I — 131. **Nuovi Maestri**/New Masters

Johanna Grawunder

di/by **Marco Romanelli**

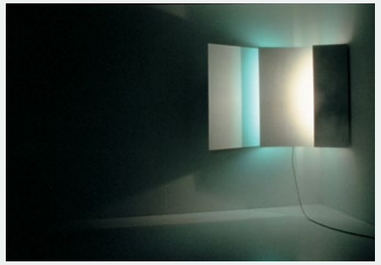
Due persone si incontrano dopo molti anni. Vivono ormai in continenti diversi, ma nel passato hanno condiviso numerose esperienze, frequentando, con risultati contrapposti, le stesse persone. Si ritrovano però in una comune originaria matrice architettonica, e nell'amicizia./Two people meet up again after many years. They now live in different continents, but in the past they have shared plenty of experiences, enjoying quite different relationships with the same people. Nevertheless they share the same architectural background and are good friends.

©Tom Fecht, 2014 per/for Galerie Downtown Paris

I — 131.
Nuovi Maestri/New Masters

Johanna Grawunder

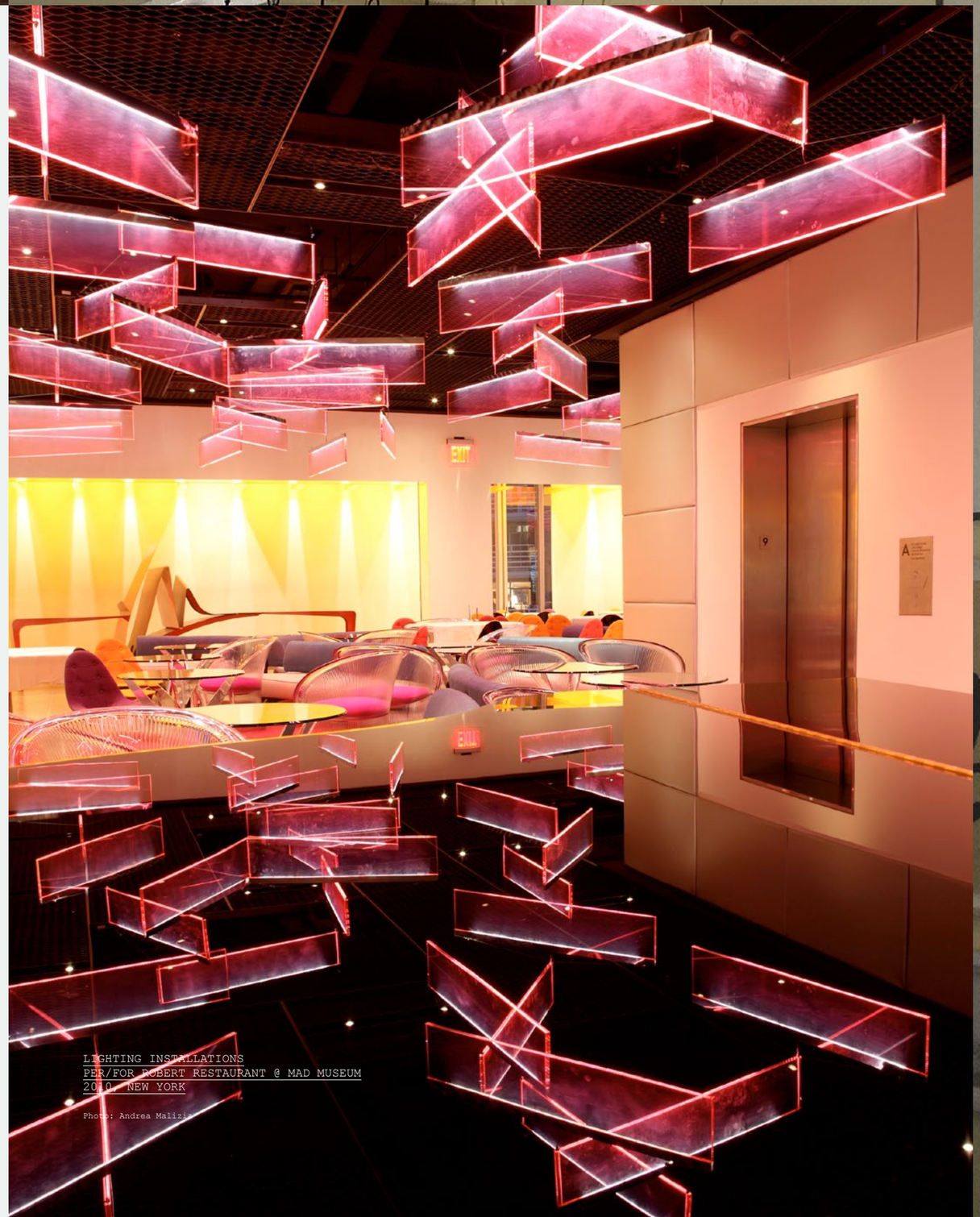
Marco Romanelli Cominciamo dalla metà degli anni Ottanta, il periodo in cui ci siamo conosciuti. Anni in cui il design era o bianco o nero, "dura era la lotta", ma chiare le posizioni. Un momento in fondo straordinario.
Johanna Grawunder Adesso invece va bene tutto e tutti fanno tutto. Non ci sono più le parti, si parla sempre di soldi, si parla di quello che c'è da realizzare, senza dibattito.
MR Allora "imperversava" Memphis, certamente una grande ventata rivoluzionaria, ma forse non un vero fenomeno di libertà: tutti disegnavano allo stesso modo e, se non disegnavi in quel modo, per te non c'era speranza.
JG Non devi interpretare Memphis solo dal punto di vista stilistico.
MR E come allora? Personalmente ho letto quel periodo come un momento profondamente borghese, ovvero ho sempre visto, in trasparenza, il collezionismo e mai una potenzialità di serie, mai una vera utopia democratica.
JG Per quello che ho capito da Sottsass, lui voleva che Memphis fosse un movimento popolare, sono state le condizioni di contorno a farlo diventare un fenomeno di élite. Credo che fosse sincero perché, quando decise di non lavorare più per Memphis, ma la produzione continuò e i primi collezionisti cominciarono a irritarsi, gli dissi:
"Devi convincere Alberto (Bianchi Albrici) a non produrre più le tue cose perché altrimenti perderanno valore".
E lui mi rispose: "Guarda, quella roba lì non era fatta per il collezionismo, e se io blocco tutto ora sembrerà proprio che dia ragione ai collezionisti, e comunque non prenderei più un soldo! Cosa me ne frega dei ricchi collezionisti!". Ettore quindi voleva essere democratico, lo prova anche il fatto che i materiali con cui erano costruiti i mobili fossero molto economici: il vero problema è stato che all'inizio nessuno voleva quella roba… e così ne è stata prodotta pochissima e quindi è diventata preziosa, ma non lo era per definizione. Questa è una delle tante ragioni per cui sto ancora aspettando che qualcuno scriva la vera storia di Memphis.
MR Facciamo ancora un passo indietro. Cosa c'entrava Memphis con la tua formazione da architetto?
JG Quando sono arrivata in Italia il mio idolo era Peter Eisenman, il suo lavoro sulle formule matematiche, il suo esaltato modernismo, tutto quel biancore… Poi sono sbarcata a Firenze, assieme ad altri quindici studenti americani, e ho trovato Gianni Pettena e Cristiano Toraldo di Francia: sconvolgenti. Mi hanno immediatamente "fatta uscire" dall'universo di Eisenman. Uno dei primi progetti fatti con loro è stato il restauro delle vecchie prigioni fiorentine di Sant'Orsola. Immaginati, per noi americani, l'impressione di quel luogo su di noi, e comunque di tutto il centro storico di Firenze: non ero mai stata in Europa! Ci sentivamo tutti sottosopra. Subito dopo scoprii Aldo Rossi e feci la mia tesi su di lui in rapporto con Adolf Loos. Ti assicuro che per me sarebbe già stato abbastanza, e invece era solo l'inizio: venni a Milano e vidi le cose di Memphis. Mi sembravano orrende, ma, quando arrivai in studio e cominciai ad ascoltare Ettore, capii che le cose non erano come pensavo. Pensavo fosse uno stile, invece non lo era. Cominciò allora per me una full immersion molto rapida. C'era una base filosofica che, guardando le cose dall'esterno, non avevo capito, anzi forse non avevo neanche provato a capire: volevo solo venire a Milano. Non che avessi un grande amore per Sottsass, quello che desideravo era un'estate a Milano, poi me ne sarei tornata in California e avrei cominciato a fare l'architetto. E invece Ettore, anche se non ho mai abbracciato in pieno le sue tesi (forse non sembrava?), mi ha spostato velocemente in un'altra direzione…



