e altre consimili piacevolezze sono atomi e molecole di violenza, corde per legarci entro una società preconstituita che ci ha risvegliato un tremendo — mai così doloroso e forte nei secoli! — complesso di Edipo. Odiamo, odiamo in pace e libertà domenicale, nelle code autostradali, nelle brutalità fasciste, nella repressione totale dei nostri istinti vitali in un esistere da topi, nella paura di sempre e nella vigliaccheria di ognuno, odiamo i nostri padri che hanno permesso (voluto?) questa infamia imbecille che chiamano società, vita, civiltà. Opposizione alla "morale degli schiavi" è aspirazione a un "universo liberato". Il resto tocca agli intellettuali. Il peggio. La lotta contro le strutture ai vari, differenti e tutti esecrabili livelli. La finale sfigurazione dell'arte da museo. (Non dei Musei, per carità! Non confondiamo con l'eversione stupida e già razzista che rifiuta il passato nei suoi risultati maggiori per accettarlo invece nelle brutali premesse del presente "ordinato" e supino.) Il livello umano del comportamento potrà anche non

essere un comportamento nel senso che comunemente si dà alla parola; potrà essere altro, così "altro" da distruggere in sé la stessa nozione percettiva del significato che lo impone nel presente. Analogamente, così, la distruzione dell'arte è nuova arte comunque, è la lotta degli anticorpi che devono (tentano di) sanare una situazione compromessa. La non poesia, lo sperimentale, la prosa di romanzo-non-più-romanzo, il teatro gestuale eccetera sono campi di battaglia dove si prova (quando l'intenzionalità resiste al gioco fagocitante e repressivo dell'apparato socioeconomico) una rivolta, e intanto si prefigura un possibile. Dopo tante pagine sul non romanzo, sull'ipotesi di nuova struttura poetica, di rivoluzione del/nel linguaggio, dopo Ionesco Beckett Corso Ferlinghetti, ecco perciò la contemporanea evoluzione delle forme visuali, figurative, nonfigurative, la commistione delle forme, la bruciante esperienza di globalità deformanti e distruttive. Ed ecco che cos'è concettualmente, esistenzialmente, poeticamente, la realtà della "distruzione dell'oggetto": la sua riproposta in altro ambito, in altro contesto dove l'oggetto scompaia per sé, ma per ritrovarsi — la mutazione è totale e definitiva — in spazialità oggettive, dove ogni elemento situa se stesso come una pedina, e l'uomo, anche, si profila all'interno/esterno di una (propria? non propria?) totalità che lo comprende. Ma l'ipotesi globale che lo comprenda, che non lo escluda, esalta l'eguaglianza: è in definitiva una voce dell'anticlassismo e un'illuminazione sulla futura arte-gioco (e sul lavoro-gioco, sull'economia-gioco, sulla religione-gioco, ecc. ecc.). E dunque la funzione dell'arte, della poesia, dell'architettura, sarà *altra*: per ora soltanto prefigurazione, ipotesi umanizzante di futuro, in seguito nuova concettualità, gioco o lavoro dentro l'uomo, fuori dell'uomo, per (anche "attraverso") l'uomo, non contro e non al di là.

"Distruzione dell'oggetto", ovvero un tema indistruttibile, su cui si lacera e si dibatte la vita di una generazione: la nostra. Il "sogno" dell'arte non è più intatto, è divenuto la storia di uno spettacolo al quale la letteratura porge giustificazioni, ragioni, sragioni. Testimoni del tempo, artisti, generazioni inadatte a quello *shock del futuro* al quale dobbiamo tutto, dalla bomba al cuore rifatto al gesto puro alla tecnologia



Design e metodologia: la progettazione del televisore.

Il televisore è l'oggetto che in questi ultimi anni ha determinato le maggiori modificazioni nel campo delle strutture abitative. In seguito all'introduzione del televisore, interi ambienti hanno subito mutamenti radicali di struttura. Sostituiti, sono stati coinvolti mobili e arredi, resi obsoleti dal tentativo operato di trovare, per il televisore, nell'ambito della casa, una dimensione « familiare e domestica ». Per non parlare poi delle modificazioni indotte nell'ambito dei comportamenti, tanto che la stessa struttura della famiglia ne è stata fortemente condizionata. Il televisore si può quindi considerare come uno degli oggetti più complessi e insieme più rappresentativi della nostra epoca. Il nostro contributo a questa indagine più vasta si appunta

sull'analisi dell'oggetto in sé nel tentativo di riscoprire, con l'aiuto del progettista, le istanze alla base del disegno formale, per ricollegarle poi all'ampia gamma di sollecitazioni connesse con il problema più generale dell'abitare. Abbiamo così analizzato alcune significative realizzazioni della Brion Vega, ditta fra le più sensibili a questi problemi. Con l'aiuto degli architetti Marco Zanuso e Mario Bellini, abbiamo cercato di investigare sulle metodologie operative che il designer mette a punto per la risoluzione di così complessi problemi relazionali.

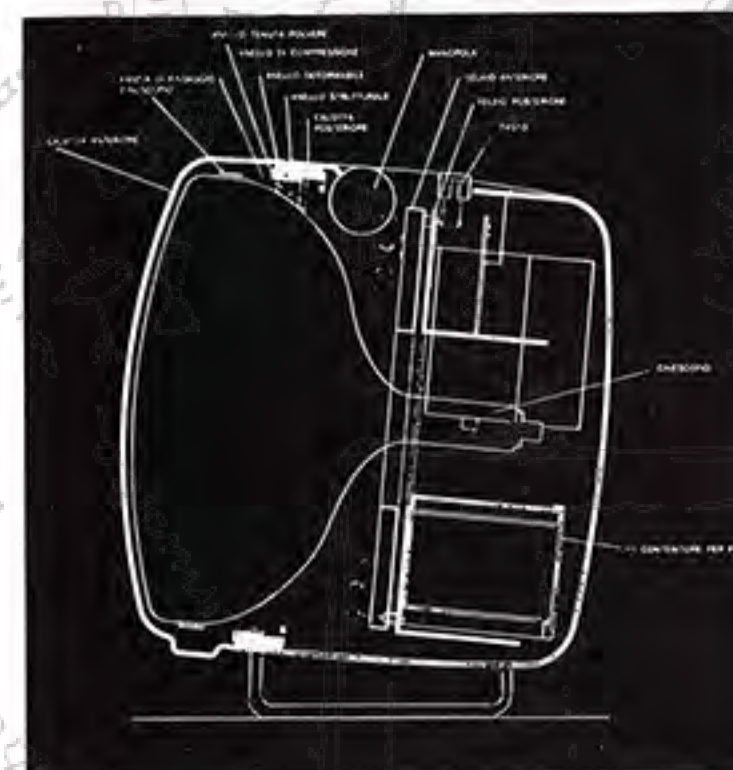
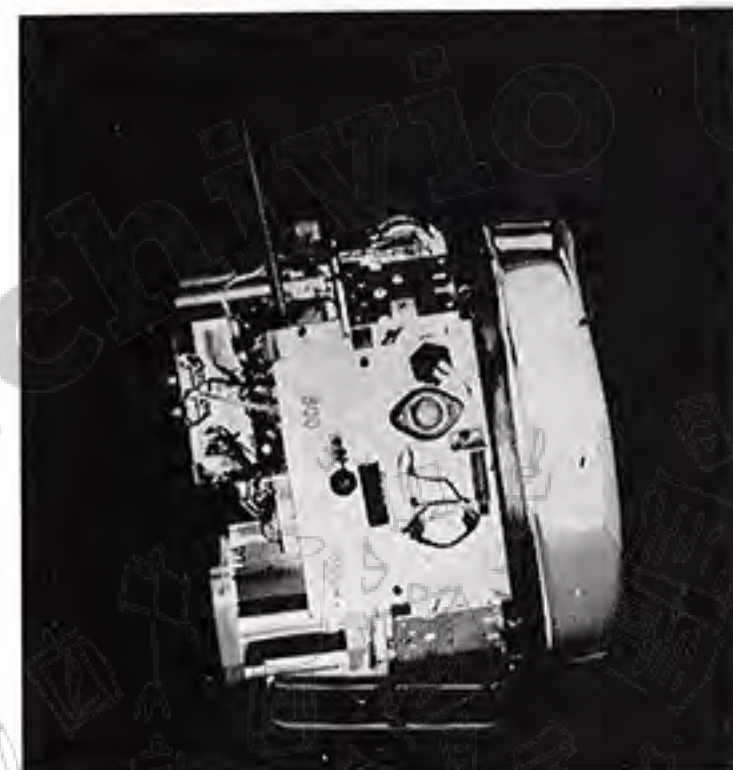
La tecnologia, ovvero il televisore **Doney** (designer Marco Zanuso e Richard Sapper, collaboratore). Il modello Doney è emblematico di un preciso atteggiamento progettuale che vede nella determinazione tecnologica interna dell'oggetto il supporto di riferimento per la sua

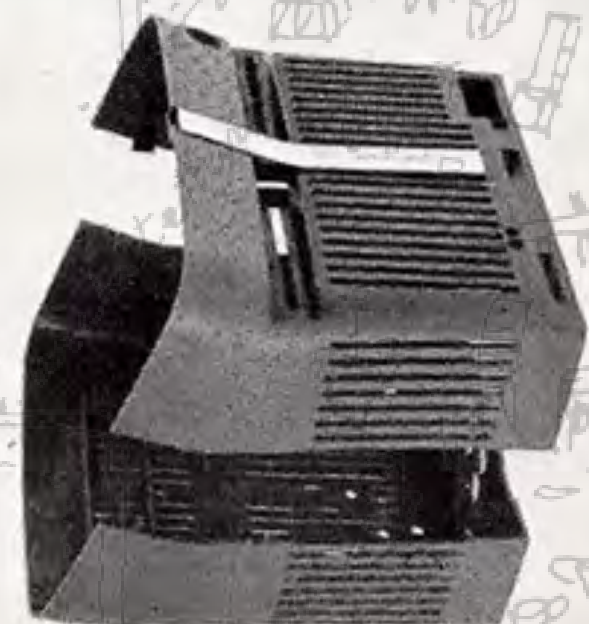
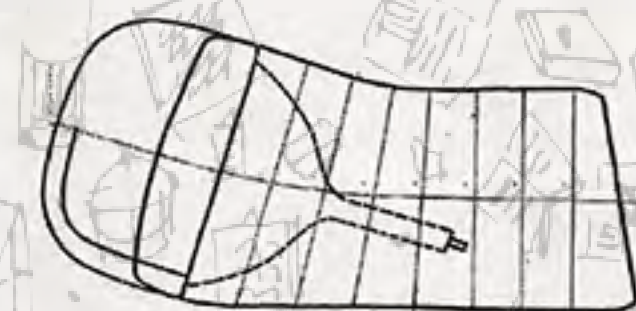
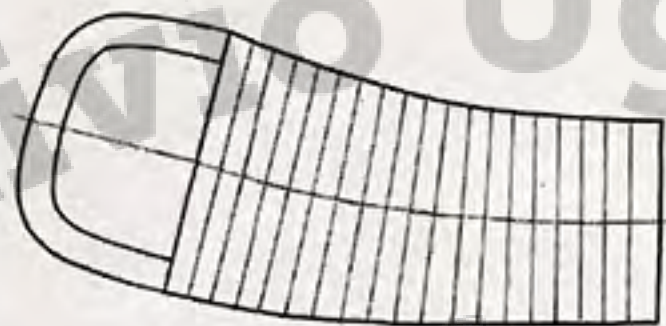
formalizzazione definitiva. Le ragioni si trovano oltre che nel personale atteggiamento del designer, nel fatto che il Doney fu il primo televisore completamente transistorizzato progettato in Europa. Per chiarire meglio questi punti abbiamo chiesto a Marco Zanuso di precisarci la metodologia seguita nella progettazione del modello. « Il fatto che non esistevano precedenti ci costrinse a cominciare il lavoro dall'inizio. Lo studio partì da un'analisi dimensionale intesa ad identificare tutte le varie esigenze, in una forma adeguata al carattere di apparecchiatura trasportabile insito nel televisore in progetto. Un simile atteggiamento venne visualizzato immaginando la forma come determinata dallo spostamento lungo il suo asse del cinescopio, assunto come generatore di un volume col suo contorno. L'analisi si svolgeva su diversi

piani: una ricerca di tipo geometrico per individuare le ottimali posizioni relative dei vari componenti e un'altra per determinare la dimensione e le caratteristiche dei componenti stessi. Ottenuti dati ed elementi, si procedette alla sintesi costituzionale dell'apparecchio raggiungendo un risultato sostanzialmente diverso dalla struttura degli altri televisori. Invece di collocare il cinescopio davanti, il circuito stampato dietro e gli altri componenti sciolti nello spazio rimanente, poi richiudendo tutto in un parallelepipedo, qui i componenti furono raggruppati secondo le loro funzioni elettriche ed operative in quattro elementi di forma diversa, tuttavia complementari gli uni rispetto agli altri: 1. cinescopio di forma caratteristica come quella di tutti i cinescopi; 2. gruppo di amplificazione, con il compito di preparare i segnali per l'immissione nel tubo a raggi

catodici; formato ad anello con la circonferenza esterna dimensionalmente corrispondente al perimetro del cinescopio (1); 3. gruppo di ingresso, con il compito di fornire segnale di alimentazione; a forma di anello come l'elemento 2; 4. gruppo di alimentazione interna con le batterie e circuito relativo, concepito eguale a quello degli altri elementi. Il complesso risultante dall'unione di tutti questi elementi si presentava come una specie di dado arrotondato con i lati corrispondenti più o meno alle misure del cinescopio (vedi schema A). Successivamente questo schema fu elaborato. L'elemento 3 fu allargato verso dietro e l'elemento 4 fu ridotto di misura (vedi schema B); l'altoparlante che prima faceva parte del gruppo di amplificazione, fu aggregato all'elemento 1, formando così col cinescopio un gruppo

funzionale di uscita di suono e immagine. Ad ognuno di questi elementi funzionali fu coordinato un elemento strutturale, che, oltre a servire come base di montaggio dei singoli componenti, assicura il collegamento dei 4 pezzi (C), (D), (E). Definita quest'impostazione nello spazio dei componenti e la loro ossatura, si passò al disegno dell'involucro. A protezione del cinescopio venne collocata nella parte anteriore dell'apparecchio una calotta trasparente in polimetacrilato di metile; questa si allaccia a pressione sull'anello di supporto del cinescopio. Sullo stesso anello a protezione della parte posteriore contenente i circuiti, è trattenuta una carenatura provvista di numerose nervature di irrigidimento che fungono in molti casi da aperture per la circolazione d'aria necessaria al raffreddamento e per il controllo dei comandi ».





Zanuso che parla — e ulteriormente precisare i termini del rapporto ergonomico con l'oggetto. Così infatti ci rendemmo conto dell'esigenza di porre lo schermo ad un opportuno angolo di visione, per facilitare lo spettatore.

La forma dello schermo (una forma diversa, più squadrata e a spigoli più vivi) era ancora la generatrice di tutto l'oggetto, ma secondo nuove modalità.

Le batterie furono separate dal televisore vero e proprio e incorporate in un volume complementare, quasi svolgimento di quello principale.

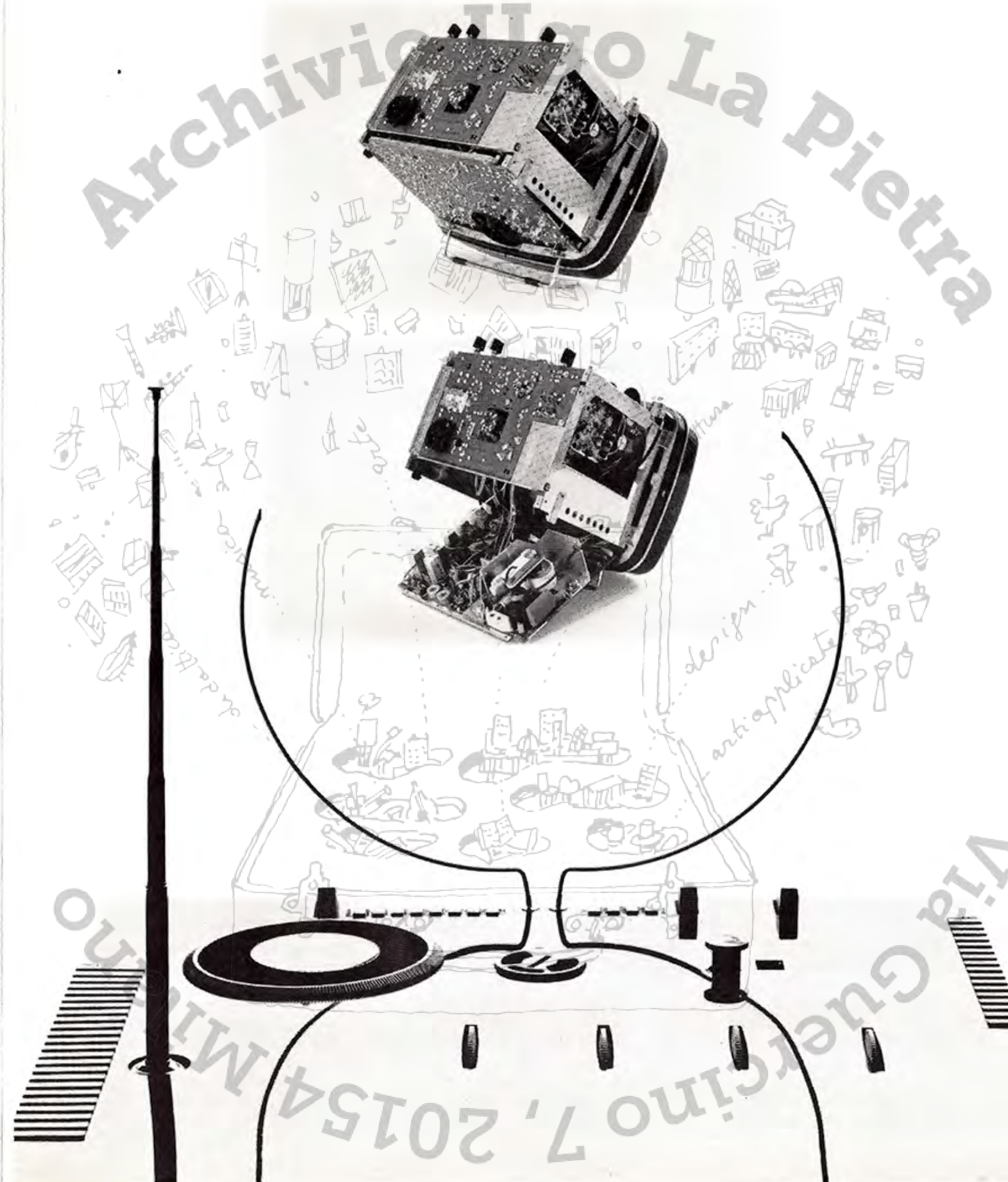
La maniglia fu completamente incassata per valorizzare al massimo l'intenzione formale di partenza.