Fractals/Post Design Gallery Milano, 1999
Photo: Santi Caleca

MR Ma no, per me ad esempio era già chiaro: quando ti ho conosciuto avevi già un tuo linguaggio. Credo che in realtà, tra i "sottsassiani", solo tu e James Irvine siate stati capaci di procedere su una strada autonoma… E tutti gli altri? Pensi che da parte di Ettore ci sia stato un tentativo di plagio?
JG Cosa vuol dire plagio?
MR Vuol dire avere di fronte un maestro troppo seduttivo che, alla fine, riesce a portarti dentro la sua rete, a controllare la volontà delle persone. Se ci pensi, era la prima volta che in Italia si creava una "scuola". I progettisti italiani avevano sempre rifiutato il concetto di scuola e procedevano per personalità autonome e parallele: Magistretti era diverso da Castiglioni che era diverso da Zanuso… Poi, di colpo, ci trovammo davanti a una situazione inedita: c'era un guru e un gruppo (forse, se consideriamo anche Alessandro Mendini, due guru e due gruppi). Secondo te Sottsass comunicava ai suoi allievi un metodo oppure delle forme?
JG Un metodo, sicuramente! Non passava forme, ma di certo aveva una mano molto presente su tutti i lavori. Interveniva su ogni progetto dello studio (naturalmente non su quello che facevamo da soli) e la sua impostazione era così forte che ci voleva poco perché lasciasse il segno. Non vorrei sembrare ingrata, ma anche per le architetture sviluppate nell'ultimo

periodo della mia collaborazione, ove in teoria avrei dovuto avere una maggiore possibilità di intervento, appena uscivo dal suo linguaggio, appena tornavo un po' al mio minimalismo californiano Mid-Century, Ettore mi riportava subito indietro, non mi lasciava arrivare troppo lontano.
E me lo diceva in maniera molto forte: "Cos'è questa roba? Cosa pensi di fare? Sei diventata una minimalista ora?".
In realtà si sentiva messo in discussione: "A chi stai guardando, che ti viene in mente di inserire questa roba?".
MR Era come dirti: "Ma non ti basto io?".
JG Oh no! Voleva dirmi: "Io so cosa stai cercando di fare, ma lì non ci vado, non ci casco!". Certi elementi più semplici (magari i garage) me li lasciava fare, ma sull'insieme la sua mano era sempre presente e, nelle ultime architetture, era una mano pesante. Voleva fare quelle cose lì! Aveva capito che quella era la sua chance di fare e aveva trovato clienti che gli lasciavano realizzare quel che voleva. Ne era consapevole, e infatti mi chiedeva: "Perché mai dovrei mettermi un freno?". Io invece, in quel periodo, cominciavo a sentirmi moralmente sporca in relazione a certi progetti, ad esempio la casa per Mourmans: era diventata una situazione pazzesca… tutto costava moltissimo… il pavimento di marmo blu brasiliano costava moltissimo… ma, se cercavo di fare qualcosa di più semplice, Ettore diceva: "No!".
MR Forse Ettore voleva che "tutto" divenisse un'opera. Personalmente credo che questo atteggiamento abbia a che fare con il suo terrore di morire. Tutta la sua opera, o quantomeno l'ultima parte, dimostra questa paura e quindi diviene una forma di esorcismo attraverso l'affermazione, fortissima, del suo ego creativo.
JG Quanto dici è probabilmente vero, ma solo in parte; non devi dimenticarti infatti che c'erano i clienti a dargli corda. A un certo punto per lui nulla è stato più sufficiente, non certo i mobili o le ceramiche o i vetri, voleva arrivare all'architettura! D'altronde, quando si guardano le sue realizzazioni di quel periodo, bisogna ammettere che aveva ragione lui: in esse è rimasta imprigionata un'enorme energia umana, mentre se avesse fatto le cose come volevo io, il risultato avrebbe avuto un altro feeling. Insomma, lavorando con Ettore, non si poteva avere nessun grado di separazione da Ettore. Viceversa è stato lui a stimolarmi a fare delle cose da sola, a proporre le mie idee. Tra l'altro, tutti potevamo liberamente lavorare ai nostri progetti personali in studio.
MR Come era organizzato il lavoro da Sottsass?
JG Come ben sai lo studio era diviso in tre sezioni: grafica, design e architettura. Se arrivava un progetto di architettura, Ettore immediatamente produceva uno schizzo e me lo metteva di fronte, da lì io cercavo di ricavare una pianta, e lui di solito diceva: "No!", insomma si lavorava per "andate e ritorni". Per fortuna c'erano tante cose da progettare e quindi molto lavoro per ogni collaboratore. Eravamo in parecchi su ogni progetto: Ettore ovviamente, poi uno dei soci e almeno un assistente (che magari all'inizio disegnava soltanto un bagno). La forza di Ettore risiedeva nell'afferrare immediatamente i punti più importanti del progetto e su quelli immancabilmente mettere le mani… per il resto non disegnava tutto, ma controllava e approvava tutto, oppure faceva rifare, faceva togliere l'acciaio, ad esempio, e rimettere il laminato. Intanto però noi imparavamo… e poi le case erano così grandi che qualcosa da progettare restava sempre anche per noi, magari sceglievamo solo il colore dei pavimenti, ma se hai 25 anni e stai lavorando con un maestro, è già tantissimo. Pian piano ho avuto più responsabilità, ma il controllo complessivo rimaneva comunque a Ettore. Tutti mi dicono "Fortunata tu che hai fatto tante cose in architettura con Ettore", ma io ribatto "Se non ci fossi stata io, ci sarebbe stato qualcun altro a fare quelle stesse cose! I risultati forse sarebbero stati diversi, ma in realtà non so neanche quanto!". Non posso illudermi pensando a un mio ruolo insostituibile, so come sono andate realmente le cose. La mano di Ettore era talmente forte… Prima invece hai citato James Irvine, ecco forse quella fu una situazione diversa. Quando James arrivò da Sottsass aveva già un suo studio e lavorava per Olivetti: praticamente fu lui a portare dentro lo studio di Ettore il suo studio, invece di diventare un veicolo per il design di Ettore. Ne sono certa, il design della Sottsass Associati è cambiato molto con James, è diventato più "jamesiano" e poi loro due si sono trovati bene insieme, ed Ettore ha capito che bisognava lasciare un po' il controllo a James! Certo, ogni tanto discutevano, erano due caratteri forti! E se a James non andava bene qualcosa, lo diceva. James ha dato tanto ed Ettore gli ha permesso di dare tanto. Con la grafica, poi, Sottsass lasciava tutti ancora più liberi, la mano di Christoph Radl o quella di Milizia si riconoscono perfettamente, Ettore era fuori. Credo che la grafica in realtà gli interessasse meno, era molto più attaccato all'architettura.
MR Quando cercava di passarvi delle basi su cui progettare, vi proponeva una sorta di abaco? Se devo fare un porticato sarà così… se devo fare un pavimento sarà così…
JG Mai, magari fosse stato così! Era l'esatto opposto: "Abbiamo già fatto questo, allora non possiamo più farlo!". Bisognava "reinventare la ruota" ogni volta! Non era un sistema "efficiente", ma credo sia stato fondamentale… Ettore sosteneva: "Abbiamo fatto una bellissima porta rossa, bene, non la faremo mai più!".
MR Non credi però che la continuità sia importante: progettare lungo una linea evolutiva, senza strappi. Tra l'altro mi sembra che, nel tuo lavoro personale, tu proceda "per continuità", senza "ribaltare" tutto ogni volta!
JG Non ribalto, è vero, ma questo dipende anche da come girano le cose. Nella mia esperienza professionale è tutto molto diverso da quanto avveniva con Sottsass: da lui arrivava qualcuno e gli diceva "Voglio una casa come quella che hai fatto in Colorado!" e lui rispondeva "Come quella no, te ne faccio un'altra!". Da me se arriva un ipotetico cliente e mi dice "Voglio una lampada così e così" e se io ribatto "No, così e così no, te ne faccio una nuova", quello semplicemente se ne va. Ecco allora che finisco per fare soltanto



LIGHTING INSTALLATIONS
PER/FOR ROBERT RESTAURANT @ MAD MUSEUM
2010, NEW YORK

Photo: Andrea Maliziz

Nuovi Maestri / New Masters – Johanna Grawunder

dell'"incrementalismo" cioè piccole aggiunte progressive, magari conservo il perspex (tutti vogliono il perspex!), ma cambio un dettaglio, certo non mi è consentito reinventare tutto ogni volta. Mentre, anche se è difficilissimo, la voglia ci sarebbe…

MR Quindi, se il cliente accettasse, faresti ogni volta una cosa integralmente diversa? **JG** Assolutamente si!

MR Non avverti il bisogno di costruire un percorso in cui ogni oggetto segni un piccolo passo in avanti, ma conservi l'eredità del pezzo fatto precedentemente?

JG Penso che questo sia inevitabile… semplicemente perché, per ora, non riesco a scappare da me stessa, però ho il desiderio continuo di uscire dal già fatto. E ci provo, poco a poco, piano piano, cullando la voglia di fuggire.

MR Possiamo quindi nuovamente dire che i collezionisti sono un vincolo? O meglio sono una grande risorsa, ma anche un vincolo? Vogliono la Johanna Grawunder che già conoscono, non ne vogliono un'altra?

JG Un po' è così. Per questo mi piace molto lavorare con le gallerie. Ad esempio in questo momento sto collaborando con la Carpenters Gallery. Tre anni fa, quando abbiamo iniziato, mi hanno confessato: "A noi piacciono le cose più minimal che fai". Era prima volta che qualcuno mi diceva così! E ne ero felicissima, così ho immaginato la collezione "Big Sky" che amo molto e che funziona anche abbastanza bene commercialmente, sebbene sia diversa dai lavori precedenti. Credo che la spiegazione stia nel fatto che si tratta di un'intera collezione e allora è più facile raccontarla, e i collezionisti hanno tempo di capire, mentre se presenti un solo pezzo non si convincono e così tornano a chiederti le cose del passato. Certo è anche vero che ora molti vogliono delle variazioni di "Big Sky"… Insomma è sempre la stessa questione. Guarda che non mi sto lamentando, figurati, tutto funziona bene, ma cerca di capirmi: credo che il mio lavoro sia abbastanza coerente e riconoscibile, ma rimane il desiderio di uscire da me stessa, per questo cerco esperienze che mi portino in un'altra zona! Non l'LSD certo, ne ho troppa paura, piuttosto i festival nel deserto, i Burning Man o manifestazioni nazional-popolari come i Nascar Home Tracks. Continuo ad accumulare stimoli nuovi per arrivare da un'altra parte. Una cosa analoga avviene con i collaboratori: ad esempio per la collezione "Big Sky" ho collaborato a San Francisco con una persona interessantissima, Paolo Salvaggioni, un ingegnere di origine italiana che faceva parte della Long Now Foundation, istituzione che studia le tecnologie del futuro. È un genio, ed è diventato un amico. È stato sufficiente discutere con lui per il tempo di due cene, con i disegni davanti, e, anche se non mi è stato possibile applicare i suoi suggerimenti, sono arrivata comunque a un livello più in là; non in una zona "comoda", perché non si potevano controllare gli sviluppi… Quando ho portato quelle suggestioni al mio fornitore italiano (produco quasi tutto in Italia), mi ha guardata stranito: molte cose non erano ancora realizzabili, oppure si poteva provare, ma senza arrivare al risultato che avrei voluto, e comunque per me era già abbastanza. Vedi, sono le collaborazioni con gente come lui che mi interessano: una sorta di "consumo dei cervelli altrui"...