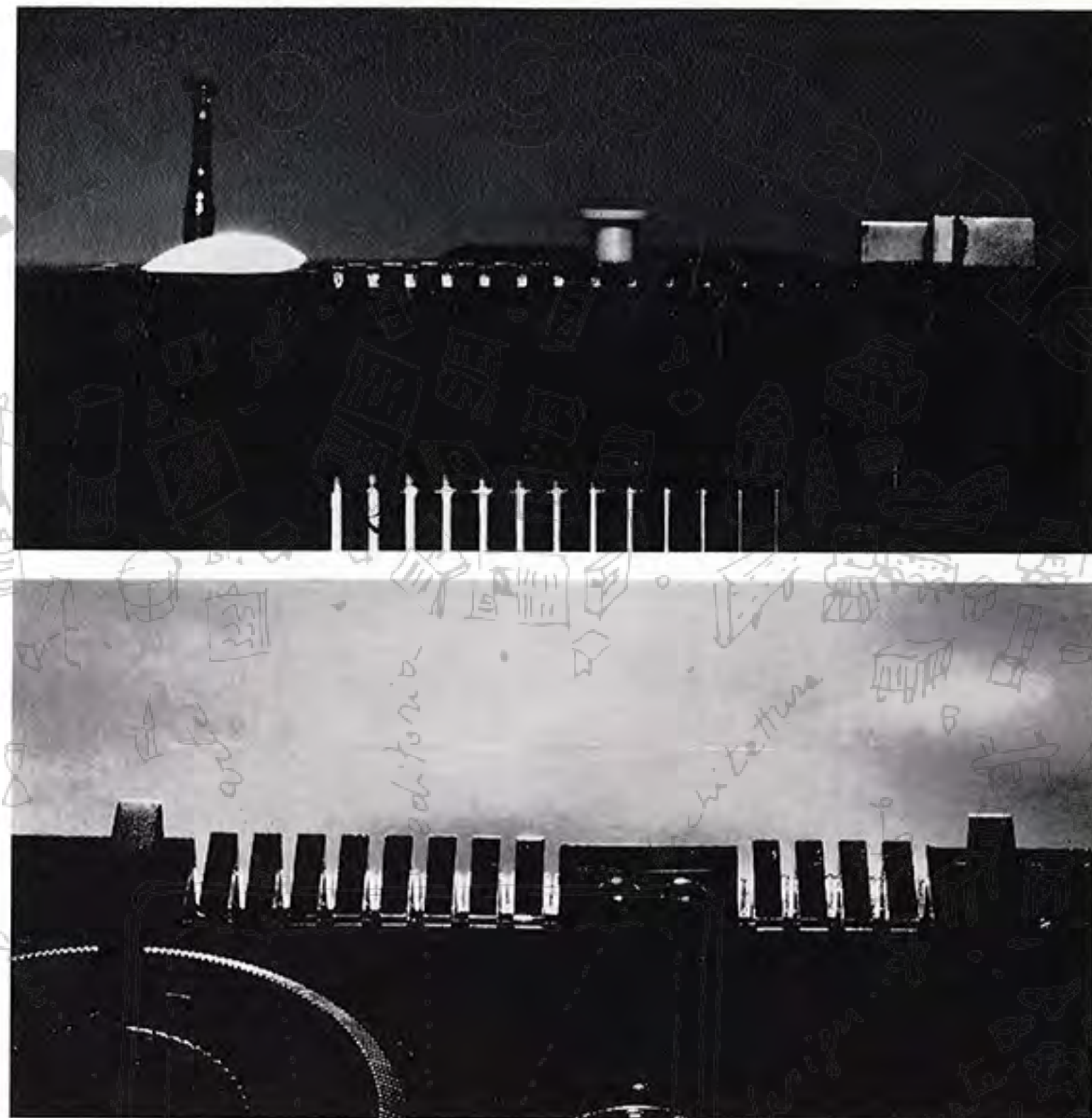
Nel frattempo molti circuiti si erano ulteriormente miniaturizzati. Fu così possibile disporre tutto l'insieme dei circuiti, dei gruppi di alimentazione, dei gruppi di sintonia secondo un nuovo schema.

È stato concepito a questo proposito un involucro di metallo (con funzione schermante) fatto a scatola e apribile verso il basso; tutti i principali componenti dei circuiti furono disposti all'interno. Il cinescopio risultò così come fasciato dalle quattro facce, della "scatola" metallica. Questo sistema, ha permesso di concepire un volume compatto e definito entro i limiti perimetrali del nuovo cinescopio.

« A questo punto però — dice Zanuso — la forma non era più un'espressione della struttura interna, come lo era all'inizio. D'altro canto dopo tre esemplari nati nella stessa filosofia formale, di considerare cioè un televisore come un accessorio mobile da vedersi solo quando era in uso, era sufficientemente conosciuto dal pubblico europeo da permetterci di fare un passo innanzi.

Il comportamento ovvero il televisore **Algol** (designer Marco Zanuso e Richard Sapper, collaboratore). L'aver risolto brillantemente le istanze tecnologiche e l'aver trovato una forma congruente non costituisce ancora una ottimizzazione del processo progettuale. « Occorse sviluppare — è





Si usò perciò un nuovo cinescopio con un'emittente di eccezionale luminosità e si coprì la scatola strutturale dei circuiti stampati con un'altra scatola di materiale acrilico nero. Il risultato fu un piccolo televisore di 12", il Black, che sembrava un cubo di granito nero. Soltanto dopo qualche secondo dall'accensione si vedeva l'immagine su una delle quattro facce del cubo che ne rivelava la vera natura. Così è stato possibile mantenere la natura inoffensiva del TV nell'ambiente. Per il trasporto è stato studiato un altro cubo di plastica bianca, da far scivolare sopra, che protegge la scatola nera. Con questo modello la nostra ricerca nelle relazioni tra la struttura interna e la forma visibile può considerarsi conclusa: la struttura tecnica ottimale ha trovato la sua espressione nella

forma dell'oggetto, in questo caso formando una serie di scatole cinesi, ciascuna con una diversa funzione: protezione, rivestimento, struttura ».

La magia dell'oggetto ovvero il televisore **Black** (designer Marco Zanuso e Richard Sapper, collaboratore) e il complesso stereofonico **RR130** (designer Mario Bellini e Dario Bellini, collaboratore). Nelle pagine precedenti abbiamo visto come la forma sia andata completandosi per arricchimenti graduali; il processo tradizionale di formalizzazione incomincia così ad apparire gravato da nuove istanze, e non è più facilmente riconducibile all'assunto razionalista forma-contenuto. Con il Black è nato qualcosa di « diverso »: non ci convince più la giustificazione secondo cui l'elemento tecnologico interno si era modificato a tal punto da apparire incongruente

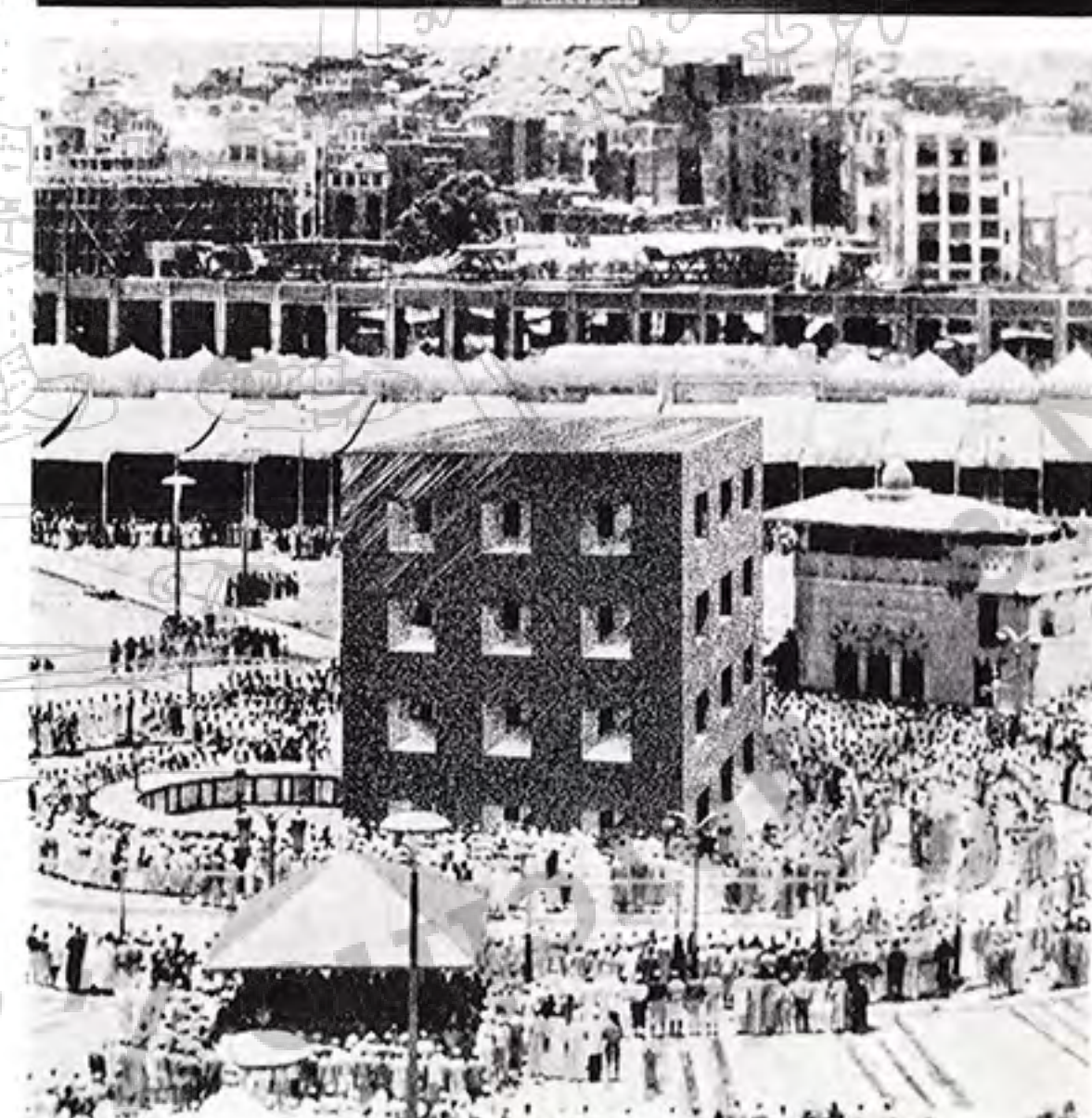
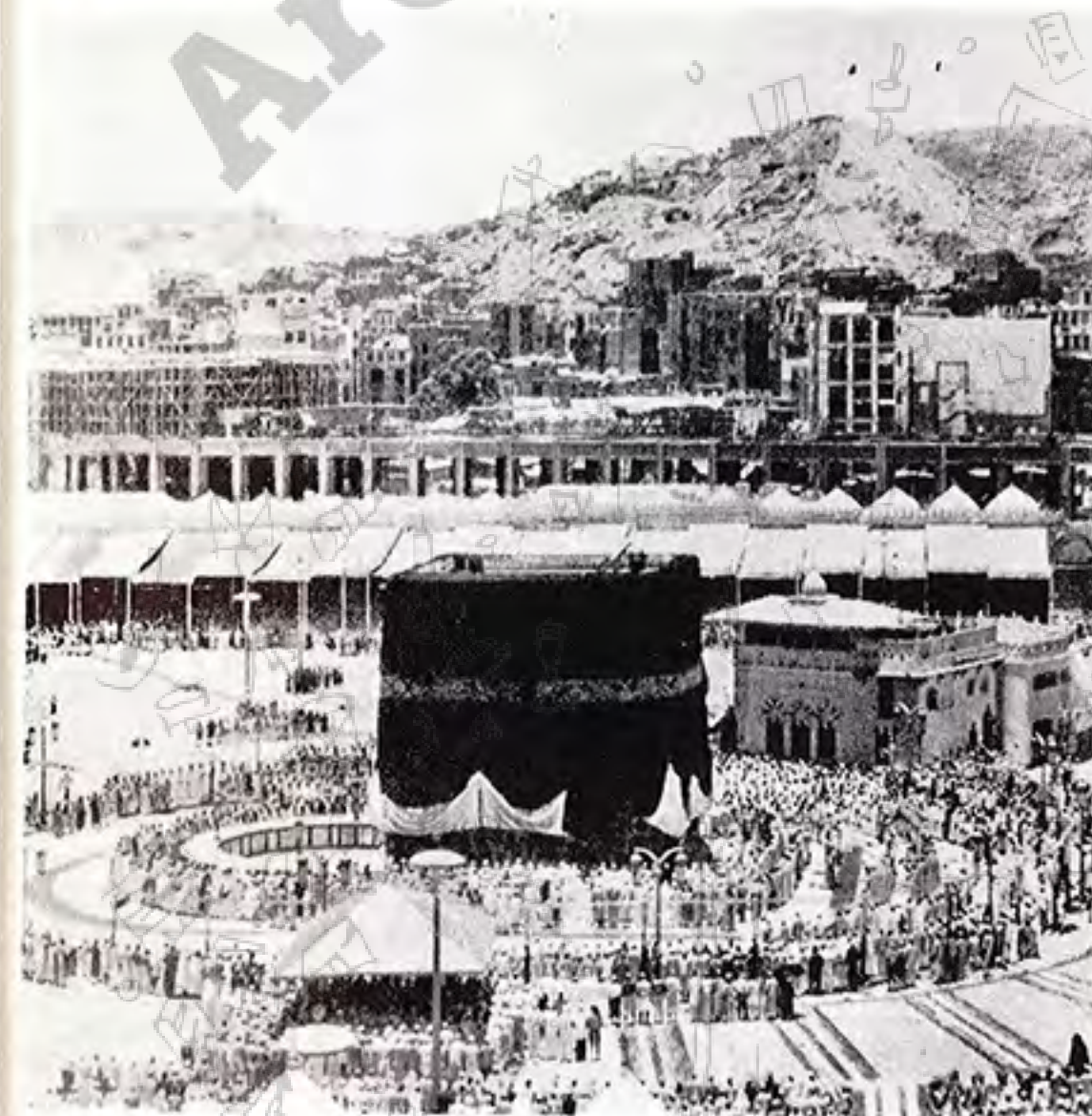
con la sua forma esterna, da imporre una ricomposizione armonica tra interno ed esterno.

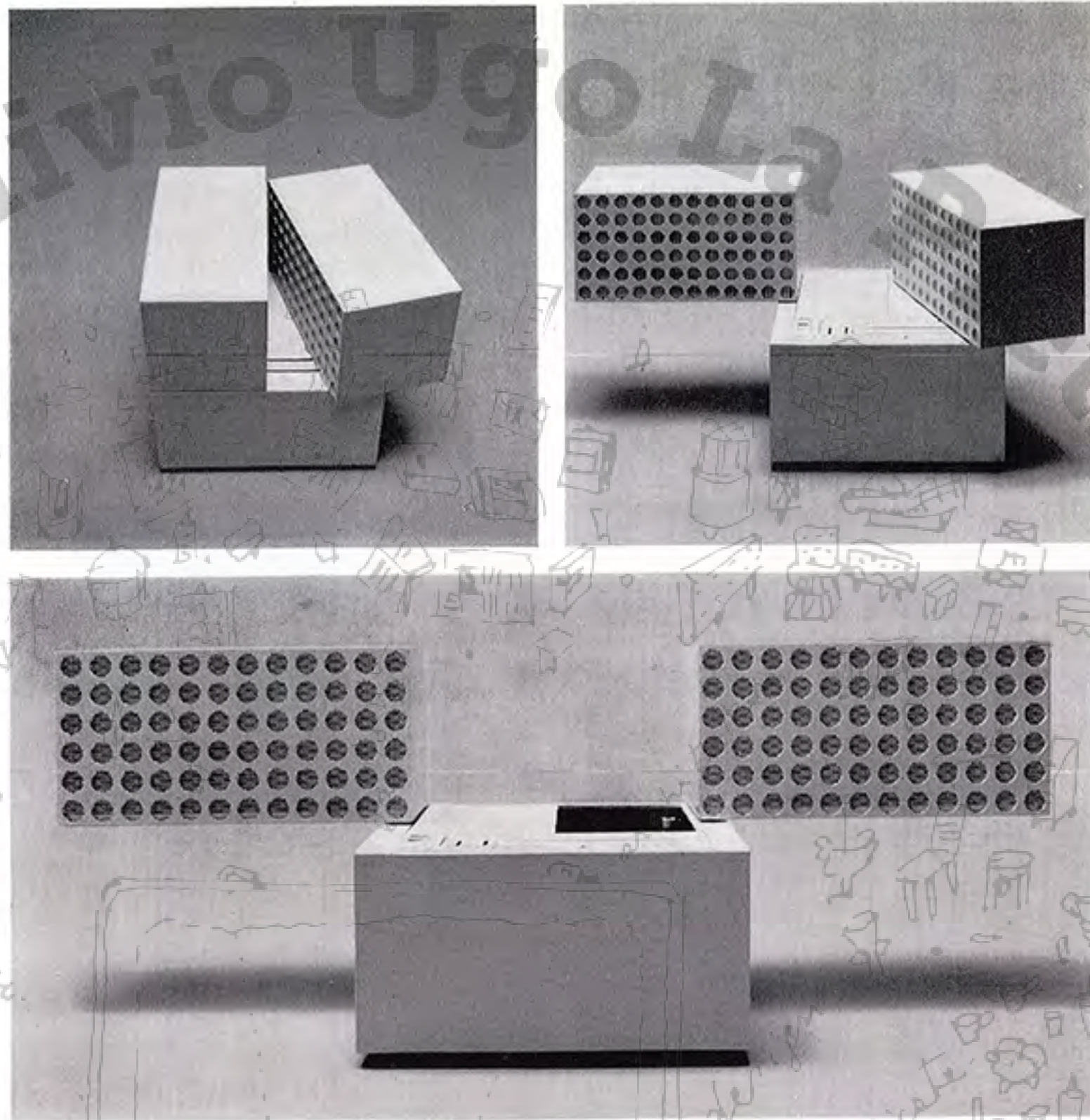
Con il Black la forma parla da sola, non è succube di relazioni comportamentistiche con il fruitore, anzi lo soggiace, le imposizioni tecnologiche si vanificano, l'esigenza di identificazione tra forma e fruizione, quindi il creduto imperativo da parte dell'oggetto di dover sempre dichiararsi, non ha più senso, l'oggetto assume una tale carica di suggestioni da far dimenticare che è un televisore: diventa l'oggetto monstre, che insieme smitizza la sua funzione volgarizzante per entrate esso stesso in un dialogo alla pari col fruitore. Ed è forse con questo modello che l'effetto polarizzante, che il televisore da che è nato ha sempre avuto nella casa, si dissolve, esso diventa un componente d'arredo, non inutile quando non è utilizzato.