MR Puoi spiegarmi meglio cosa "chiedi" a queste persone?

JG Ti farò l'esempio di due collaborazioni, la prima è appunto quella con Paolo Salvaggioni di cui ti stavo parlando. Paolo mi ha portato un sacco di pellicole: il magic mirror, specchiante ma anche attraversabile dallo sguardo, lo avevo già usato, ma i film polarizzati non li conoscevo affatto e mi è subito sembrato bellissimo poterli usare per progettare una lampada… da sola non mi sarebbe mai passato per la testa: due film che sovrapposti producono una superficie nera, bellissima. In realtà, però, nelle collaborazioni per me non si tratta solo di trovare dei materiali innovativi, ma un atteggiamento mentale… anche se da subito sono stata cosciente che non avrei potuto allontanarmi troppo dalle competenze e dalle possibilità di chi doveva realizzare i pezzi, comunque ho cominciato a pensare al progetto in un modo diverso. L'altra collaborazione che voglio citarti è quella che ho con un'artista, abbiamo appena finito un progetto insieme. Si chiama Ana Teresa Fernandez, è una giovane messicana che vive a San Francisco, bravissima, concettuale, legata ai social programs. Anche con lei siamo diventate amiche. Le interessava l'utilizzo che faccio della luce fluorescente, e così abbiamo progettato insieme alcune installazioni super low-tech per una delle zone più povere di San Francisco. Installazioni a basso budget, ma che sono state capaci di riportarmi verso le radici, in un certo senso verso l'arte degli anni Settanta. Gesti molto forti, a cavallo tra la scultura e l'arredo urbano. Uno di questi lavori era una panca, ora ci vanno tutti gli spacciatori della zona, forse perché sotto c'è una luce verde fluorescente che pare piacergli molto… Poi abbiamo fatto delle grandi parole, cinque grandi parole a scala ambientale: what, where, when, why, who, legate concettualmente alla storia del SF Chronicle Building, per lungo tempo sede del più popolare giornale di San Francisco.

SuperLuminal / LIMN Gallery
San Francisco, 2002

MR Quindi collaborazioni sia dalla parte della tecnologia che da quella dell'arte. Ma tu da che parte stai?

JG Mi chiedi se mi sento un'artista? Quando vedo un vero artista, come Teresa ad esempio, capisco che noi designer siamo diversissimi, in particolare nell'approccio a un tema, a una questione. Il processo mentale è opposto: accorgermene mi ha fatto molta impressione!

MR Perché, tu come affronti un problema? Qual è il tuo processo mentale? Immagini la "cosa" finita oppure essa si crea mentre la disegni?

JG Dipende: se si tratta di una lampada per una ricca cliente cerco di capire cosa può accettare la persona in questione e poi provo ad andare un po' più in là, per fare, ad esempio, una cosa più grande o più bella. Se invece si tratta di un'occasione meno "bloccata", allora ragiono da architetto. Proprio ora sto lavorando a un'installazione a Los Angeles, all'interno di una nuova fiera d'arte: i committenti erano allibiti dal fatto che chiedessi una pianta dello spazio espositivo ("nessuno ci aveva mai chiesto la pianta!") o che mi informassi, per valutare la luce, su come fosse orientata la sala e quali fossero gli orari d'apertura della mostra ("nessuno si era mai preoccupato della luce!"). La pianta, la luce: aspetti che, in quanto architetti, sono la prima cosa che ci interessa, mentre per gli artisti praticamente non esistono. Ho capito allora che sono molto "condizionata" dall'architettura!

MR E per quanto concerne la tecnologia? Mi avevi detto di essere voluta tornare in America perché avevi bisogno di verificare "in diretta" a che punto fosse arrivato lo sviluppo tecnologico. Eppure venivi da una situazione come quella di Sottsass, in un certo senso profondamente "anti-tecnologica", e anche le cose che facevi a Milano erano profondamente "anti-tecnologiche".

JG In parte è vero, ma solo in parte. Abbastanza presto, infatti, ho cercato di assumere almeno "l'estetica della tecnologia": le luci dei computer, i colori digitali, i videogiochi. Anche se disegnavo prodotti low-tech, soprattutto per problemi di capacità produttiva, cercavo comunque di captare il sapore di quell'altro mondo. Cercavo di appropriarmi di quell'altro linguaggio. Nella mia prima collezione, "Trucks", l'uso dei catarifrangenti significava provare ad assimilare la cultura dei camionisti, comprendere perché decorassero i loro camion. Per me quindi non si trattava tanto di tecnologia, quanto di "estetica industriale": volevo impadronirmi di quella roba e trascinarla nel nostro mondo! Sono rientrata a San Francisco all'inizio del 2000 perché tutti mi dicevano: "Devi tornare… qui è come a Firenze durante il Rinascimento!". Naturalmente non era vero, ma c'era una grande energia (e in parte c'è ancora), però non esisteva il design: tutto era tecnologia. Entravi nelle case dei grandi, che so, i fondatori di Google e non c'era nulla… nessun progetto, ma, in garage, avevano le automobili più belle, tipo le Bentley, e ai piedi portavano le scarpe alla moda, tipo le Nike, e al polso orologi fantastici… Quelle erano le cose che interessavano loro, non dove vivevano, non lo spazio quotidiano. Il design non interessava a nessuno, non era il loro radar. Io, ingenuamente, arrivando dall'Italia, avevo immaginato che proprio quelle persone, i grandi manager della tecnologia, sarebbero stati il mio riferimento, che gli sarebbero piaciute le mie cose, le citazioni tecnologiche che facevo, che avrebbero dovuto amarmi… e invece non mi vedevano neanche… persino Steve Jobs viveva nella "casa della nonna" (e tutto questo è molto "americano"!). Non si formulava nemmeno l'ipotesi che ci si potesse disegnare il proprio ambiente. Certamente ciò avveniva quindici anni fa, era la prima ondata californiana, ora invece tutti si stanno costruendo case fantastiche. Oggi è diverso, da un lato il vecchio gruppo ha capito, dall'altro è sorto un nuovo gruppo, quello di Twitter e di Facebook, che è cresciuto dentro gli uffici di Google, perfettamente progettati, e quindi sa bene, molto bene, cosa è il design. Non c'è confronto con la generazione precedente.

MR Comunque mi pare di capire che negli Usa non esista ancora un'idea di design inteso come qualcosa che ti può "abitare" dalla testa ai piedi, che abita te, le tue cose, la tua casa, il tuo spazio di lavoro o di intrattenimento?