TEATRO DELLA FORMA PREMEDITATA

IN AMBIENTE UNICO

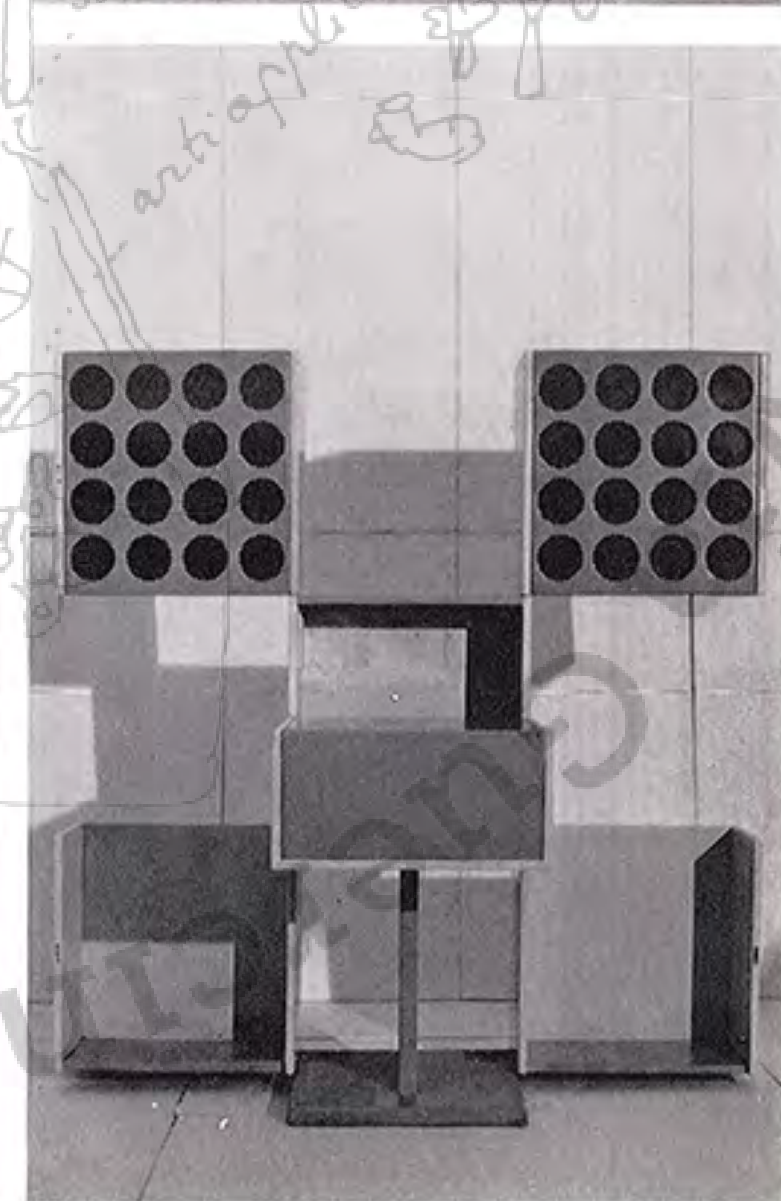
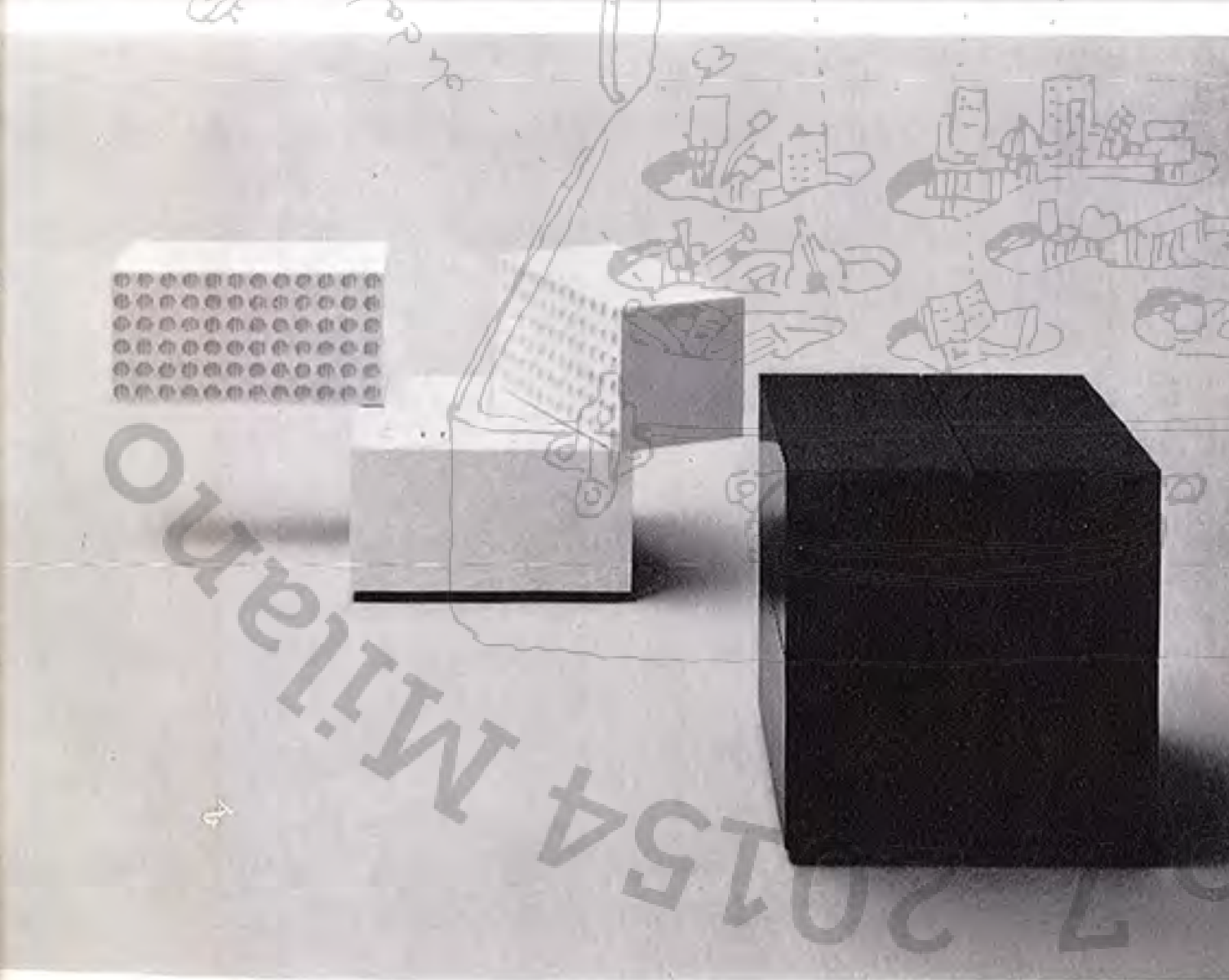




È su questa traccia che si può innestare il discorso di Mario Bellini. « L'RR130 — afferma Bellini — è nato da un'idea nuova: concentrare, cioè, in un unico apparato tutti i possibili mezzi elettronici di manipolazione sonora a livello stereofonico Hi-Fi: un giradischi automatico, un incisore riproduttore di cartucce a nastro magnetico, un sintonizzatore radiofonico a più gamme di onda, un commutatore di programmi in filodiffusione, una presa per microfono e la possibilità di trasferire su nastro e successivamente riascoltare da una qualunque di queste sorgenti sonore. Anch'esso risulta di forma cubica, tuttavia la sua radice è del tutto diversa (si veda a questo proposito il prototipo a fianco): rappresenta cioè una situazione emblematica, ma non, come il cubo di Zanuso, priva di significati in quanto ha in sé

L'essere riusciti a cogliere nel ricco vocabolario di forme un tale vocabolo semplice (cubo) con il quale significare che la macchina può avere un posto non alienante nell'abitare, costituisce indubbiamente una svolta positiva nel modo di concepire e ancor più di fruire di questi apparecchi.

una possibilità di sviluppo e di trasformazione dell'oggetto. Si può ricollegare a certe operazioni concettuali che altri (mi riferisco al Superstudio) hanno sperimentato sulla Kaaba smitizzandone il carattere sacrale con un semplice gesto di scomposizione, anche, per altri versi, all'iconologico "teatro della forma premeditata" degli Archizoom associati. L'oggetto non vive più di sé, ma la carica semantica di cui è ricco si sprigiona al contatto col fruitore. La sua presenza si fa incisiva e le sue radici formali sono ormai lontane da ogni assunto razionalista. Dice ancora Bellini: « L'elemento a riposo si compone di un cubo di cm. 50, in una mutua ed enigmatica difesa dalla polvere, dalle manomissioni e dagli sguardi frustrati nella aspettativa del consueto esibizionismo elettronico di simili apparati ».





La fantasia ovvero il televisore **Aster** (designer Mario Bellini e Dario Bellini, collaboratore).

La poetica di M. Bellini si chiarifica ancor più con questo televisore:

« Con il progetto del televisore Aster si vuol dare non tanto una ennesima variante formale di televisore, quanto proporre un nuovo rapporto d'uso del mezzo televisivo ed un diverso rapporto con l'ambiente abitativo.

Infatti esso è concepito come un apparato autosufficiente da terra che non richiede i soliti "eleganti" tavolini in legno, ottone e cristallo, o quanto meno non impegna diversi ripiani della casa altrimenti utilizzabili.



Il corpo a pianta mistilinea è suddiviso in due elementi così da consentire diverse inclinazioni d'impiego alla parte superiore contenente il cinescopio, la quale è ulteriormente separabile da quella

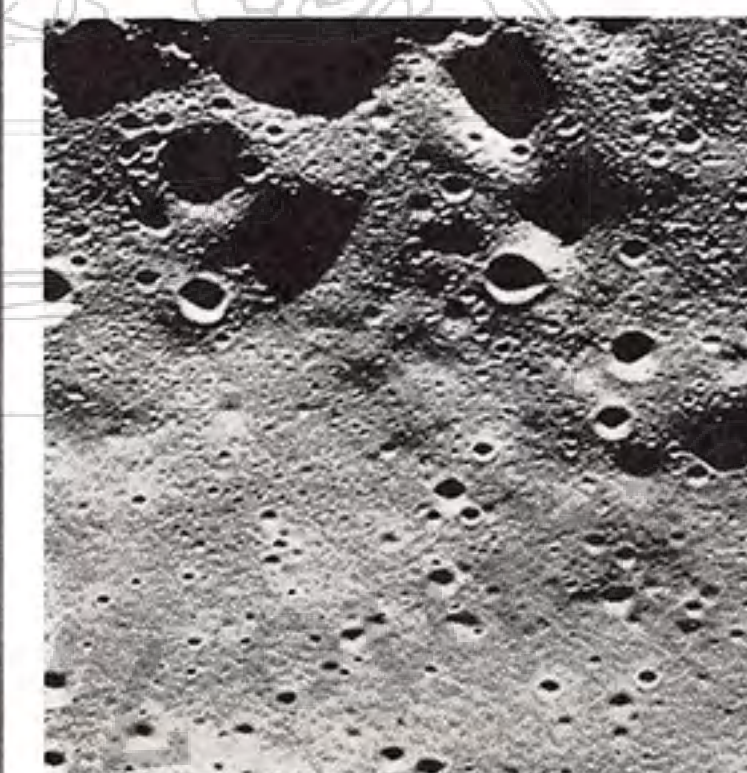
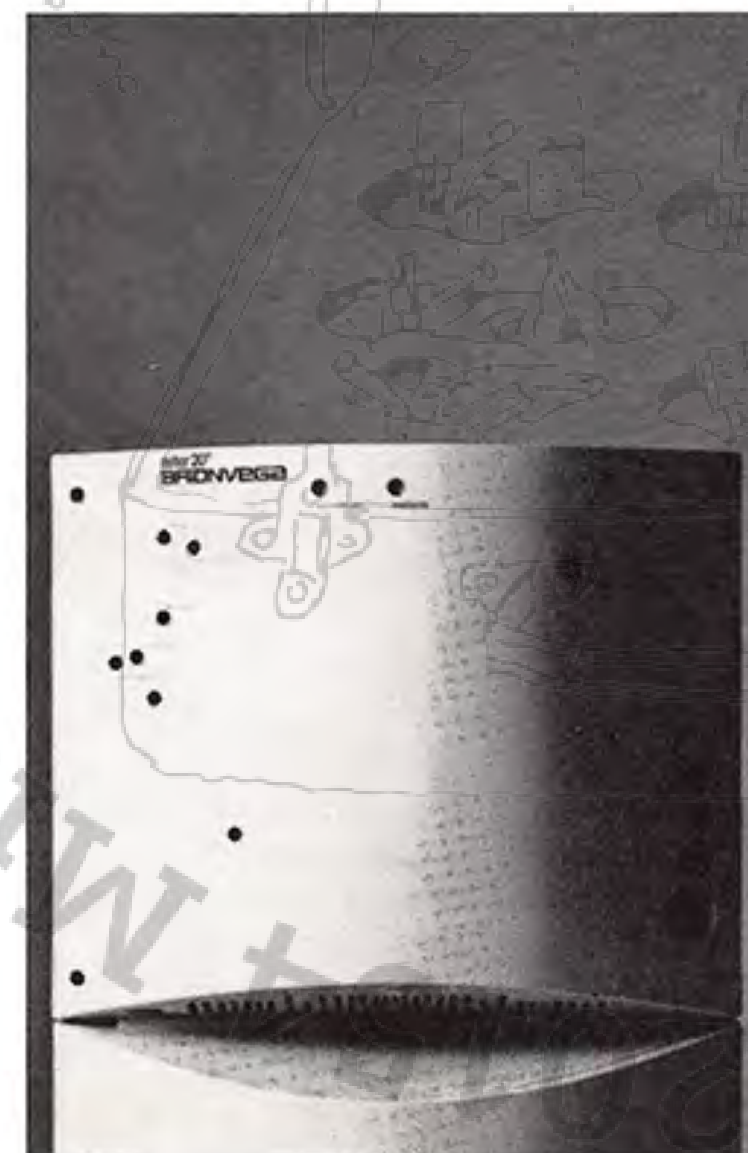
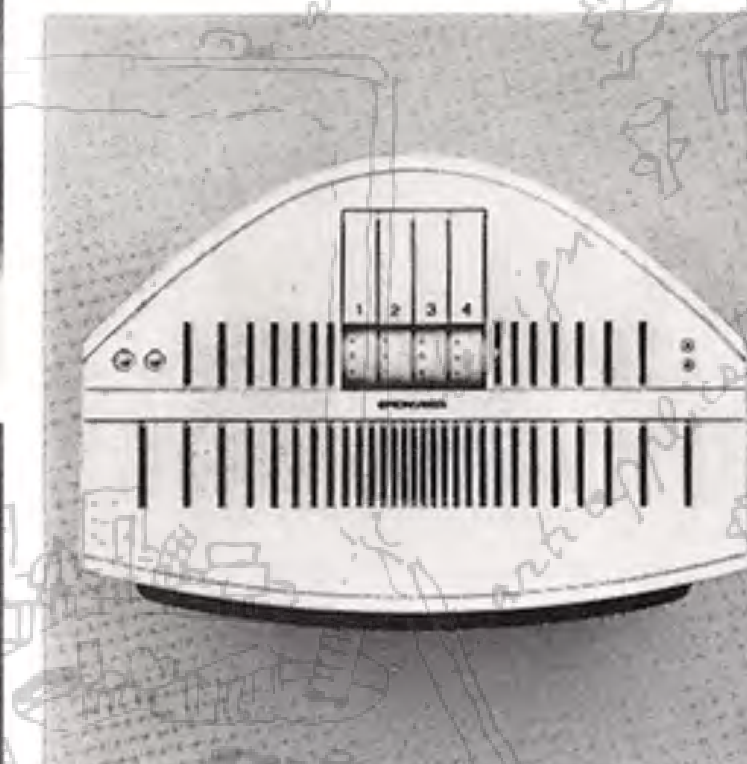
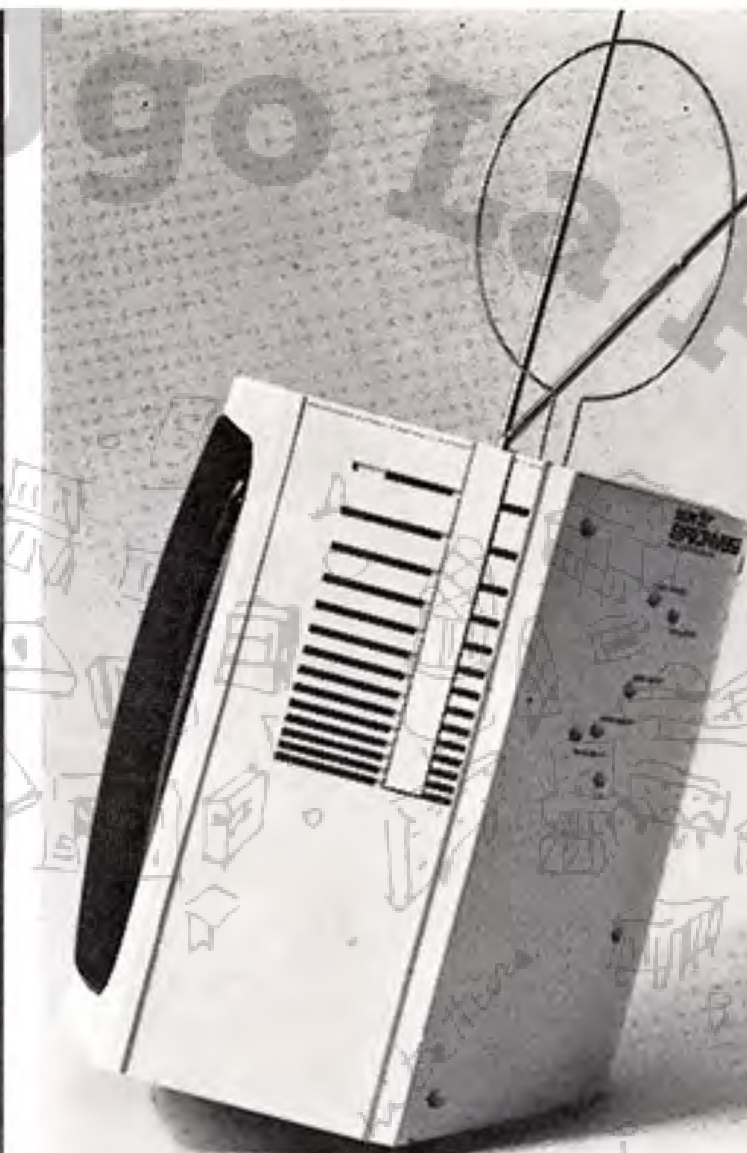
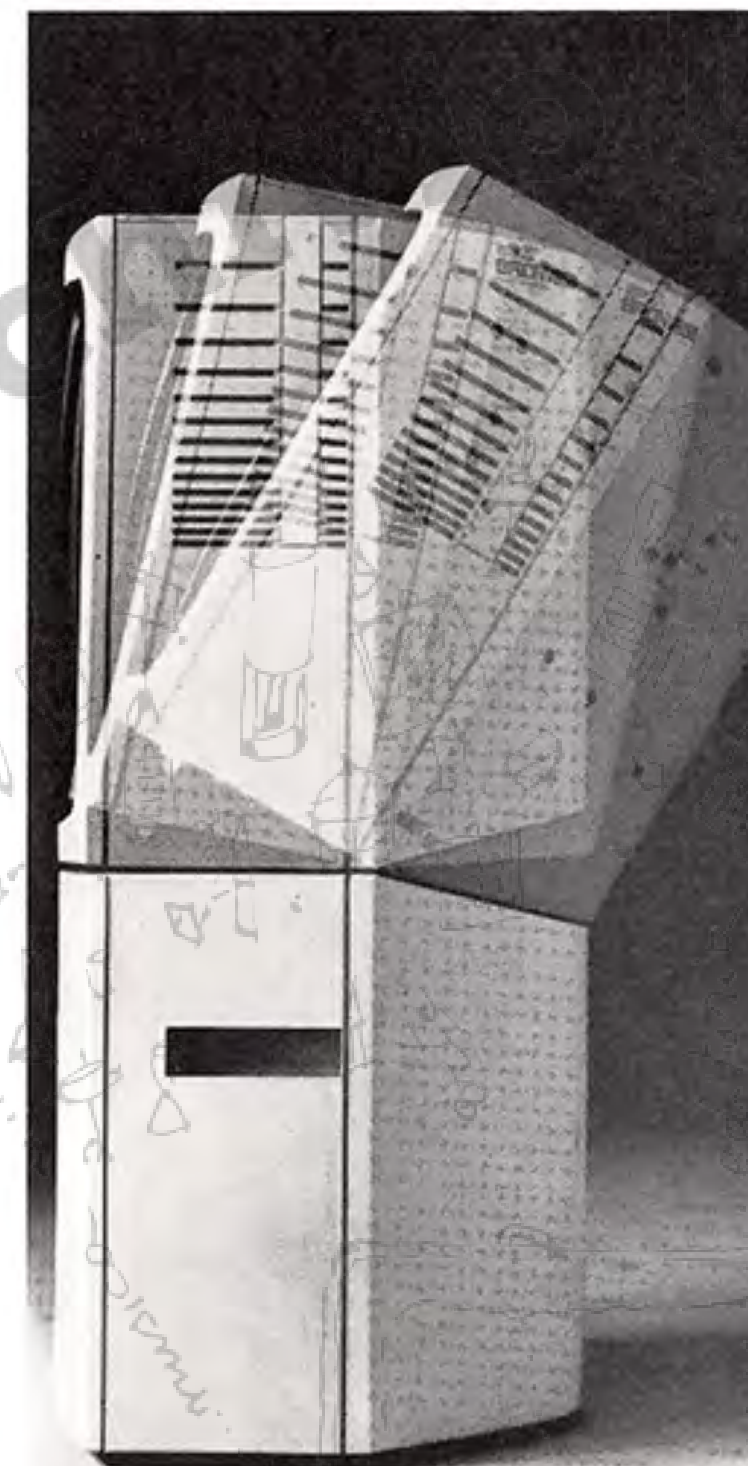
inferiore per essere utilizzata come televisore convenzionale.