JG Molto meno che a Milano, o in generale in Europa. In più in America abbiamo una figura che voi non avete, chiamiamolo per intenderci interior decorator, ma in realtà è una specie di "art director". Se un personaggio celebre deve farsi una casa, incarica l'architetto di realizzare la struttura, ma poi, per tutto il resto, assume uno di questi art buyer che sanno tutto, che vanno alle fiere tipo Art Basel e fanno collage di pezzi raffinatissimi. È così che il progetto di interni è stato trasformato in una questione di gusto, in una specie di assemblaggio: "C'è già tanta bella roba in giro, prendiamone un po' qua e un po' là!". Per gli architetti è diventato quasi impossibile fare gli interni… "Oh no, no… chiamo il mio decorator!". Questi decoratori, a volte, lavorano anche bene, con buoni risultati, ma l'atteggiamento rimane per me incomprensibile: come si può staccare l'architettura dagli interni, quasi fossero due mestieri diversi?

MR Torniamo ora ai materiali: guardare i materiali e partire dai materiali… Ricorderai che si usa dire *objets trouvés*, nel senso di scoprire una cosa e usarla in modo completamente diverso, parafrasando il concetto, mi sembra che per te si possa parlare di *matériels trouvés*?

JG Sicuramente sì. Pensa ad esempio alla mia abitudine di lasciare tutti i componenti in vista, la ferramenta, oppure certi dettagli desunti dagli impianti di aria condizionata… ora lo fanno in tanti, ma ti assicuro che le prime volte che ci provavo venivo guardata in modo strano… Erano dettagli che usavo non tanto per "tenere insieme" il mobile, ma come fossero gioielli, per la loro bellezza intrinseca. Davvero dei *matériels trouvés*, trovati negli *hardware store*. Invece, per quanto riguarda propriamente gli *objets trouvés* solo di recente ho fatto un'esperienza specifica con la collezione "Dirty Toys". Sono davvero andata a rovistare nell'immondizia, in un grande deposito di rifiuti, e ho recuperato delle cose, delle "forme" che erano lì e che mi sembravano già scultoree in sé. Non sapevo nemmeno di cosa si trattasse. Ad esempio degli enormi tubi, bellissimi: li ho fatti patinare e li ho trasformati in lampade. Per me era importante che non si capisse in

SPECCHIO D'ITALIA
2005, GALERIE ITALIENNE, PARIS

Photo: Santi Caleca

partenza di cosa si trattava: erano volumi, e basta. Forme bellissime, inedite, e che richiedevano pochissimo intervento… ci sono in giro fin troppi scolapasta trasformati in lampadari!

MR Il materiale ha quindi per te una posizione assolutamente centrale nell'iter progettuale: ti capita mai di progettare senza pensare al materiale che userai per costruire l'oggetto? C'è un momento del progetto in cui il materiale è ancora indifferente?

JG Effettivamente no! Ogni volta che ho provato ad arrivare a una forma senza conoscere il materiale, mi sono sentita a disagio, mi è sembrato di fare scultura, che è qualcosa che non mi viene, perché non sono uno scultore. Se so che un oggetto sarà di vetro, mi comporto in un certo modo, diversamente se sarà di metallo. Ecco, diciamo che magari non mi è necessario sapere in partenza se sarà acciaio o alluminio… anche se, riguardo appunto al metallo, mi è sempre interessato usare le reti stirate: un materiale decorativo di per sé, senza che sia necessario prendere troppe decisioni.

MR Che cosa intendi?

JG Provo a spiegartelo per contrapposizione: pensa a un foglio di laminato e pensa alla differenza rispetto a una bellissima lastra di acciaio inox lucido. Con l'acciaio quello che farai è già deciso, la finitura c'è già, non devi pensare al colore! Allo stesso modo se consideri una rete o della gomma nera. Se invece se prendi il legno o appunto il laminato devi decidere tantissime cose, di che colore sarà, se avrà una testura... Per me diventa più difficile.

MR Preferisci quindi partire da materiali che possiedono già una loro qualità intrinseca e non hanno bisogno di un racconto che tu, progettista, gli devi appiccicare sopra?

JG Mi piace molto questo concetto. In realtà mi è servito cercare di spiegarti questo aspetto del mio lavoro, perché fino ad ora non avevo capito bene come mai mi sentissi così a mio agio con certi materiali e con altri assolutamente no… A casa recentemente volevamo far costruire un grande tavolo di legno: beh, credimi, non sapevo cosa fare, non sapevo da dove cominciare… alla fine ho pensato che chiederò il progetto a un amico designer!

MR I tuoi "assemblaggi materici" li realizzi fisicamente?

JG Usualmente no, ma per i "Dirty Toys" li ho fatti io con un'assistente, nel mio studio. Per un mese. È stato molto divertente. Eravamo tutti sporchi, senza manicure… E alla fine si vede che sono cose davvero fatte a mano! Per quella situazione doveva essere così, ma credo che un simile approccio non vada bene per un collezionista. Non mi sentirei di dare oggetti di quel genere a un collezionista. È stato un po' come giocare fra prototipo, modello e scultura, proprio perché tutto era fatto con le nostre mani, però alla fine i pezzi non raggiungono quel "valore" che per me devono avere. È stata più una ricerca sulle forme.

MR Se invece progetti un pezzo per un collezionista come ti muovi?

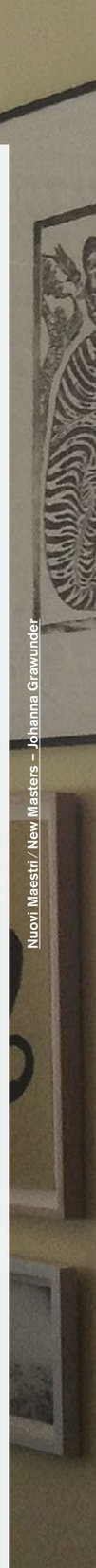
JG Prima di tutto cerco di capire che cosa realmente piace a chi ho di fronte. Per canalizzare la scelta. Ad esempio: luce colorata o luce bianca? Più colore o meno colore?

MR Hai dei campioni di materiali sul tavolo da lavoro? Qual è il processo che segui?

JG Quando è possibile, preferisco avere i campioni specifici. Se ho il materiale (anche semplicemente un pezzo di plexiglas), cambia tutto: il materiale ha un potere pazzesco. Se devo progettare un lampadario, ad esempio, prima di tutto mi faccio raccontare il contesto dove dovrà essere inserito. Sarà su un tavolo? E su che tavolo? Quindi elaboro tre o quattro proposte alternative con rendering specifici (non ci sono più gli schizzi di una volta, ormai schizzo sull'iPad), un piccolo 2D e appunto il campione del materiale. Se non ho il campione, faccio un modellino, magari in polistirolo. Anche questo funziona: tirare fuori un modellino da una scatola produce un risultato notevole. L'ho riscoperto recentemente: è veramente importante avere in mano qualcosa che permetta alle persone di avvicinarsi al progetto, appunto un modello, un prototipo o anche solo il campione. Se arrivo all'incontro con queste cose, allora si comincia a conversare su un altro livello, mentre se propongo solo i rendering l'atteggiamento può sembrare eccessivamente aggressivo: le immagini sono ormai molto realistiche, ma quella rappresentata è casa loro! Invece dall'altro lato c'è la bellezza astratta di un pezzo di perspex spesso tre centimetri, magari rosa shocking… è un gioiello. I clienti cercano spesso di portarmelo via, e, sapendolo, metto le mani avanti: "Mi serve, lo devo tenere!". Ma non demordono, se lo fanno prestare e poi non lo restituiscono più!