La parte inferiore oltre che da un supporto funziona anche da cassa acustica supplementare

ad elevate prestazioni sonore.

Tutti i comandi, le antenne, le fessure di ventilazione e la maniglia di trasporto dell'elemento superiore sono incassati e composti in un unico disegno per ridurre al minimo l'eloquenza di tali organi che verrebbe a sovrapporsi fastidiosamente alla funzione essenziale dell'apparato: la comunicazione televisiva ».

Vi sono poi elementi ancor più sintomatici, si veda ad esempio la parte retrostante: quei fori tecnici non sono messi a caso.

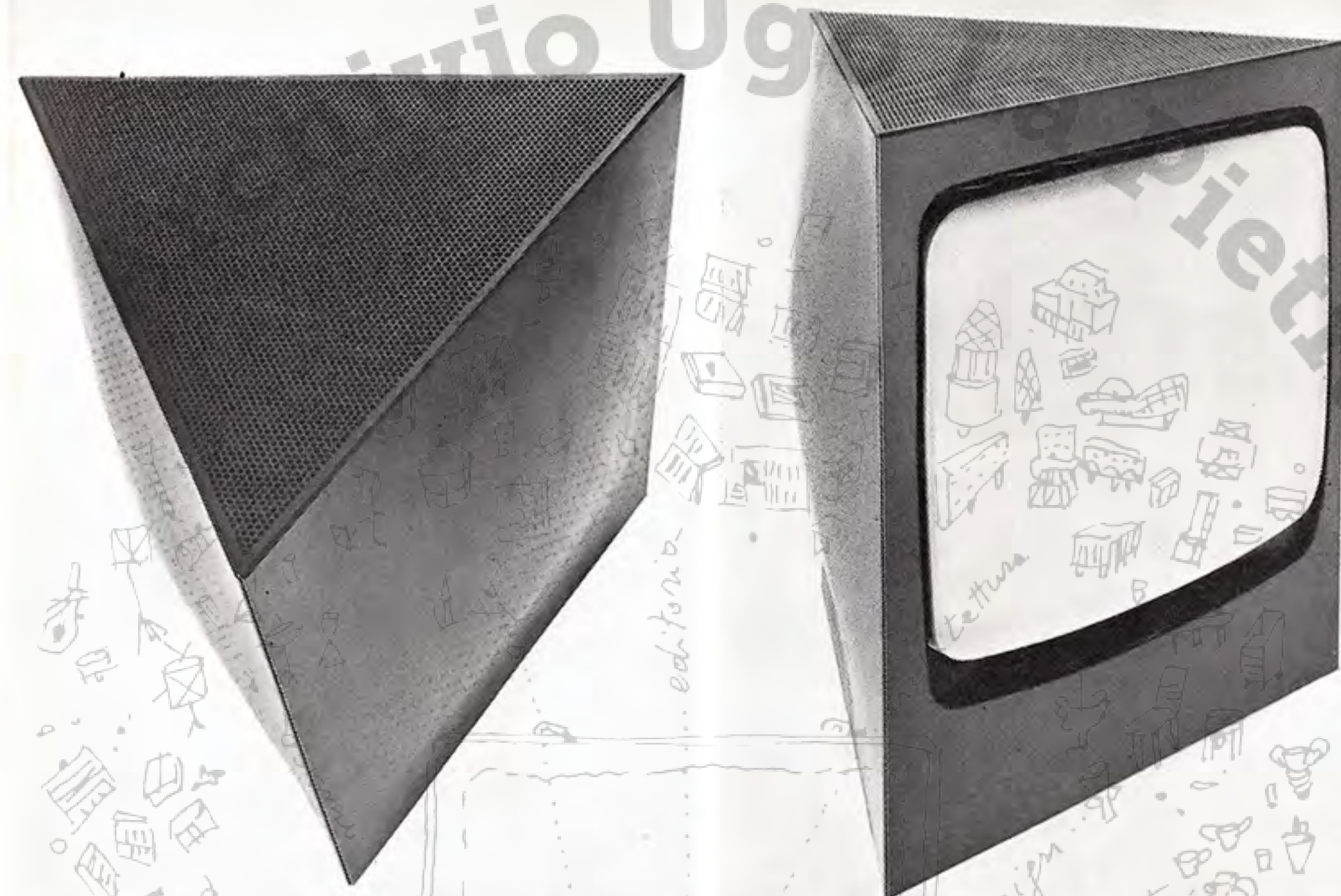


Archivio Ugo La Pietra



Il linguaggio ovvero il televisore **TC3** (designer Mario Bellini e Dario Bellini, collaboratore). L'apparente semplicità stereometrica di questo modello nasconde valori comunicativi di grande interesse. La stereometria infatti volutamente ricercata, è imposta, manipolata, sdrammatizzata in rigonfiamenti laterali, impreziosita con l'incastonamento del cinescopio, il tutto nel risoluto tentativo di « normalizzare » l'oggetto televisore nella casa d'oggi. « E' esso — continua Bellini — può considerarsi il primo televisore risolto come un oggetto autosufficiente, che nasce da terra, rifiutando ogni struttura intermedia addizionale come supporti e tavolini. Con un prisma a base triangolare equilatera, deformato nelle facce verticali secondo la curvatura del grande cinescopio si è ottenuto un impaccamento molto spinto dei componenti in un volume semplice,

facilmente inseribile nello spazio abitativo, sia d'angolo che in posizioni centrali perché privo di lati "posteriori". Nel tentativo di ridurre la componente "macchinista" del televisore si sono concentrati l'altoparlante e tutti i comandi nell'incasso del cinescopio quasi a formare un'unica compatta area di comunicazione audiovisiva, non più però come oggetto servizio, ma come presenza emblematica. Così il processo volto a dare al televisore una sua collocazione non alienante in seno alle attuali strutture abitative si risolve in una ricerca di nuovi linguaggi formali, i soli in grado di garantire a un oggetto così complesso e abnorme, rispetto al tradizionale modo di vivere, una sua dimensione autonoma. Il riferimento ad Azuma, autore della scultura a lato, non è casuale: i due oggetti hanno, possiamo dire, le stesse "funzioni" semantiche ».





gummixa

all'ininterrotto bombardamento della ricerca scientifica e della conseguente applicazione tecnologica, si trasformano secondo paradigmi evolutivi in varia misura accettabili. Si usa qui il termine accettabile, riprendendolo all'uomo della strada, o meglio al consumatore, il quale in definitiva, essendo il naturale destinatario di ogni produzione e di ogni ricerca, deve essere in grado di accettare entrambe, commisurandole alle sue esigenze. Nel campo più specifico dell'arredamento domestico, i nuovi ritrovati tecnologici hanno rivoluzionato più d'un settore. Pensiamo ad esempio ai materiali espansi. Questi, a causa e per effetto dei processi di lavorazione, hanno aperto straordinarie prospettive ai designers. L'uso di tali materiali consente infatti la realizzazione di oggetti in forme fino ad oggi inconcepibili per una produzione

Tecnologia: i nuovi materiali

Gli anni presenti sono caratterizzati da una vera e propria esplosione tecnologica. Ogni processo produttivo ed ogni settore merceologico, sottoposti





industrializzata. Un oggetto di arredamento, poniamo una poltrona (ma quel che diciamo vale per ogni oggetto creato per essere costruito, e costruito poi in serie!), non esiste fino a quando non venga effettivamente realizzato: il supporto tecnico e tecnologico è indispensabile all'atto creativo. Le prestazioni dei nuovi materiali espansi sono talmente varie e vaste che hanno agito e agiscono come stimolo della creatività, suggerendo quello « stile plastico » che è una delle caratteristiche più valide del design italiano. I risultati ottenibili con l'impiego del materiale *gummixa* costituiscono forse l'esempio più significativo dell'attuale rivoluzione delle forme. Il materiale *gummixa* ha aiutato, possiamo dire, la fantasia dei creatori a liberarsi dai limiti imposti dalla tecnica, giungendo finalmente a saldare la forma artistica con l'esigenza umana dei

destinatari dell'oggetto. Negli stabilimenti della Oppenheimer Italiana, dopo lunghi studi sui poliuretani espansi si è giunti appunto a produrre il materiale *gummixa*. Quanto segue è il frutto di un colloquio avvenuto con Alberto Li Gotti, direttore tecnico della produzione della ditta. « La *gummixa* è una schiuma poliuretanic stampata a freddo e fa parte di una nuova serie di imbottiture flessibili appena ora introdotte sul mercato. La continua ricerca tecnologica ha permesso di ottenere un prodotto dalle prestazioni di gran lunga più avanzate rispetto ai tradizionali materiali espansi, esso è praticamente simile alla schiuma di lattice con alcune proprietà, quali la resistenza all'invecchiamento ed alla fiamma, decisamente superiori. La particolarità delle forme è permessa dalla possibilità di ottenere elementi o strutture autoportanti, anche di

grosse dimensioni, in quanto si possono inserire nel processo di stampaggio, nello stampo di formatura, opportuni sagomati di natura diversa. I processi di produzione sono quanto mai interessanti e avanzati: dal modello in gesso si passa alla creazione dello stampo in negativo con le caratteristiche strutture di irrigidimento. Lo stampo, molto bello a vedersi, è già da solo una vera e propria scultura. All'interno di esso viene iniettata la schiuma poliuretanic che espandendosi e solidificandosi prende la forma voluta. Un procedimento apparentemente semplicissimo, ma che in effetti necessita di apparecchiature di altissima precisione. I cervelli elettronici hanno permesso la riduzione della mano d'opera, nel contempo però hanno richiesto la preparazione di tecnici e collaboratori altamente qualificati. Ci sono ovviamente

voluti lunghi anni di studi e di ricerche. Abbiamo dovuto creare un team di tecnici specializzati in grado di seguire lo sviluppo della poltrona fin dalla nascita, cioè fin dal momento in cui il designer propone il disegno del modello da realizzare. Praticamente ogni stadio intermedio viene seguito da una persona specializzata: un tecnico segue l'esecuzione del modello, un altro l'esecuzione dello stampo, e così via fino alla completa realizzazione della poltrona. Ogni stadio esecutivo naturalmente ha i suoi innumerevoli e difficili problemi da risolvere per l'assoluta precisione richiesta dalla lavorazione: non va sottovalutato il fatto che si tratta di produzione su scala industriale, cioè che deve essere in grado di rispondere a una domanda del mercato anche dell'ordine di 1.000 esemplari al mese. D'altra parte, è proprio la produzione a carattere industriale, per quello che

quantitativamente significa, a consentire la validità formale e qualitativa dei prodotti. Infatti, i bassi costi di produzione uniti all'automazione ed all'espansione commerciale hanno consentito e consentono i grandi investimenti necessari all'incessante e necessaria ricerca tecnologica. Dalla Oppenheimer le poltrone escono già pronte, e l'unica operazione che rimane da fare è quella del rivestimento. In queste pagine è presentata una rassegna dei prodotti *gummixa*, di per sé in grado di offrire un esauriente panorama formale. I modelli attestano chiaramente la versatilità del materiale. Quella versatilità appunto da cui scaturisce per il designer una serie infinita di possibilità, entro le quali far convergere l'utilità del consumatore e sua libertà di artista, che opera sulla materia plasmandone forme e significati ».

- 1 Boomerang (Flexform Prima, Meda) designer Rodolfo Bonetto
- 2 ABI 7 (Esa mobili, Lissone) designer L., M. De Carli, E. Barbieri
- 3 Splaf (Vibieffe, Lissone) designer Citterio, Lodolo, Nava
- 4 Joe (Poltronova, Agliana) designer De Pas, D'Urbino, Lomazzi





Nuove iniziative industriali Elleduemila

Il modo migliore di affrontare il presente è quello di pensare al futuro. Questo è un principio valido di per sé, ma al giorno d'oggi è addirittura un imperativo categorico per chiunque si trovi ad operare nel campo imprenditoriale. Nel settore del mobile poi, si è assistito ad una straordinaria quanto rapida evoluzione, provocata da tre fattori: l'accrescersi delle disponibilità economiche e culturali dei consumatori, la generale spinta tecnologica, l'affermarsi del design d'avanguardia. Tutto ciò, insieme con il paritetico superamento delle tipologie tradizionali, ha posto gravi problemi alla maggior parte delle ditte produttrici di mobili. I vecchi schemi di management si sono spesso rivelati inadeguati, ora incapaci di prender coscienza delle mutate richieste del mercato, ora

non riuscendo a impossessarsi dei nuovi sistemi produttivi. Taluni operatori del settore hanno affrontato in chiave di ristrutturazione questa situazione. Altri addirittura hanno riconsiderato in maniera globale i termini del problema, creando a tal fine nuove iniziative imprenditoriali, quanto più possibile aderenti alle reali contingenze del mercato. Fra coloro che hanno intrapreso la strada del tutto nuova, c'è una ditta, la Elleduemila. Fondatrice e animatrice dell'azienda è una giovane e impegnata signora toscana, Mirella Lenzi. Siamo andati a trovarla nella sede della Elleduemila, a Quarrata presso Pistoia, e, nel mentre visitavamo la moderna azienda, abbiamo raccolto le sue opinioni. «Sempre più si manifesta l'esigenza di avere una casa personale fatta a misura d'uomo e ancora più particolarmente a misura di ogni singolo uomo.



Una casa totalmente libera da ogni schema rigido e prestabilito, che sia immediatamente e liberamente fruibile. Questo mi ha fatto capire che la vecchia azienda, con la sua struttura rigida ed essenzialmente commerciale, non sarebbe certo stata in grado di adeguarsi alla domanda del moderno consumatore. Occorreva predisporre una struttura aziendale nuova, capace di porre nel giusto rilievo il carattere creativo, e quindi singolare, della propria produzione. Beninteso, però, armonizzando questo carattere creativo con l'ineliminabile aspetto commerciale. Si dovevano creare numerosi modelli, e ogni modello avrebbe dovuto avere (si sarebbero cioè dovute inventare!) parti componenti e formatrici tali da conseguire contemporaneamente il contenimento dei costi (rapportati altresì al prezzo corrente, sempre in ascesa, dei materiali impiegati)

industriali. A tutto questo, a livello di programmazione aziendale, doveva aggiungersi il grave problema dell'obsolescenza dell'oggetto-mobile. Cioè a dire: anche il mobile è un oggetto di moda, e come tale la sua durata sul mercato è breve; ma esso ha costi di produzione notevoli, assai più di quelli dei capi d'abbigliamento, ad esempio, per i quali la moda è vorticosa. I costi del mobile quindi impongono una sua durata commerciale dilatata al punto da rendere i ricavi remunerativi, a prescindere da ogni capriccio: un problema risolvibile soltanto con una rigorosa programmazione della produzione, effettuata in base a precise norme di marketing. Ecco dunque che l'imprenditore deve affidarsi senz'altro al gusto ed all'inventiva dei designers, ma il suo compito specifico, assai difficile, è quello di porsi come tramite fra i designers



e le esigenze della produzione, nonché fra questi e le non sempre chiaramente percepibili richieste del mercato. Dal progetto al disegno-prodotto, adeguato alla struttura della azienda ed alle esigenze dei consumatori, occorre operare tutta una serie di scelte e di adattamenti. C'è poi da sottolineare che non esiste un attimo di sosta nel continuo aggiornamento creativo e produttivo: un modello nuovo si brucia in sei mesi, anche a causa della ricorrenza nel corso dell'anno delle manifestazioni fieristiche. Prendiamo ad esempio il Salone del Mobile che si tiene in settembre a Milano: esso costringe i produttori a sfornare prototipi che devono essere approntati non solo in tutta fretta, ma anche in gran segretezza, perché nel settore dell'arredamento la "copiatura" è un pericolo grave e sempre presente.

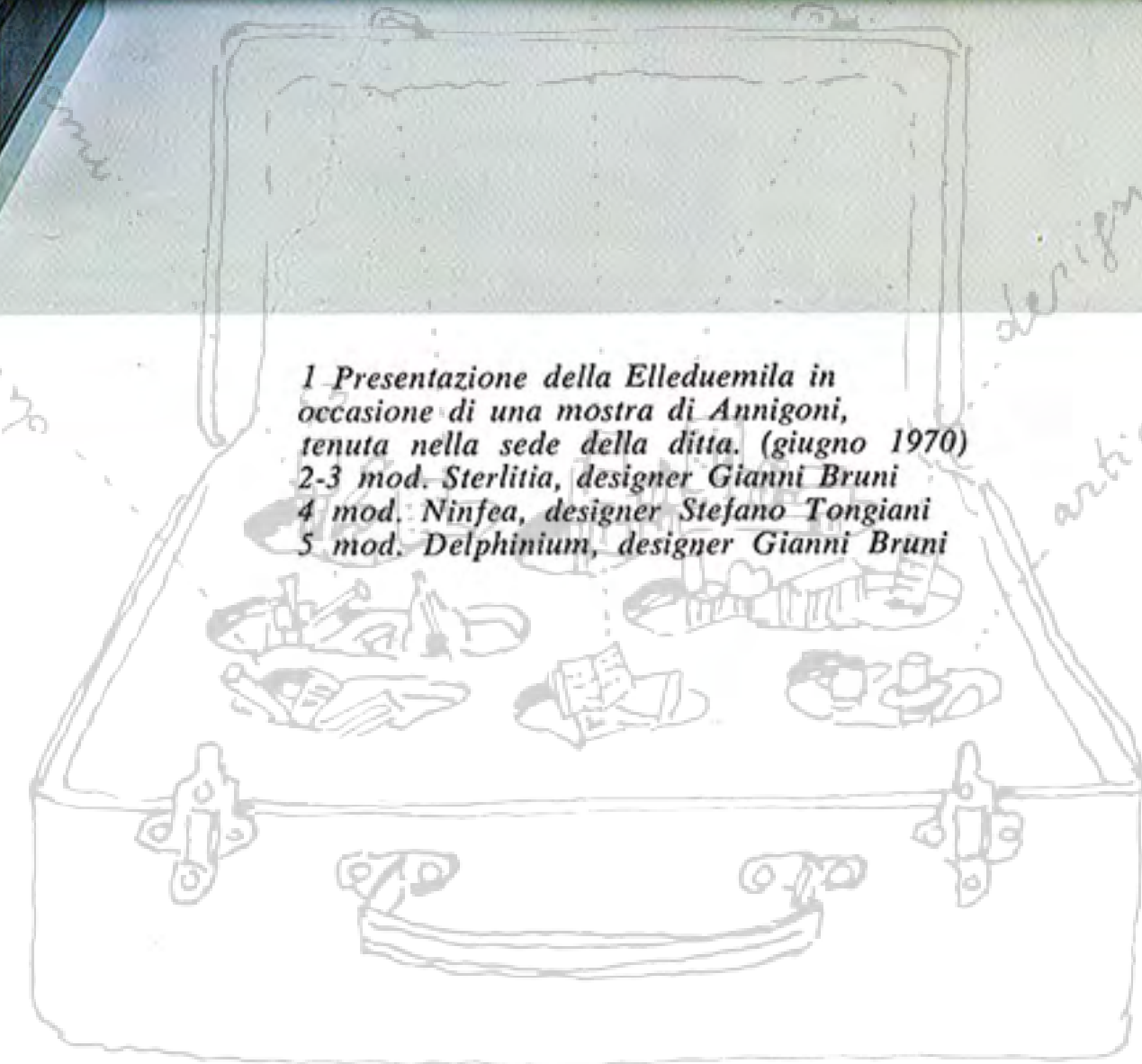
Vorrei inoltre soffermarmi sul ruolo del designer, specie proiettandolo nel futuro prossimo. Alcuni vedono ancora il designer come un semplice tecnico formalizzatore delle richieste del mercato, schiavo comunque delle esigenze della produzione. Alla Elleduemila consideriamo il designer in un suo spazio autonomo, dove egli ha modo di liberare la sua forza inventiva e creatrice a vantaggio di ciascun consumatore. Dal momento che la casa, in una società davvero civile, deve rispettare e servire l'individualità di chi la vive, solo il designer è in grado di proporre modelli validi, anche di comportamento, in una sintesi di libera creazione e di buon gusto, di realistica funzionalità e di semplicità costruttiva, di valori estetici e di coerenza culturale, di approfondita ricerca e di intelligente produttività. A mio avviso, è appena incominciata l'era del designer-demiurgo ».

4

5



1 Presentazione della Elleduemila in occasione di una mostra di Annigoni, tenuta nella sede della ditta. (giugno 1970)
2-3 mod. Sterlitia, designer Gianni Bruni
4 mod. Ninfea, designer Stefano Tongiani
5 mod. Delphinium, designer Gianni Bruni



Archivivi

Der Hexenlehrling

Nach der industriellen Revolution hatte das Kapital die Moeglichkeit seine Herrschaft auf alle sozialen Schichten auszuweiten. Aber das kolossale progressive Anwachsen der Produktion, mit der nachfolgenden unendlichen Wiederherstellung des selben Gegenstandes, hat als Instrument gedient, die alte Welt mit seinen Werten, umzukrempeln, die im Gegenteil der Kapitalist aufrecht erhalten wollte. Die Fabrik wird einziges Vorbild der Gesellschaft, die Logik der Produktion wird die neue Moral, des soeben entstanden Systems.

Es ist klar, dass das Verhaeltnis zwischen dem Intellektuellem und der Kultur in dieser Zeit radikal verstummt; der Intellektuelle tritt vollkommen in den Produktionskreis ein, auch er « arbeitender », sowie die Kultur, die als « nicht produzierendes Gut », stirbt. Der Massenkonsum ist die neue Gerechtigkeit, konkreter, im vom Kapital beherrschtem System, in einer Gesellschaft, die von der Produktion gleichgestellt worden ist.

Und hier entsteht der Designer, Urbarmacher und Liquidator der Kultur, in einer Person, der sich jetzt nur an der Industrie, mit ihrer Allgemeinheit, versucht, wobei auch er seine Gesamtheit anbietet.

Aber leider ist das Beduerfnis der Produktion derart, dass das entstandene Objekt technologisch « moeglich und einfach » sein muss: jede Aesthetik wird also von Anfang an realisiert, im « rationalem Sinne » (wobei rational Ueberinstimmung mit der Technologie vom Kapital ausgedrueckt, bedeutet).

Wie man annehmen kann, dass dieses moderne Naturgesetz, die Beziehung Fabrik-Gesellschaft, und somit kultureller Teilhaber, jenes besatzen Fliessbandes (Design-Kubismus), ist. Der neue Mensch, der maschinellen Zivilisation, ist dessen logisches Produkt und somit dessen Konsumskraft.

Aber das Kapital und die Produktion haben sich auch schweren Widerspruechen gegueber befunden, die Groesste von allen kam in der Krise von 1929 zum Ausbruch. Weil das Kapital dauernd anwaechst, das heisst, es ergaenzt und balanziert die inneren Widersprueche aus, die fatale Krise jedenfalls ist von der Schaffung eines explosiven Systems der Vorbilder besiegt worden, die sich gegenseitig anfechten und dynamisch ergaenzen. Sofort also wird der Konsum dazwischengeschaltet und man erhaelt eine falsche, an die Realitaet der Arbeit angelehnte, Individualitaet.

Das System bietet so eine « gestaltbare Freiheit », die groesste aller Mystifikation der Freiheit (das Haus der Zukunft).

Das hoechste revolutionaerste Program ist jenes « mehr Geld fuer weniger Arbeit », aber es geschied folgendes, was kein Plan oder Gehirn vorausgesehen hat, was die Ablenkung der Arbeit von Seiten der Arbeiter anbetrifft, die fortschrittlichste humane und kulturelle Verbreitung ist dahin gebracht worden, ein richtiges Niveau der Ungerechtigkeit zuerreichen.

Es scheint somit, dass das System sein Gegenteil herstellt. Bis es eine Aufhebung der Arbeit geben wird, was zu erstreben ist, wird es einen zivilen Unterschied zwischen Hersteller und Kulturverbraucher geben. Das also waere eine intellektuelle Massenproduktion.

Um dahin zu gelangen, braucht man sich nicht gegen die heute bestehenden Strukturen aufzulehnen. In dieser Richtung bekommt die « Zerstoeerung von Gegenstaenden » einen Sinn; die zuversuchende Operation waere symbolische Mitteilungen auf Null zu reduzieren (also jene ausbeuterischen und verbrauchten) die durch die Gegenstaende hergestellt werden: all dies heisst Befreiung des Menschen von den formalen Strukturen, mittels der repressiven Kultur.

Der Design also muss daran denken das Haus « auszuleeren », um es zu einem eingerichteten -leeren Raum zu machen, zu einem grossen Nichts, wo es moeglich ist frei von aller architektonischer Gestaltung und vorher bestandener Einrichtung, zu operieren (was ausgebeutet, verbraucht, repressiv und allen anderen Unsinn, bedeutet).

Es gibt keine offizielle Kultur, die einzige ist die Freiheit.

Der Design also als therapeutische Deziplin.....

Superstudio

Zerstoeerung Umwandlung und Konstruktion der Objekte

All unsere heutige Arbeit koennte einer Planung des « Fluss-Systems » gleichen, in dem Sinn, der eine Spezialisierung die Stellung der Systemteile, ohne sie aber zu planen, einschliesst. Unser System ist die architektonische Kultur als Mittel fuer soziale Umwaelzungen. Hinterlegen und druecken wir gewisse Elemente in ihren Knotenpunkten der Kultur, aus, laufen wir Gefahr, eine globale Diskussion mit der groessten Ekonomie der Mittel, herauszufordern. In dem Prozess einer neuen Gesellschaft gegueber, ist die Kritik auf allen Seiten des heutigen Staates und der Versuch, geistig eine Umwaelzung zu konstruieren, die einzige Alternative einer Revolution der Gewalt.

Und mit dieser Strategie fuegt sich « die zwischenplanetische Architektur », « die Ecologie », « das weiterbestehende Denkmal » des Staetepaners, « die Selbsterklaerungen » der Publikationen oder die « Kataloge und Verzeichnisse » in der Schule, ein. Die Kurven von Lehman und Ogborn zeigen uns wie « bei jeder nachfolgenden Zwischenzeit, die vom Menschen geschaffenen Produkte..... zum vorangegangenen Quadrat der Qualitaet, neigen », und wie wir wissen, dass « die Natur es erlaubt sich diesen Kurven zu naechern..... sie aber nie langer aufrecht erhaelt ». Das Ende des Design wird das Ende der Lemmings (sich selbstzerstoerende Tiere) sein. Oder vielleicht haben die Gegenstaende jene Perfektion erreicht, und uns von der eigenen Zerstoeerung angesteckt, um uns durch den Ekel zu retten.

Waehrend der Vorbereitung dieser Nummer von IN haben wir die Zerstoeerung der

kuenstlichen Hindernisse definiert, die sich zu Gegenstaenden des Systems, wie die Zerstoeerung des Objekts zusammenschliessen. Es ist eine Annahme formuliert worden, der Reduktion der Gegenstaende zu neutralen und verfuegbaren Elementen. Dieser koennen wir eine andere Annahme anschliessen: jene der Konstruktion des Gegenstandes durch seine Umwandlung. Eine Annahme, die sich auf eine nicht weitergehende und unlogische Aktion basiert, die die Wertgarantie ablehnt, und die Identitaet des Lebens und einer Wirklichkeit, voll des hoechsten wissenschaftlichen Grades, ablehnt. Wenn der Design, als Indiz des Konsums aufhoert zu sein, wird sich ein leerer Raum bilden, in dem langsam, wie auf der Oberflaeche eines Spiegels, die Notwendigkeit des Tuns, Formens, Umformens, Gebens, Konservierens, Modifizierens, aufbluehen wird. Das abwechselnde Bild (das dann die Hoffnung auf ein Bild ist), ist eine heitere Welt, in der Aktionen ihren Sinn wieder finden und das Leben mit wenigen Gegenstaenden mehr oder weniger magisch, moeglich sein wird. Gegenstaende wie Spiegel, das heist Reflex und Mass. Die wenigen uebergebliebenen Objekte werden ununterdrueckbare Teile einer mentalen Strategie der Ueberlebung, sein. Es werden Fahnen und Talismaenner Zeichen einer Existenz die weitergeht oder Gegenstaende elementarer Operationen, sein. So werden auf einer Seite Gegenstaende (mit vielleicht weniger Krom) bleiben, auf der anderen die symbolischen Gegenstaende wie Denkmaler oder Unterschiede. Gegenstaende vielleicht aus Marmor gemacht und Spiel fuer die Ewigkeit oder aus Papier und Blumen fuer die Gegenwart Gegenstaende zum Sterben im richtigen Moment geschaffen, und dass wir so genau diesen Sinn des Todes zwischen ihren Eigenartigkeiten, haben. Gegenstaende zum Herumtragen, wenn wir Nomaden sein wollen, oder schwer und unbewegliche, wenn wir uns entscheiden sollten, fuer immer an einem Platz zu bleiben.

Gian Luigi Pieruzzi

Das Objekt und der Willen zur Kritik

Die objektive Realitaet wird durch die Analysen in einer sozialen Umweltsituation gesucht, in der Gegenstaende und Individien zwischenschalten, in eine Beziehung der stummen Ausbeutung. Das Studio der « Soziologie des Gegenstandes » zeigt wie es das Gefaehrt der Klasseninformation sein kann, in einem Moment, wo der Besitz von einem bestimmten Gegenstand, einen sozialen Status symbolisiert. Der Formalisator aber kann versuchen, die uebereinstimmenden Formen zu umreissen, in dem logischen Umsturz des produktiven Systems, eine Unausgeglichenheit der Beziehung Individium-Gegenstand-Umwelt, zu gebrauchen: in diesem Fall beznudet sich jener eingeengt in zwei geschichtliche Aufgaben: teilzunehmen an der totalen Anstrengung einer politischen Umwaelzung und wie ein Formalisator der unausgeglichenheit des Raumes und der buergerlichen Gesellschaft zu arbeiten, in

Aussicht auf seine Befreiung. Es handelt sich jedoch darum, die am Besten arbeitende Strategie an jene unausgeglichene Operationen (fuer das Phaenomen Gesellschaft- Umwelt) zu individuieren. Die Operation der Unausgeglichenheit zieht die Wissenschaft klarzustellen und umzuformen in eine totale Kodition: die Unausgeglichenheit wird durch eine Ironie geboren und verhaelt sich wie die vorausgegangene Frage der Form, es geht um die strukturalen Formen und die Rollen, die der Stadt beizubringen sind.