MR Hai detto una volta che utilizzi le reti stirate come se fossero i paralumi "di una volta", il perspex come se fosse il cristallo di "una volta". Come mai questo riferimento al "come una volta"? In fondo le tue cose propongono un'estetica completamente diversa rispetto al passato!

JG Da un lato è un meccanismo che serve ai clienti, dall'altro lato credo veramente che si tratti di materiali che lavorano in maniera analoga. Rispetto alla funzione si tratta esattamente delle stesse operazioni. Per esempio, il modo in cui il perspex conduce la luce è molto simile a quello del cristallo. Insomma, il perspex è la versione moderna del cristallo. E la rete metallica stirata protegge, diffonde e dà qualità alla luce come l'abat-jour dei vecchi tempi. In quanto architetto, sono cosciente che la cosa più importante è la qualità della luce. L'ho riscoperto recentemente, forse per un momento nel passato me ne ero dimenticata… magari l'oggetto che avevo disegnato era interessante, ma la luce non era buona… sono cose che possono andare bene per una mostra, ma non certo in una casa. Oggi, con i LED, è più facile progettare le lampade, e comunque tutti vogliono solo le nuove sorgenti; però secondo me è fondamentale scaldare la luce emessa, renderla più morbida, magari appunto facendola interfacciare con la rete metallica o con il plexiglas o con qualche altro tipo di filtro. Non voglio assolutamente che i LED si vedano



direttamente. Così è stato persino nell'esperienza dei "Dirty Toys": avevamo pensato a lampade molto semplici, con profili da ferramenta che contenevano strisce di LED, ma comunque volevo schermare la sorgente; abbiamo provato con un elemento diffusore, però risultava banale, e allora abbiamo chiuso il profilo con una lamiera metallica microforata ed ecco che i puntini luminosi dei LED di colpo diventavano tantissimi, e allora tutto era bellissimo…

MR Mi hai detto che in America non fai architettura, significa che non intendi più progettare su quella scala?

JG Faccio qualche interno, ma per il momento non ho progetti di architettura e ho anche capito che non sono organizzata per fare architettura in America, non ho lo studio adatto… e poi in America l'architettura è una professione orribile: molto più dolore che progetto! Certo, mi piacerebbe poter fare ancora qualcosa, ad esempio gli ultimi due progetti che ho sviluppato sono stati un'auto-committenza, ma non abbiamo ancora avuto la possibilità di costruirli. Il primo è una piccolissima casa nel deserto… per ora c'è solo il terreno; il secondo è ispirato a Gio Ponti, in riva al mare, vicino a San Francisco… Speriamo di farcela: l'architettura mi manca!

MR Ma certo che ce la farai, magari arriverà un collezionista e ti chiederà una casa!

JG Dovrà essere un collezionista molto coraggioso… in fondo, in architettura, sono una sconosciuta, non ho fatto nulla da sola, sempre con Ettore. Recentemente ho letto *Creative Confidence* di David Kelly, il fondatore di IDEO (avevamo progettato per lui una casa, a Palo Alto, con Ettore), e mi ha sconvolto un passaggio in cui David dice che per capire cosa fare della tua vita devi pensare qual è l'attività durante la quale il tempo ti passa più velocemente. Effettivamente, quando mi siedo al tavolo da disegno con una pianta davanti… guardo l'orologio e sono già passate otto ore: è l'operazione che in assoluto mi fa più perdere la nozione del tempo… Così sono diventata triste… perché davvero faccio poche piante!

Many Small Works / 11 / Gallery Mourmans,1995

MR E invece cosa mi dici dei piccoli oggetti? La dimensione dell'oggetto, personalmente l'ho capito molto tardi, è un altro dei portati positivi della rivoluzione di Sottsass, ovvero il fatto che un architetto possa disegnare un vaso. Prima magari lo faceva, ma non era "teoricamente" accettato, mentre, grazie a Ettore, è stato accettato, magari anche troppo… comunque è una conquista veramente importante. Hai ancora voglia di progettare un vaso?

JG Non me lo chiede nessuno... ma certo che ne ho voglia! In realtà ho voglia di fare tutto, qualsiasi tipologia… e questa, in un periodo di crisi come quello che stiamo attraversando, è una fortuna che deriva dalla nostra formazione da architetti: possiamo affrontare qualsiasi tema, un palazzo come un gioiello. Non si può più fare architettura? Bene, farò dei mobili! Personalmente è la cosa che mi ha salvato la vita!

MR In fondo questa è la lezione di Gio Ponti, e poi anche di Sottsass, ma prima è venuto Ponti… anche se, quando studiavamo architettura, una simile libertà non era accettata. Ora mi sembra ci sia nuovamente il rischio dell'iper-specializzazione: disegni un vaso, allora sei un "designer di vasi"!

JG È assolutamente vero ed è assolutamente pazzesco: se dici a qualcuno che sei "un designer" ti chiedono "Un designer di cosa?", e tu rispondi "In questo momento sto progettando delle lampade", allora replicano "Sei un light designer!", "No, non sono affatto un light designer, faccio luci, ma faccio anche altre cose!". Gli americani, in particolare, impazziscono se non capiscono chi sei! Queste discussioni sono frequentissime, e alla fine io mi comporto diversamente a seconda di quanto investimento metto sulla persona con cui sto parlando, e se non mi interessa proprio non faccio altro che fingere e dico: "Sì, certo, sono una light designer!". Non intendo passare un'ora a spiegare chi sono a qualcuno che neanche mi ascolta. A questo proposito mi ricordo la prima mostra che ho fatto a San Francisco: era il 2003, nel negozio Limn, un posto magnifico. Avevo raccolto molti dei miei progetti e, a parte che non ho venduto niente, mi facevano impazzire questo tipo di domande. Ti faccio un esempio: avevo esposto una lampada con delle grandi sfere arancioni di vetro, una signora continuava a guardarla e alla fine mi ha chiesto "Sei tu la persona che ha fatto questo oggetto?", "Sì, la designer sono io!", "Ah, allora tu sei una che soffia il vetro!", "Oh no, io ho fatto solo il progetto!", "Ma allora chi ha fatto la lampada, dov'è la persona che l'ha fatta?". Le interessava l'artigiano, solo l'artigiano… Anche per questo credo che sia molto importante per me tenere un piede in Europa, in particolare in Italia. A volte mi domando come mai quando vengo a Milano mi fermo tre settimane, in fondo in un paio di giorni potrei vedere tutti i fornitori, ma in realtà ho bisogno di parlare di design, come stiamo facendo noi ora, di annusare il mondo del design: da voi il profumo del design è ancora fortissimo, te ne rendi conto solo quando vai a vivere fuori. Arrivando da San Francisco, si percepisce che Milano è immersa nel design, tutto è design… ti viene sbattuto letteralmente in faccia, sono tutti isterici per il design, esattamente come a San Francisco sono tutti pazzi per i gadget, la tecnologia, la roba virtuale, i videogiochi.