Angelo Sordi

Abschnitte

- 1) Das Haus als Ding zeigt eines der grossen Aufloesungen, dass besonders beim Menschen in « finanzieller Zerstreuung », Effekte von neurologischen Schmarotzertum produziert. So ist die Genialitaet, dass heisst, der soziale Teil des menschlichen Koerpers, eines der groessten bestehenden Aufloesungen. Am Ende des Weges gibt es jedenfalls die grosse depressive Krise.
- 2) Der Architaekt fuehrt in diesem Vorgang zur parasitischen Neurologie, er ist vorausfuehlend und voraussehend, hoffend und « passioniert ».
- 3) Der Mensch jedenfalls ist mehr von falschen als richtigen Beduerfnissen bedrueckt, er erleidet einen « noblen Raub », der ihn zur grossen fortdauerenden Krise bringt.
- 4) Es waere eine neurologische Echtheit noetig, da die Hoehle besser als das Haus ist, weil der Mensch die Sicherheit zu zu sein haette.
- 5) Also gut, die Neurologie ist das einzige, was uns retten koennte. Deshalb ist im Moment die Kunst und das Leben neurologisch, das heisst beduerftige Kunst und beduerftiges Leben.

Tommaso Trini

In Zerstoeerung begriffen

Wir sprechen von der Zerstoeerung des Gegenstandes. Da ist, der Zeit voraus, die Gegenwart mit der Zukunft vertauscht worden, eine Hypothese mit der Wirklichkeit. Die Umwaelzungen haben ihre Fortdauer und ihre Wissenschaft: auf dem sozialem Gebiet, und somit auf dem kulturellem und dem geschichtlichen Materialismus. Wenn die Kunst ohne materielle Gegenstaende auskommt ist sie als Objekt bestaetigt. Nicht vergleichbar ist ueberings die Opposition zwischen dem Gegenstand und dem « Ding » (Sartre) auf philosophischem Gebiet und somit auf sozialpolitischem ect. So ist einerseits der Gebrauchsgegenstand des Degin ein vergaengliches Produkt, das schon in Zerstoeerung entsteht, andererseits eine weitergehende Serie der aesthetischen Aufloesung. Mit Sicherheit hat es den Uebergang der Aaesthetik des Gegenstandes zur Aesthetik des Betrachters gegeben. Die formalen Strukturen sind in uns und nicht in den Objekten. Ich weiss nicht warum der Gegenstand dazu neigt zu verschwinden, in der vorausgeschrittenen Aufloesung der darstellenden Kultur, aber

mir ist bekannt, dass dies in Begleitung des progressiven Verschwindens im Sinne der Tragik vorkommt. Gegueber einer Welt von Gegenstaenden, die in Zerstoeerung entstehen, ist es vielleicht noetig den Schritt zuveraendern, (das Ziel zuveraendern) von diesen sich in Zerstoeerung befindlichen Strukturen, zu anderen, welche um anzufangen, die psychologische Struktur ist, die jetzt dazu neigt, das Konzept selbst nachzuholen, des demnaechst von allem befreiten Gegenstandes.

Germano Celant

Der Architekt ist wie die Architektur

In dieses System der architektonischen Medien, tritt auch der Architekt oder der entwerfende Koerper ein. Seitdem Markuse die technologischen und provisorischen Medien und die organische-phantastische Verantwortung des Individiums, ersetzt hat, ist der Bestand philosophisch-ideologisch geworden, auch der entwerfende Koerper oder Architekt mit seiner anpassenden phantastischen und philosophischen Ladung, ist ein Medium geworden, der Architekt ist wie die Architektur.

Ein Medium, dass sich einraeuchern laesst von anderen Medien oder es stabilisiert sich und erreicht auch die Achtung seiner Ideenhaltung, und somit das Hoechste seiner informations Ladung lobzupreisen, ohne nichts den anderen Medien zu gewahren. Eine Selbstbelobigung, die zusammentrifft mit einem Minimum von philosophischer-ideologischer Verzweigung seines Tuns und Seins und mit der hoechsten Spitze des Zusammentreffens zwischen Theorie und Schritten eines vorausgegangenen Staates, gleichviel wie die zwei Elemente einen neuen architektonischen Betrug formen. Und genau so von einem Betrug des eigenen Tuns und Seins, scheint eine neue Architektur zu entstehen, ein Betrug, der natuerlich radikal und konkret ist, in seiner ideologischen-verhaltenden Pflicht, ein Betrug, der ein Verzicht der Veraeusserung von eigenen Ideen und Vorstellungen ist, eine heilige Unbeweglichkeit eigener Ideen und architektonischen Konzepten, was die Sublimation vom eigenem Tun und der eigenen Vorstellung wie ein erstes Medium des architektonischen Seins, bedeutet, wie ein vorausgegangenes Medium des Seins in der Architektur, Medium, dass das eigene Fuehlen und Denken respektiert und nicht mehr fuer die Produktion oder physischen Gegenstaende bestimmt ist, aber fuer eine sinnlichmentale Befriedigung. Der Architekt oder entwerfende Koerper, produziert jetzt keine extra Ideen, die dazu dienen sie dem Konsum zu zufuegen und jene schon vorausgegangenden Produktionen zu erreichen, er befreit sie aber von Ideen, er stellt Ideenstrukturen her, die Ideen weniger sind. Geistigefreiheiten des eigenen Sein und Tuns. Diese Projekte weniger, koennen in einem anderen Moment, Medien angeschlossen werden, welche Auftraggeber und Produktion ist, die aber in ihrer Totalitaet respektiert werden muessen, weil sie Freiheiten sind und somit abgeschlossene und fertige Gegenstaende und Konzepte, sie dulden keine anderen Medien, wenn nicht zu ihrem Dienst gebraeuchlich, sie sind

schon. Immer war und ist die Kunst/Poesie, eine Revolution. Man will die Kunst und die Poesie wiederverkaufen, als eine autonome Sprache, die schon jetzt von der Wirtschaft und der oeffentlichen buerokratischen Macht derer, die uns fuehren, seiner Mittel entzogen worden ist, muss genau das Ende der Mittel der Befreiung werden. Die Mitglieder des zukuenftigen Kollektiv werden ueber uns urteilen, je nachdem wie wir geschaffen, entartet, zusammengeschlossen, gereimt oder es anders gemacht haben.

Also « zerstören » ist eine unbestimmte Art und ein unbestimmtes Mittel des Verbes « bauen ». Es bleibt die Tatsache, dass diese Gesellschaft des « Bauens », der unzerstoerbaren Verbindung des schaentlichen Arbeitswanges, widersteht, es bietet uns unsere « Zerstörung » an, die in uns ein Zittern wiedererweckt hat, jenes ungewoehnlichen Edipuskomplexes.

Die Zerstörung der Kunst, ist eine neue Kunst, jedenfalls ist es ein Kampf der Antikoerper, die eine kompromis Situation heilen muessen, zu heilen versuchen. Die Wirklichkeit der « Zerstörung des Gegenstandes » ist seine Antwort in einer anderen Umwelt.

Jedenfalls gibt es sichere Zeichen, Erleuchtungen der Zukuenftigen Kunst/Spiel (und der Arbeit/Spiel, Wirtschaft/Spiel ect. ect).

Die Funktion der Kunst und der Poesie wird eine andere sein: jetzt nur eine Darstellung, vermenschliche Hypnose der Zukunft, die daran anschliessend neue Ideen ermoeoglicht, Spiel oder Arbeit im Menschen, ausserhalb des Menschen (auch « durch » den Menschen) nicht aber gegen oder entfernt von ihm.

Technologie: Neues Material « Gummixa »

Die heutige Zeit ist von einer richtigen technologischen Explosion gekennzeichnet. Jeder produktive Prozess und jeder logische Warenssektor, der der unaufhoerlichen Bombardierung, der wissenschaftlichen Forschung, ausgesetzt ist, veraendert sich nach evolutioalen Musterbeispielen in verschiedenen annehmbaren Groessen. Man braucht hier das Wort annehmbar, als jenes von Menschen der Strasse gebrauchten, oder besser vom Verbraucher, der am Ende, da er der natuerliche Bestimmte jener Produktion und Forschung ist, muss er in der Lage sein, beide anzuerkennen, und sie nach seinen Anforderungen abmessen.

Auf dem immermehr spezialisierten Gebiet der Inneneinrichtung haben die neuen technologischen Erfindungen mehr als einen Sektor revolutioniert. Denken wir zum Beispiel an die ausdehnbaren Materialien. Diese haben, auf Grund und durch Effekt bei den Arbeitsprozessen, dem Designer aussergewoehnliche Prospektive eroeffnet. Der Gebrauch dieser Materialien ermoeoglicht jedenfalls die Verwirklichung von Formen, die bis heute unbegreiflich sind fuer eine industrialisierte Produktion. Ein Gegenstand der Einrichtung, nehmen wir das Beispiel eines Sessels (aber was wir sagen gilt fuer

Gilberto Finzi Antikoerper

Eimal war die Natur aesthetisch, dann ethisch am Ende eine geschmacklose Allegorie von freier verwalteter Zeit (und dies mit Sparsamkeit) von aussen irgeleitet, besonders Willkuerlich in der Auswahl und des guten Willens.

Die Unzufriedenheit ist das beste Vorspiel oder die beste Einleitung jeder metaphysischen Zukunft.

« Die Kunst ist Tod », ist eine falsche Einwendung. Die « moderne Kunst », wenn

Projekt des su realisierenden Modells, vorschlaegt, zu verfolgen. Praktisch wird jenes Zwischenstadium von einer spezialisierten Person verfolgt: ein Tecniker verfolgt die Ausfuehrung des Modells, ein anderer die Ausfuehrung der Form, und so weiter bis zur kompletten Realisation des Sessels.

Jedes auszufuehrende Stadium hat natuerlich eine Vielzahl von schwierigen Problemen zu loesen, um eine absolute Perfektion, die die Verarbeitung erfordert, zu erreichen: es darf nicht der Faktor unterbewertet werden, dass heisst sie muss in der Lage sein, eine Nachfrage des Marktes, auch eine Bestellung von 1.000 Exemplaren im Monat, nach kommen.

Auf der anderen Seite, ist es genau die Produktion, von industriellem Charakter, welche Quantiaet bedeutet, die den formellen Wert und die Qualitaet der Produkte mitfuehlt.

In Wirklichkeit haben die niedrigen Kosten der Produktion zusammen mit der Automatisierung und der kommerziellen Ausdehnung, die grossen finanziellen Anlagen und die fortwaehrende technologische Forschung gefuehlt. Die Oppenheimer Fabrik verlassen die Sessel schon fertig, und die einzige Operation, die zu machen bleibt, ist die der Verkleidung.

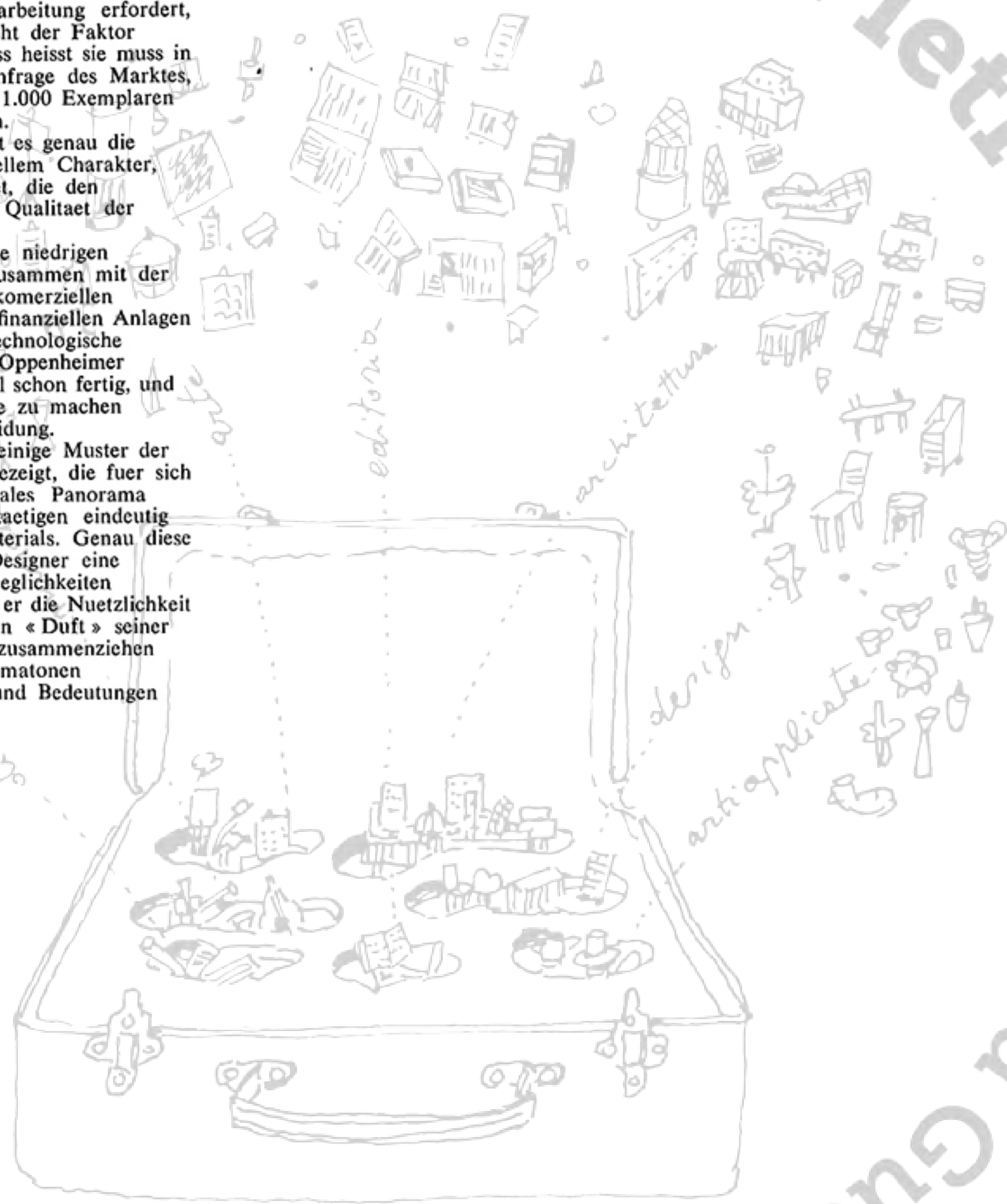
In diesen Seiten werden einige Muster der Produkte « Gummixa » gezeigt, die fuer sich ein erschoepfendes formales Panorama bietet. Die Modelle bestaetigen eindeutig die Vielseitigkeit des Materials. Genau diese Vielseitigkeit, die dem Designer eine unendliche Serie von Moeglichkeiten entstehen laesst, in denen er die Nuetzlichkeit des Verbrauchers und den « Duft » seiner kuenstlerischen Freiheit zusammenziehen kann, in dem er mit plasmatonen (ausdehnbaren) Formen und Bedeutungen arbeitet.

Die Eigenartigkeit der Formen macht es moeglich, Elemente oder selbsttragende Strukturen zu erhalten; auch wenn es sich um grosse Ausmasse handelt, da sie sich in den Prozess der Formenpressung einschalten lassen, noetigenfalls mit Simswerk von verschiedener Natur versehen.

Die Produktionsprozesse sind wie noch nie interessant und vorangetrieben gewesen: vom Gipsmodell kommt man zur Herstellung einer negativen Form mit den Eigenschaften verfestigter Strukturen. Die Form, schoen anzusehen, ist schon von selbst eine richtige Skulptur.

In ihr Inneres wird der Milchschaum eingeschuettet und beim Ausdehnen und bei der Verfestigung entsteht die gewollte Form. Ein wie es scheint leichtes Verfahren, aber dass in Wirklichkeit Maschinen hoechster Genauigkeit, wie Elektronengehirne, bedarf. Diese haben es ermoeoglicht, die Arbeitskraft zu verkleinern, aber zur gleichen Zeit eine Zahl von Technikern und Mitarbeitern hoechster Qualitaet (Qualifikation) gefordert.

Die Oppenheimer Italiana musste ein Team von spezialisierten Technikern schaffen, die in der Lage waren, die Entwicklung eines Sessels, von Geburt an, das heisst, also von dem Moment an, wo der Designer das



Archizoom associati

The destruction of objects

After the Industrial Revolution, capital had a way of extending its dominion over the whole of society. But the progressive growth of production, with the consequent infinite reproducibility of the same object, has served as instrument the unhinging of the old world and its values which capitalists, want to keep intact. The factory becomes the only model of society, production logic becomes the new moral of the newborn system. It is clear that the relationship between culture and the intellectual then changes radically: the intellectual enters completely into the productive cycle, becoming himself an "operator", while culture dies as an "unproductive good". Consumption for everybody is the new justice offered, consistently, by the system dominated by capital, in a society rendered homogeneous by production. It is here that the designer is born, both the culturizer and the liquidator of culture, who aims, such being the situation, only at industry, and to its universality offers his own universality. Unfortunately, however, the requirements of production are such that the objets created must be technologically "possible and easy to make": consequently any aesthetics become relative at the initial stages, and that "rational" sense, (where rational means consistent with the technology expressed by capital). Taking it then for granted, that the modern natural law is the connection between factory and society, the first productive low, and hence socio-cultural, is that of the assembly line (design-cubism). New man of the mechanic civilisation is, at the same time, logic production and dynamic consumption. But capital and production have found themselves faced with serious discrepancies, the greatest of all coming out in the 1929 crisis. Since capital is a continuous becoming that is to say, continuous integration and continuous balancing of internal discrepancies, the fatal crisis has, however, been gotten over with the creation of a dynamic system of models, which dynamically. So consumer goods are broken up and a false individuality, alienated from the reality of work, is salvaged. The system offers thus a "modular freedom", the greatest falsification of freedom (the house of the future). The maximum revolutionary program is "more money, less work", but what happens is that which no plan or brain could foresee, the refusal of work itself by the workers, whose progressive cultural and human alienation, has reached pollution levels. So it would seem that the system brings about its own opposite. Until work shall be abolished, suppressing, together with exploitation, the bourgeois distinction between producer and consumer of culture. To reach this, one must, without a doubt, contest the present structure methodically. In this direction "the destruction of objects" acquires meaning, an operation aiming at reducing to zero all the symbolic

Archizoom associati (and subverting and exploiting) which are made through objects: all this is to free man from formal structures, the media of repressive culture. Design then must think about "emptying" the house, rendering it a fitted-up empty space, a neutral "parking lot" where it is possible to operate freely outside a pre-existing architectonic and special figuration (that is, subservient, exploiting, repressive, etc. etc.). There is no official culture any longer, and the only culture is freedom. Design, as a therapeutic discipline...