MR Torniamo a parlare di colore. Per te c'è un significato nel colore, un significato quasi esoterico? Oppure no? Sei libera di scegliere un colore qualsiasi oppure il colore ha per te, come aveva per Ettore, una ragione più profonda?

JG Ti faccio un esempio pratico: proprio oggi ho dovuto scegliere i colori per un tavolo di vetro, li ho selezionati in base alla riflessione della luce. È importante che la riflessione, quando sei seduta a tavola, ti renda bella. Ecco, lavorando molto con la luce, è fondamentale valutare come il colore trasforma la luce… Non è proibito progettare una lampada verde, però bisogna essere consapevoli del luogo in cui la si installerà: andrà bene lì una luce verde? Magari non sopra un tavolo da pranzo! Detto questo, trovo effettivamente molto difficile scegliere dei colori se non sono legati a un materiale specifico. Il colore per me è un derivato del materiale. Cerco quindi di rispettare la cromia del materiale o quella che deriva da un processo di realizzazione, ad esempio l'anodizzazione. E poi faccio grande attenzione a dove il pezzo dovrà essere collocato.

Sottsass Associati, con / with Ettore Sottsass
1985 – 2001
Photo: Santi Caleca

MR Quindi hai molto rispetto per le persone che vivranno con le tue cose?

JG Moltissimo, si tratta di una precisa responsabilità del progettista, al di là di quello che comunque potrebbero scegliere i collezionisti, di cui non mi importa niente! Questo è un aspetto che ho ulteriormente consolidato di recente progettando l'illuminazione per il ristorante "Robert" all'interno del Museo di Arte e Design di New York. Volevo usare i soliti pannelli di perspex con la luce rosa, fortunatamente però l'esecutore era Flos e i tecnici mi hanno convinta ad aggiungere nell'ambiente anche delle luci a spot, dicendomi: "Attenta, se metti una luce rosa sui tavoli e hai ordinato degli spinaci diventeranno marroni… orribili!". Era vero, con la luce rosa la pelle sembrava bellissima, ma il cibo era veramente immangiabile! Questo tipo di osservazioni mi ha aperto la mente: la nostra responsabilità è grande!

MR E se parlassimo di lusso? Mi hai detto che il lusso non è solo questione di rarità o di materiali preziosi, ma anche di "intenzione" perché può dare un'illusione di "protezione".

JG Facevo riferimento alla dimensione architettonica del lusso. Pensavo alle case di Sinan, in Cappadocia. Sono costruite di fango, ma le donne disegnano sul fango. Quindi anche se i materiali sono poverissimi, fango e pittura, si arriva comunque a un risultato lussuoso attraverso la fantasia grafica, attraverso lo sforzo. E come se quelle donne dicessero: "Non possediamo brillanti, ma vogliamo vivere in modo dignitoso, in una bella casa che ci protegga, perché siamo qui, ora, e siamo fiere di queste case!". Ecco, in questo senso per me il lusso è una pura protezione. Per il resto il lusso è stato una scoperta casuale: non potrei fare lampade d'oro, o forse anche sì, ma non mi interessa. Il lusso che cerco è un altro, è da ottenere con gli spessori, con le dimensioni, con un certo tipo di luce. Aspetti su cui ragionare, da testare fino a che non si arriva a quel "livello di lusso" che ti protegge dalla povertà, che ti dimostri chi sei e quindi ti difenda dal mondo. In fondo anche questo atteggiamento discende in qualche misura da Ettore: trasportare i materiali da una zona di significato a un'altra. Pensa al suo lavoro sui laminati: credo che sia un'idea molto valida ancora oggi, anche perché ha a che vedere con la comprensione dei costi. Se entri in una casa e c'è un enorme lampadario di cristallo puoi immaginare che costerà all'incirca 100.000 dollari, ma quando vedi una delle mie cose, non capisci il materiale o non capisci cosa provoca l'effetto luminoso, ma magari avverti qualcosa di magico, e non puoi dire se costa 1000 dollari o 100.000 dollari. E dato che gli americani parlano sempre di soldi, questo è il mio metodo per tirarmi fuori dal problema!

MR Evitare che le cose si possano "pesare"?

JG Esattamente. Ma è anche un'ulteriore sfida, perché bisogna essere capaci di "dimostrare" che una cosa può costare 10.000 dollari anche se è di plastica!

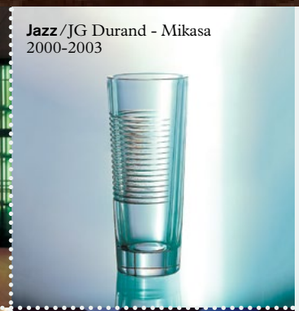
MR Per chiudere, hai avuto alcune esperienze di insegnamento, ha ancora senso insegnare il design?

JG, Sì, credo che abbia senso, quanto meno in America, e sarebbe veramente importante che le persone giuste entrassero ora nella scuola. Ora che i giovani americani hanno, per la prima volta, una consapevolezza diffusa del design, è un momento veramente importante per il design nella scuola. E non si può aspettare, altrimenti quello stesso spazio che si è aperto sarà colmato da chi insegna tecnologia, oppure verrà spostato sull'artigianato. È una situazione molto comune da noi: facciamo l'esempio che a scuola ti chiedano di progettare un tavolo, e quello stesso tavolo lo dovrai anche costruire, e allora sarà poco il tempo che passerai a disegnare e moltissimo quello trascorso in officina perché in realtà non sei un bravo artigiano… e il risultato sarà comunque molto banale, perché invece di spendere una settimana a pensare, per una settimana avrai cercato di inchiodare delle assi…

Consolle / Memoire de Chine collection Gallery Mourmans, 1996

Superluminal / Post Design Gallery Milano, 1997

BRW & Partners / 1999, Milano
Photo: Santi Caleca



Jazz / JG Durand - Mikasa 2000-2003

Showroom GIPI / Panepinto Milano, 2002
Photo: Santi Caleca

Abyss / Salviati, 2003

Mostra / **Exhibition "ECJG: Enzo Cucchi, ceramics, Johanna Grawunder, furniture supports"** / Prague, 2003
Photo: Sergio Mannino