Superstudio**Destruction, metamorphosis and reconstruction of the object**

We do not think it is possible to write about furniture design, or to design furniture, without an idea (or a hope) of the work of the architect in society. Otherwise, we will end up by designing beautiful electric chairs or mountains of rubbish. If we look closely, we can see how all the changes in society and culture in this century (or since 1920) have been generated by one force only - the elimination of formal structures as a tendency towards a state of nature free from work.

The destruction of objects, the elimination of the city and the disappearance of work are events closely connected. By the destruction of objects, we mean the destruction of their attributes of «status» and the connotations imposed by those in power, so that we live with objects (reduced to the condition of neutral and disposable elements) and not for objects. By the elimination of the city, we mean the elimination of the accumulation of the formal structures of power, the elimination of the city as hierarchy and social model in search of a new free egalitarian state in which everyone can reach different grades in the development of his possibilities, beginning from equal starting points. By the end of work, we mean the end of specialised and repetitive work, seen as an alienating activity, foreign to the nature of man; the logical consequence will be a new, revolutionary society in which everyone should find the full development of his possibilities; and in which the principle of «from everyone according to his capacities, to everyone according to his needs» should be put into practice. The construction of a revolutionary society is passing through the phase of radical, concrete criticism of present society, of its way of producing, consuming, living.

Merchandise, according to Guy Debord, in bourgeois society (which acts and perpetuates itself through its products - including political parties and trades unions, which are an essential part of the spectacle) becomes the contemplation of itself. The production machine produces a second poverty (Galbraith), perpetuating itself even after the fulfilment of its goals, or beyond its essential ends (the satisfaction of primary needs), ever inducing new needs. Once clarified that:

a) design is merely inducement to consume;

b) objects are status symbols, the expression of models proposed by the ruling class. Their progressive accessibility to the proletariat is part of a «levelling» strategy intended to avoid the conflagration of class struggle; c) that the possession of objects is the expression of unconscious motivation: through analysis, the removal of the motivation underlying their desirability may be reached; ... then it becomes urgent to destroy them... or does it?

Metamorphosis become frequent when a culture does not have sufficient courage to commit suicide (to eliminate itself) and has no clear alternatives to offer either. The theory of intermediate states is the book of changes? For the theory of incest as a closed practice of the cultors on culture and vice-versa, we may substitute the most scandalous, pathetic or ridiculous contaminations; in this way only can we prepare the outlets for an eversive action.

The last sly trick of reason on the march is the choice of false-ness. Thus, while the merchandise-form continues on towards its absolute realization, we reduce operations to a minimum. The only danger lies in integration: every so often though, one of us shaves with a vacuum cleaner).

Earlier, we defined the destruction of the syntactical ties which bind the object to the system, the destruction of its significances, as superimposed by the ruling classes, as destruction of the object. We have formulated a hypothesis of the reduction of objects to neutral, disposable elements. To this, we can add another hypothesis, and it is that of the construction of the object through its metamorphosis. The present process of the «overloading» of meanings onto an object is part of that strategy of disgust to which we have already referred.

Through the psychological re-thinking of an object, we can try for its «re-construction».

And this through discontinuous and alogical action, refusing guarantees of value (licences issued by the system), aspiring to identify with life and total reality. Objects thus cease to be the vehicles of social communication to become a form of reality and the direct experience of reality.

The metamorphoses which the object has to go through are those during which it is re-loaded with the values of myth, of sacredness, of magic through the reconstruction of relationships between production and use, beyond the abolition of the fictitious ties of production-consumption.

When design as an inducement to consume ceases to exist, an empty area is created in which, slowly, as on the surface of a mirror, such things as the need to act, mould, transform, give, conserve, modify, come to light.

The alternative image (which is, really, the hope of an image) is a more serene, distended world, in which actions can

find their complete sense and in which life is possible with few, more or less magical, utensils.

Objects such as mirrors/that is, reflection and measure. The objects we will need will be only flags or talismans, signals for an existence which continues, or simple utensils for simple operations. Thus, on the one hand, the utensils will remain (with less chrome and decorations), on the other, such symbolic objects as monuments or badges. Objects perhaps created for eternity from marble and mirrors, or for the present from paper and flowers - objects made to die at their appointed hours, and which even have this sense of death amongst their characteristics. Objects which can easily be carried about, if we should choose to become nomads, to stay in one place for ever.

Gian Luigi Pieruzzi**The object and the critical will**

Reality concerning objects has to be sought in the analysis of both social and environmental situations and in the use that single individuals make of things and viceversa.

Thus if we were to study "sociology of objects" we could find that objects are in fact the best means through which we can get class information, since the ownership of certain objects clearly and synthetically defines a given social status.

One can however try to single out the forms corresponding to a subversive logic in the productive system, by unbalancing the relationship between individual, object and environment.

In this way one can tackle two separate historical tasks: one consists in helping to achieve total political transformation, the second in helping to unbalance the relationship between space an environment in bourgeois society, in view of its total destruction.

We must however find the most functional strategy for bringing this about.

Disequilibrium must create the consciousness of a total condition: it must be born from irony, become a proposition preceding the form and deal with the structural assets and the role which our cities have to play in the future.

Angelo Sordi**Graphs**

1. The house as idol, one of the great blackmailing implements, which produces effect of neurologic parasitism, above all in men who are "monetarily absent-minded". Thus genitality, that is, the social part of the human body, is one of the great living blackmailing things. At the end of the road there is, however, the great depressive crisis.

2. The architect, in the process which leads to parasitic neurology, is go-between and prophet, flatterer and "passionary".

3. Man, however, compressed more by false needs than true, suffers a real "cortical theft", which pushes him towards the great perennial depressive crisis.

4. Neurologic authenticity is necessary, for which the den is better than the house because man would have ontological certainty.

5. To sum up, neurology and that only can save us. Hence, for the moment, neurologic life and art, that is to say, poor life and art.

Tommaso Trini**In demolition**

Shall we discuss the destruction of the object? Well, to go ahead, the present is replaced with the future, a hypothesis with reality. Transformations have a continuum and a science of their own: in a social, and hence a cultural, field it is historical materialism. When art dispenses with material objects, it is to affirm itself as the subject. Anyhow, the opposition between the object and "the thing" (Sartre) is irreducible, in a philosophic and, hence, social and political field, etc. Thus, from one point of view the use-object of design comes into being already in demolition, from the other it is a continuous series of aesthetic fade-outs. The transition from the aesthetic of the object to the aesthetics of the spectator (co-actor) has been unflinching. Formal structures are in ourselves and not in the objects. I don't know why the object tends to disappear in the more advanced solution of visual culture, but I notice that that occurs in concomitance with the progressive disappearance of the sense of the tragic.

Faced with a world of objects which are born in demolition, it is perhaps necessary to shift the attack from these to other crumbling structures, such as, to begin with, the psychological structure that at present aims at recovering the very concept of subject shortly freed of everything.

Germano Celant**Architect like architecture**

Let us see in what way the architect or "planning corps" can be concerned with a system of architectural media. Since Marcuse has substituted sensorial with technological media the architect also, with his fantastic-philosophical behaviour, has become a medium, architect like architecture.

A medium who can either be overwhelmed by other media or be able to impose his concept in order to exalt to the utmost his capacity to inform. This exaltation must coincide with the minimum philosophical-ideological dispersion and with the maximum osmosis between theory and praxis, so as to form a new philosophy of architecture.

New architecture seems in fact to tend a sort of mysticism (a concrete and radical mysticism, of course), a mysticism which refuses any alienation from its own ideas and images, a sublimation of the doing and the imagining which, together, are the media for being an architect, a media which respects one's organic way of thinking and feeling. Thus no longer the

production of physical objects but a sensorial-mental satisfaction. The architect or "plannig-corpus" will no more produce ideas for consumption, nor will he add new ones to the ones already existing, but he will free himself of ideas, draft and produce concepts which are minus ideas, a mental liberation of one's doing and being.

These "minus plans" can, at a later moment, be used for production but they must be totally respected, because, being an act of liberation, they are finished and concluded objects or concepts, not admitting other media if not at their own service. They are not in fact new plans to be carried out, but liberatory gestures, architecture in the purest sense; conceptual architecture.

The repressed imagination of the architect, being an ulterior medium, will explode and dilate its power of invention, liberated from the constriction of univocal media, it will now realize itself through many media: from photography to films, from writing to books, from concept to plan, ready for any fantastic action, it will now operate in all fields from art to cinema from literature to philosophy. It will in other words be able to make use of all expressive media, and the greater its capacity to be expressive and its philosophical-ideological knowledge, the greater its impact as a media for information. In this way the maximum of expressive and ideological-philosophic radicalism will coincide with the minimum of alienation toward other media.

The architect will still be able to plan ahead according to his way of being and doing, he will be able to choose his way, what media to use, what ideas to verify, do research in the fields he is totally interested in (still "minus plans") and communicate them through the media controlled and directed by himself.

The existential cycle thus closes. The architect is living architecture, the traces don't matter, concrete work can also be inexistent, in fact it should be banished or suspended. As long as alienation to working or acting exists, intellectual radicalization will always be based on consumption, it will turn into physical objects, images or entities, which will, in their essence, deny total conceptualization of work.

Therefore immobility and not work, only concentration on the uses and structures of one's thinking process, which means thinking like working, annulment of work in non-physical intellectual activity.

Gilberto Finzi Antibodies

Once nature was aesthetics, then it became ethics, finally an insipid allegory of free time administered (with parsimony) from outside, heterodirected, subtracted from the discretion of choice and will. Dissatisfaction is the best prelude or prolegomena to every metaphysical future. "The Death of Art" is a false contention. "New Art", if anything. Art/poetry has always been (is) a revolution. One wants to reidentify and

vindicate poetry and art as autonomous language, which, while at present instrumentalized by the bureaucratic, company and advertising power that manages us, ought to become, on the contrary, accurate instrument of liberation. The members of the collectivity of the future will judge us according to how we have shaped, deformed, expanded, compressed, versified, diversified. Well then, "to destroy" is an infinitive mood of the verb "to construct". The fact remains that this society of "construction", just to the indestructible and infamous terms of coercive work, offers us a destruction of our own: it has wakened in us a tremendous, unusual Oedipus complex. The destruction of art is, however, new art, it is the struggle of the antibodies that must (endeavour to) remedy an involved situation. The reality of the "destruction of the object" is its reproposal in another sphere. However, there are precise signs, enlightenments about the future art-game (and the work-game, the economy game, etc. etc). The function of art, of poetry, will be something else: for now there is only prefiguration, humanizing hypothesis of future, later on will come new conceptuality, work or play inside man, outside man, for (even « through ») man, not against him and not beyond him.

Français

Archizoom Associés

La destruction des objets

La révolution industrielle a permis au Capital d'étendre sa domination sur toutes les sociétés. Mais l'énorme et progressive croissance de la production avec sa reproductibilité infinie conséquente du même objet, a servi d'instrument pour détraquer le vieux monde et ses valeurs que le capitaliste voulait, au contraire garder intacts. L'usine devient le modèle unique de la société, la logique de la production devient la nouvelle morale du système à peine né. Il est évident alors que le rapport entre intellectuel et culture doit changer: l'intellectuel pénètre complètement dans le cycle productif, lui aussi « opérateur » de même que la culture qui meurt comme « bien improductif ». Dans une société que la production a rendue homogène, la consommation pour tous, constitue la nouvelle justice concrètement offerte par le système que domine le capital. C'est alors que naît le designer, tout à la fois culteur et liquidateur de la culture, qui tend désormais seulement à l'industrie, à l'universalité de laquelle il ajoute la sienne. Mais malheureusement, l'exigence de la production est telle que l'objet créé doit être technologiquement « possible et facile »: toute esthétique est donc relativisée au début, en sens « rationnel » (où rationnel signifie conforme à la technologie telle que l'entend le Capital).

Attendu que la loi naturelle moderne tient dans le rapport usine-société, la première loi productive, et donc socio-culturelle, est celle dite chaîne de montage (design-cubisme). L'homme nouveau de la civilisation de la machine est un produit logique et en même temps dynamique de la consommation. Mais le capital et la production se sont également trouvés à faire face à de graves contradictions, la plus importante de toutes ayant mené à la crise de 1929. Le Capital étant un continuel devenir, c'est-à-dire, une intégration et un équilibre continuels des contradictions intérieures, la crise fatale a été quand même surmontée par la création d'un système dynamique de modèles, qui se contestent réciproquement et se superposent dynamiquement.

C'est ainsi que les Consommations sont immédiatement fragmentées tandis qu'une fausse individualité, hostile à la réalité du travail est récupérée. Le système offre ainsi une « liberté modulaire », la plus grande des mystifications de la liberté (la maison de l'avenir). Le programme révolutionnaire maximum est « plus d'argent moins de travail » mais il arrive ce qu'aucun plan ou cerveau n'avait prévu: le refus même du travail de la part des ouvriers, dont l'aliénation humaine et culturelle progressive a été poussée à atteindre de véritables niveaux de pollution. Le système semblerait provoquer son opposé. Jusqu'au moment où on arrivera à l'abolition du travail

qui supprimera, avec l'exploitation, la distinction bourgeoise entre producteur et consommateur de culture. Ce qui explique la production intellectuelle de masse. Pour y arriver, il faut sans doute contester méthodiquement les structures actuelles. C'est dans cette direction qu'acquiert sa signification, la destruction des objets », opération tendant à réduire à zéro, toutes les communications symboliques (et par cela même asservies et exploitantes) se faisant par le canal des objets; tout ceci signifie libérer l'homme du moyen de culture répressive que représentent les structures formelles. Le design doit alors penser à « vider » la maison en en faisant un espace — vide — équipé, un stationnement neutre où il est possible de travailler librement hors d'une figuration architectonique et spéciale préexistante (c'est-à-dire asservie, exploitante, répressive et toutes autres choses de ce genre). La culture officielle n'existe plus, l'unique culture étant la liberté. Le design, en somme, comme discipline thérapeutique...

Superstudio

Destruction métamorphose et reconstruction des objets

Tout notre travail aujourd'hui peut être assimilé à la conception de « systèmes de flux » dans la sens qu'il comprend la spécification et le positionnement des composants du système sans toutefois les projeter. Notre système c'est la culture architectonique comme moyen tendant aux transformations sociales. En énonçant et en positionnant certains éléments dans les points nodaux de la culture, on provoque la discussion globale jointe à une économie maximale de moyens.

Dans le progrès vers une nouvelle société, la critique à tous les niveaux du présent état et la tentative d'opérer mentalement une métamorphose, constituent l'unique alternative à la révolution violente. C'est avec cette stratégie que s'insère « l'architecture interplanétaire, dans l'écologie », « le monument continu » dans l'urbanistique, « les objets inexistants » dans le design « les tautologies » dans les publications ou les « catalogues et inventaires » dans l'école.

Les courbes de Lehman et Ogborn nous montrent comme « à chaque intervalle successif de temps, les produits créatifs de l'homme ... tendent au carré de la quantité précédente » et nous savons que « la nature permet à ces courbes de commencer, ... mais ne les soutient pas longtemps. La fin du design sera la fin des lemmings? ou peut-être que les objets ayant atteint la perfection nous contageront de leur propre destruction pour nous sauver par le dégoût.

En préparant ce numéro de IN, nous avons défini la destruction des liens syntactiques qui unissent les objets au système connu la destruction de l'objet. Une hypothèse de réduction des objets à des éléments neutres et disponibles, a été formulée. Nous pouvons ajouter à celle-ci une autre hypothèse: celle de la construction de

L'objet à travers sa métamorphose. Une hypothèse qui se base sur une action discontinue et alogique qui refuse les garanties de valeur pour aspirer à l'identité avec la vie et avec la réalité d'un plus haut degré de conscience. Quand le design pris comme l'induction à la consommation cesse d'exister, il se crée une surface vide dans laquelle remonte, comme sur la surface d'un miroir, le besoin de faire, plaser, transformer, donner, conserver, modifier. L'image alternative (qui est au fond l'espoir d'une image) est un monde plus serein dans le quel les actions retrouvent leur sens et la vie devient possible à l'aide de quelques ustensiles plus ou moins magiques. Objets tels que miroirs, c'est à dire reflet et mesure. Les quelques objets restants seront insupprimables faisant partie d'une stratégie mentale de survie. S'agira-t-il de drapeaux et de talismans, signes d'une existence qui continue ou d'ustensiles pour les opérations élémentaires. Aussi, il y aura les ustensiles d'un côté (avec un peu moins de chrome peut être) et de l'autre des objets symboliques, tels que des monuments ou des insignes. Des objets peut être faits de marbre et miroir pour l'éternité ou de papier et fleurs pour le présent. Objets faits pour mourir au juste moment et qui enferment plutôt parmi leurs caractéristiques, le sens de la mort. Objets à transporter si nous voulons être nomades ou pesants et inamovibles, si nous déciderons de nous arrêter dans un endroit pour toujours.

Gian Luigi Pieruzzi L'objet et la volonté critique

La réalité objectale est à rechercher à travers l'analyse d'une situation sociale et ambiante dans laquelle les objets et les individus réagissent intérieurement selon un rapport d'exploitation mutuelle. L'étude de la « sociologie de l'objet » montre comment il constitue le véhicule de l'information de classe, au moment où la possession d'une chose déterminée, sémantise un status social. Le formaliseur peut toutefois essayer de découvrir les formes correspondant à la logique subversive du système productiviste, en opérant un déséquilibre dans les rapports individu-objet-ambiance: il se trouve de telle façon investi de deux charges historiques: il participe à l'effort total de transformation politique et il opère comme formalisateur au déséquilibre spatial et ambiant de la société bourgeoise en vu de sa liquidation. Il s'agit toutefois de déterminer les stratégies opérationnelles plus fonctionnelles à une telle opération déséquilibratrice (pour les phénomènes socio-ambiants). L'opération de déséquilibre a pour objet de mettre en évidence et de transmettre la conscience d'une condition totale: le déséquilibre naît à travers l'ironie se faisant propositif comme question précédent la forme, tout en traitant des aplombs structuraux et les rôles à attribuer à la ville.

Angelo Sordi Grafì

1) La maison comme objet, voilà l'un des grands instruments rançonneurs, producteur d'effets de parasitisme neurologique, surtout chez les hommes « monétairement distraits ». C'est pourquoi la génialité, c'est-à-dire la partie sociale du corps humain, constitue l'une des plus grandes choses vivantes. Mais la grande crise dépressive est, toutefois, là, au fond de la route. 2) L'architecte est tout à la fois le proxénète et le prophète, le flatteur et le « pasionario » du processus menant à la neurologie parasitaire. 3) L'homme, que les faux besoins compriment plus que les vrais est, en tous cas, en but à un véritable « vol cortical » qui le pousse vers la grande crise dépressive perpétuelle. 4) Il faudrait l'authentification neurologique, qui fait que le terrier est supérieur au foyer, pour que l'homme ait une certitude ontologique. 5) La neurologie n'est, en somme, que ce qui pourra nous sauver. Donc, pour le moment, art et vie neurologiques, soit art et vie pauvres.

Tommaso Trini En demolition

Et si nous parlions de la destruction de l'objet? Voilà que, pour devancer les temps, on confond le présent avec l'avenir, une hypothèse avec la réalité. Les transformations ont leur science et leur continuité: c'est le matérialisme historique du domaine social et, par conséquent culturel. C'est pour s'affirmer comme sujet que l'art passe outre aux objets matériels. D'un autre, l'opposition de l'objet à la « chose » (Sartre) est dans le domaine philosophique et, donc, social, politique etc... C'est ainsi que l'objet dont se sert le design est d'une part, un produit éphémère qui naît déjà en démolition et d'autre part, une série continue de fondus esthétiques. Le passage de l'esthétique de l'objet à celle du spectateur (co-acteur) s'est fait sans incertitudes. Les structures formelles sont en nous et non dans les objets. Je ne saurais dire pourquoi l'objet tend à disparaître dans des résolutions les plus avancées de la culture visuelle, mais je constate que ceci se produit en même temps que se perd progressivement le sens du tragique. Devant un monde d'objets qui naissent déjà en ruines, il est peut-être nécessaire de déplacer le tir de ces objets pour le reporter sur d'autres structures en démolition, telles que, par exemple, la structure psychologique tendant actuellement à récupérer le concept même du sujet qui se sera, bientôt, libéré de tout.

Germano Celant

Architecte comme architecture

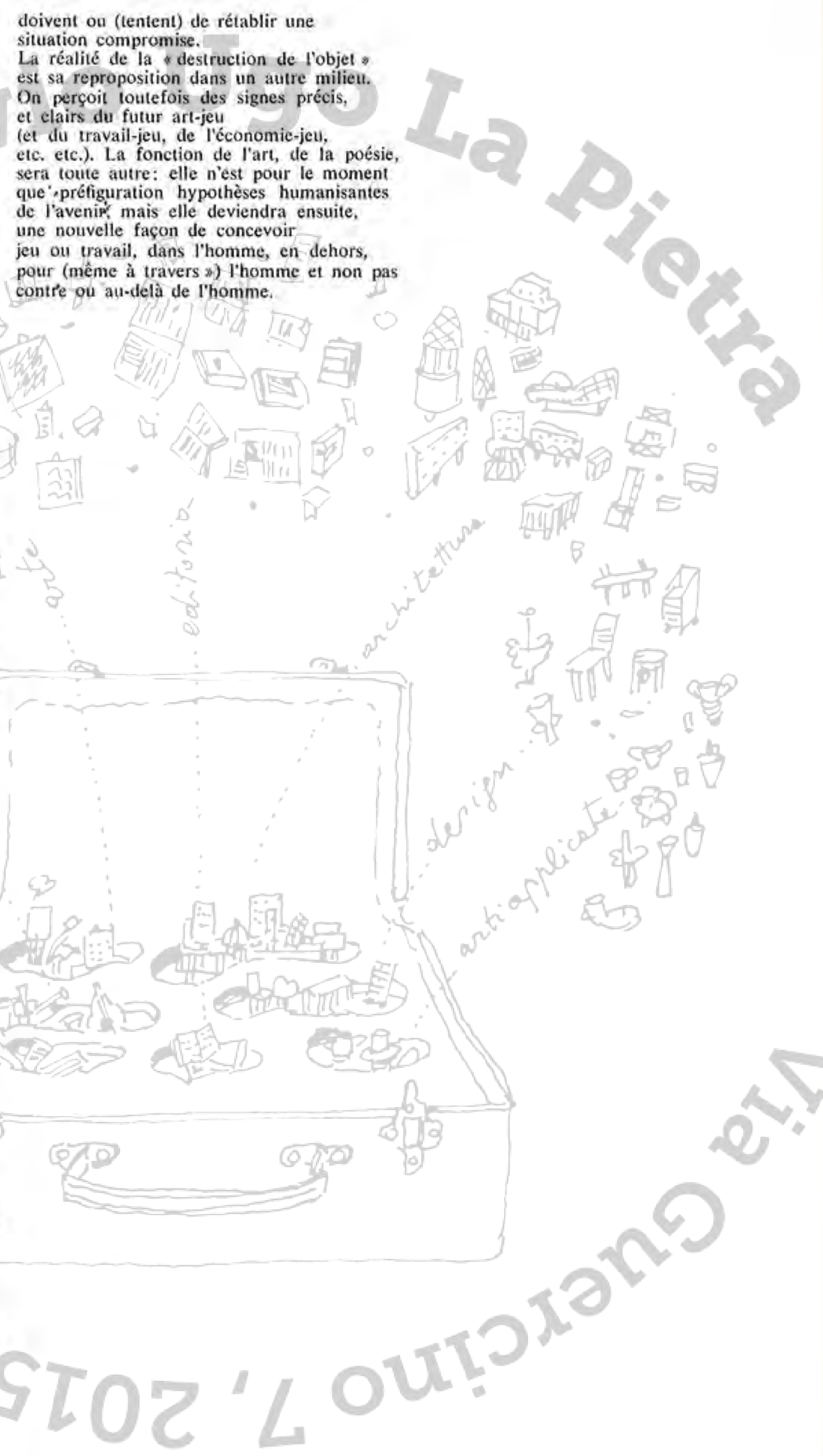
Ce système de media architecturaux comprend également l'architecte ou corpus

projetant. Depuis que Marcuse a substitué aux media technologiques les media sensoriels, la responsabilité organico-fantastique de l'individu est devenue une entité philosophico-idéologique, comme le corpus projetant ou architecte avec sa charge behavioriste et fantastico-philosophique, est devenu un medium, architecte comme architecture. Un medium qui se fait phagocyter par les autres media établit et obtient le respect de sa version conceptuelle, exaltant aussi au maximum sa charge informationnelle, sans rien concéder aux autres media. Une auto-exaltation qui coïncide avec le minimum de la dispersion philosophico-idéologique relative à sa façon de faire et d'être et avec le point maximum d'osmose entre théorie et praxis à l'état primaire, si bien que les deux éléments formeront une nouvelle mystique de l'architecture. Et c'est précisément à un mysticisme d'action et d'existence propres que semble s'adresser la nouvelle architecture, un mysticisme naturellement concret et radical dans ses engagements idéologiques-behavioristes, un mysticisme qui est un refus à l'aliénation de ses propres idées et de sa propre image, une immobilité sacrale sur ses propres idées et concepts d'architecture, qui signifie la sublimation de sa propre façon de faire et d'imaginer comme media primaires de l'être en architecture, media que respectent l'organicité de sa propre pensée et de ses propres sentiments, non plus des thèses servant à la production ou l'objectivisme physique mais de satisfaction sensorio-mentale. L'architecture ou corpus projetant ne produit plus maintenant des idées en plus, à introduire dans la consommation et à ajouter à celles produites précédemment, mais il se libère d'idées, produit des versions conceptuelles qui sont des idées en moins, libérations mentales de sa façon de faire et d'être. Ces projets en moins peuvent être en second lieu entrepris par les autres media comme commandes et production, mais ils doivent être complètement respectés, justement parce que ce ne sont pas de libérations, par conséquent des objets ou des concepts finis et conclus, ils n'admettent pas d'autres media s'ils ne sont pas à leur service, ce ne sont pas en effet des concepts en plus qui ont besoin d'un système de réalisation, ce sont des gestes libéralisant sa propre façon de faire, par conséquent une architecture à l'état pur, une architecture conceptuelle. L'imagination réprimée de l'architecture ou corpus projetant, étant un medium ultérieur, explose et dilate son pouvoir d'invention, de bouleversement linguistique et behavioriste, libérée de la contrainte de media univoques, peut maintenant se réaliser à travers plusieurs media, qui vont de la photographie au film, de l'écriture au livre, du concept au projet, disponible à toutes les actions fantastiques, peut encore introduire dans sa façon de faire toute façon de faire et d'agir de l'art à la cinématographique, de la littérature à la philosophie. C'est à dire qu'au point de vue de l'opérationnisme, il peut utiliser tous les media expressifs; plus son degré d'expressivité

doivent ou (tentent) de rétablir une situation compromise. La réalité de la « destruction de l'objet » est sa re proposition dans un autre milieu. On perçoit toutefois des signes précis, et clairs du futur art-jeu (et du travail-jeu, de l'économie-jeu, etc. etc.). La fonction de l'art, de la poésie, sera toute autre: elle n'est pour le moment que préfiguration hypothèses humanisantes de l'avenir, mais elle deviendra ensuite, une nouvelle façon de concevoir jeu ou travail, dans l'homme, en dehors, pour (même à travers) l'homme et non pas contre ou au-delà de l'homme.

Gilberto Finzi Anticorps

Il fut un temps où la nature était une esthétique, peu après devenue une éthique pour finir en une allégorie insipide de temps libre (parcimonieusement) administré du dehors, hétéro-dirigé soustrait à l'arbitraire du choix et de la volonté. L'insatisfaction est le meilleur prélude ou prolégomènes à toute métaphysique future. « Mort de l'art » est une fausse objection. « Art nouveau plutôt. L'art / poésie a toujours été (est) une révolution. On veut réidentifier et revendiquer la poésie et l'art comme un langage autonome, qui bien qu'actuellement instrumentalisé par l'entreprise, administrative bureaucratique et publicitaire qui nous dirige, doit se faire au contraire, le juste instrument de libération. Les membres de la collectivité de l'avenir nous jugerons sur la façon dont nous aurons formé, déformé, développé, comprimé versifié et diversifié. « Détruire » est donc l'infinif et un lien instrumental du verbe « construire ». Il n'en reste pas moins que cette société « d'édification » qui s'érige sur le rapport indestructible et infâme du travail forcé, provoque notre « destruction »: elle a éveillé en nous un complexe d'Oedipe terrible et extraordinaire. Art nouveau veut dire destruction de l'art, c'est en tout cas, la lutte des anticorps qui



DOVE TROVARE IN

Libreria PAROLINI
Via U. Bassi, 14
Libreria RIZZOLI
Via Rizzoli, 8
Libreria ZANICHELLI
Portici del Pavaglione
Piazza Galvani, 1/h

Firenze

Libreria degli ALFANI
Via degli Alfani, 84-86/r
Libreria FELTRINELLI
Via Cavour, 12
Libreria Editrice FIORENTINA
Via Ricaseoli, 105-107
LA NUOVA ITALIA BIBLIOGRAFICA
Piazza Indipendenza, 29
Libreria MARZOCCO
Via Martelli, 22/r
Libreria del PORCELLINO
Piazza Mercato Nuovo, 6-7-8/r

Genova

Libreria FELTRINELLI ATHENA
Vie Bensa, 32/r
Galleria LA BERTESCA
S.S. G. Filippo, 13/r
Libreria universitaria PACETTI
Via Cesarea, 69.

Corso Gastaldi, 147

Libreria SEXTUM

Via Sestri, 250/r

Libreria VALLARDI

Via XXV Aprile, 54/r

Macerata

Libreria FRANCESCHETTI LEOPARDI

Piazza della Libertà

Libreria ZANCONI

Corso Repubblica, 78

Mantova

Libreria GRECO

Via P. Amedeo, 26/a

Libreria MINERVA

Portici Broletto, 4/b

Milano

Libreria ALGANI

Galleria Vitt. Emanuele

Libreria ALLA PORTA ROMANA

Corso di Porta Romana, 51

Salone ANNUNCIATA

Via Manzoni, 46

Galleria APOLLINAIRE

Via Brera

Libreria BOCCA

Galleria Vittorio Emanuele, 12

Libreria E. BORGHI

Via Manzoni, 38

Libreria di BRERA

Via Fiori Chiari, 1

Libreria CASIROLI

Corso Vittorio Emanuele, 1

Libreria internazionale CAVOUR

Piazza Cavour

Libreria CELLA

C.so di Porta Vittoria, 44

Libreria EINAUDI

Via Manzoni, 40

Libreria FELTRINELLI

Via Manzoni, 12

Libreria FELTRINELLI EUROPA

Via S. Tecla, 2

Libreria internazionale GARZANTI

Via della Spiga, 30

Galleria Vittorio Emanuele, 66-68

Galleria IL DIAFRAMMA

Via Brera, 10

Galleria IL NAVIGLIO

Via Manzoni, 45

Libreria LA CITTA'

Via della Spiga, 1

Studio MARCONI

Via Tadino, 5

Libreria MARTELLO

Corso Vittorio Emanuele

MILANO LIBRI

Via Verdi, 2

ONORATO Workshop

Piazza Belgioioso, 2

Galleria del Libro PUCCINI

C.so Buenos Aires ang. Boscovich, 61

Libreria RIZZOLI

Galleria Vitt. Emanuele

Libreria SALTO

Via Visconti di Modrone, 18

Libreria S. BABILA

Corso Monforte, 2

Libreria TAMBURINI

Via Pascoli, 55

Galleria TOSELLI

Via Borgonuovo, 9

Napoli

Libreria internazionale DEPERRO

Via dei Mille, 17-19-25/r

Libreria internazionale A. GUIDA

Port'Alba, 20-21-24

Libreria internazionale M. GUIDA

Piazza dei Martiri, 70

Libreria internazionale MINERVA

Via Ponte di Tappa, 5-8

Libreria PELLERANO e

DEL GAUDIO

Via Mezzocannone, 39

Libreria TREVISAN

Via Roma, 249-250

Parma

Libreria UNIVERSITARIA

Via D'Azeglio, 116

Piacenza

Centro Librario ROMAGNOSI

Via Romagnosi, 48

Libreria L. SILVIOTTI

Piazza Duomo

Roma

Libreria AL FERRO di CAVALLLO

Via di Ripetta, 67

Libreria del BABUINO

Via del Babuino, 143

Libreria BORGHESE

Via Fontanella Borghese, 64

Libreria int. DEDALO

Viale Rossini, 20

Libreria DONISELLI

Via Appia' Nuova, 27-29

Libreria FELTRINELLI

Via del Babuino, 39/40

Libreria GODEL

Via Poli, 46

Piazza Poli, 45

Libreria L'ERMA

Via Cassiodoro, 19

Libreria L'OCA

Via dell'Oca, 38/38-a

Libreria NARDECCHIA

Piazza Cavour, 25

Libreria POLITECNICA

Via Cavour, 239

Libreria RINASCITA

Via delle Botteghe Oscure

Libreria RIZZOLI

Galleria Colonna - Largo Chigi

Libreria TOMBOLINI

Via IV Novembre

Libreria 146

Via Nomentana, 146

Spoletto

Libreria NICOLAI

Corso Mazzini, 63

Torino

Libreria DE MATTEIS

Via Sacchi, 28 bis

Libreria FOGOLA

Piazza Carlo Felice, 19

Libreria HELLAS

Via Bertola, 6

Libreria LATTES

Via Garibaldi, 3

Libreria PETRINI

Via Micca, 22

Libreria STAMPATORI

Via Stampatori, 21

Libreria TREVES

Via Santa Teresa, 6

Venezia

Libreria Galleria ALFIERI

Calle Larga XXII Marzo, 2282

C.L.U.V.A. Istituto Architettura

Santa Croce, 197

Libreria FIERA DEL LIBRO

Calle dei Fabbri, 4663

Galleria IL CAVALLINO

San Marco 1725

Libreria IL FONTEGO

San Bartolomeo, 5361

Galleria NAVIGLIO VENEZIA

San Marco, 1725

Libreria SAN GIORGIO

S. Marco, 2457

Libreria SANSOVINO

San Marco, 84

Bologna

Libreria CAPPELLI

Via Farini, 6

Libreria FELTRINELLI

Piazza Ravennana, 1

Libreria MINERVA

Via Castiglione, 13/15

Libreria PALMAVERDE

Via Castiglione, 35.

Archivio Ugo La Pietra



Archivio Ugo La Pietra

Via Guercino 7, 20154 Milano