Beach House / Milano, 2003-2004

Darmstadt Tower / 2004

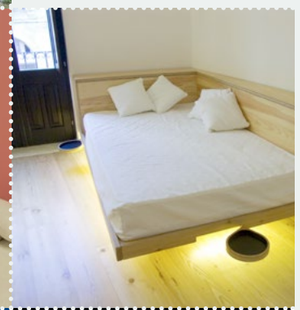
View Finder Lounge / Parco delle Madonie, Palermo, 2004
Photo: Salvatore Gozzo

Sunset / B&B Italia, 2005

Wan / Flos, 2006

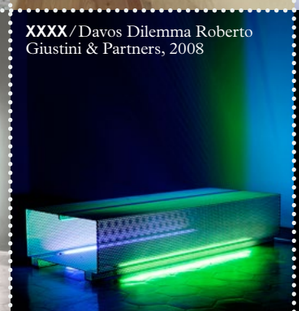
Motocross / Roppongi – Tokyo 2006–2007

Casa Enzo Cucchi / Siracusa, 2007
Photo: Salvatore Gozzo

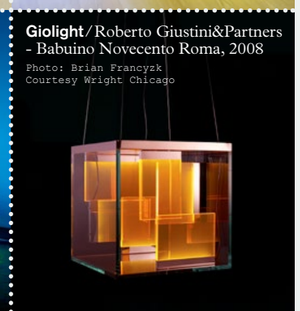


Sakura Bar / Galleria Roberto Giustini Roma - Emilio Mazzoli Galleria D'Arte Contemporanea 2007

Angel / Davos Dilemma Roberto Giustini & Partners, 2008



XXXX / Davos Dilemma Roberto Giustini & Partners, 2008

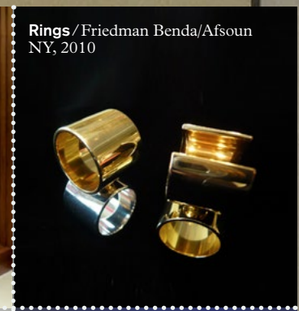


Giolight / Roberto Giustini&Partners - Babuino Novecento Roma, 2008
Photo: Brian Francyzk
Courtesy Wright Chicago

Casa / **House** / Paris, 2008-2009
Photo: Thomas Mailaender

XX / Glas Italia, 2009

Hong Kong House / Hong Kong 2009



Rings / Friedman Benda/Afsoun NY, 2010

Zattere / Venezia, 2010
Courtesy GalleriaO, Roma

Lighting installation / Singapore 2010
© The Singapore Freeport

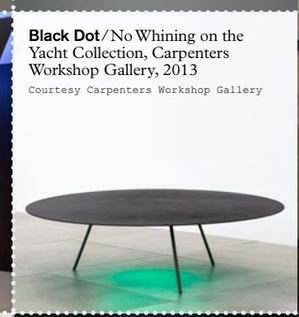
Pipes / Primum Non Nocere Collection, Galleria Antonella Villanova Firenze, 2011

Custom chandelier / IMDA, 2011
Photo: Thomas Mailaender

High Vases / High Museum, Atlanta, 2012

Cashmasheen / BBW&L per / for GalleriaO Roma, 2012

Casa privata per / **private house for Rossella** / Roma, 2012–2013
Photo: Santi Caleca



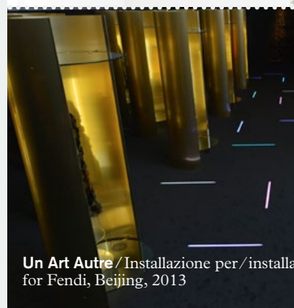
Black Dot / No Whining on the Yacht Collection, Carpenters Workshop Gallery, 2013
Courtesy Carpenters Workshop Gallery

GoldBar / No Whining on the Yacht Collection, 2013, Carpenters Workshop Gallery
Courtesy Carpenters Workshop Gallery

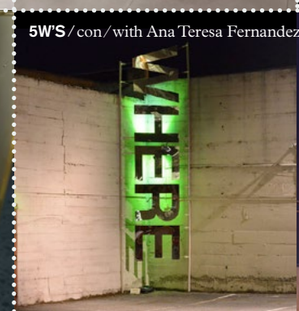
PinkVoid / No Whining on the Yacht Collection, 2013, Carpenters Workshop Gallery
Courtesy Carpenters Workshop Gallery

RedDevil / No Whining on the Yacht Collection, 2013, Carpenters Workshop Gallery
Courtesy Carpenters Workshop Gallery

Un Art Autre / Installazione per / installation for Fendi, Beijing, 2013



Un Art Autre / Installazione per / installation for Fendi, Beijing, 2013



5W'S / con / with Ana Teresa Fernandez, San Francisco, 2013

I — 131.
Nuovi Maestri/New Masters

Johanna Grawunder

Marco Romanelli Let's begin in the mid-1980s, the period when we first met. Back in the days when design was either black or white, "it was a tough battle" but the positions were clear. After all, extraordinary times.
Johanna Grawunder But nowadays anything goes and everybody does everything. There is no taking sides anymore, there is just talk of money, talk of what needs to be done, but no real discussions.
MR Back then Memphis "ruled the roost" and brought with it a great wind of change, but it was, perhaps, not such a great phenomenon in terms of creative freedom: everybody designed the same way and if you did not design that way, there was no hope for you. **JG** You don't have to interpret Memphis just from a stylistic viewpoint.
MR How else then? Personally speaking, I saw that period as being extremely bourgeois. In other words, it was always about collector's items and never the potential of mass production, no real democratic utopia.
JG From what Sottsass told me, he wanted Memphis to be a popular movement, it was the surrounding situation that turned it into something elite. I think he was being sincere, because, when he decided to no longer work for Memphis, production of his work still continued and the initial collectors started to become irritated, I said to him: "You have to persuade Alberto (Bianchi Albrici) to stop making your things otherwise they will lose value". And he replied: "Look, that stuff was not supposed to be collector's items, and if I put a stop to everything now it will seem as if I am siding with the collectors and, in any case, I still won't make a penny. What do I care about rich collectors!". So Ettore wanted to be democratic, as is also shown by the fact that the materials the furniture was made out of were extremely inexpensive: but the real problem was that, in the beginning, nobody wanted that stuff… and so not very much was actually made, which made it valuable, but not deliberately so. That is one of the many reasons why I'm still waiting for somebody to write the true story of Memphis.
MR Let's take another step back. What did Memphis have to do with your training as an architect?
JG When I first came to Italy my idol was Peter Eisenman and his work on mathematical formulas, his exulting modernism, all that whiteness… Then I went off to Florence along with fifteen other American students and I met Gianni Pettena and Cristiano Toraldo di Francia: it was overwhelming. They immediately "got me out of" Eisenman's world. One of the first projects I did with them was the renovation of the old Sant'Orsola Prisons in Florence. Can you imagine what kind of an impression that place made on us Americans, not to mention the whole historical city centre of Florence: I had never been to Europe! We were totally overwhelmed. Soon after that I discovered Aldo Rossi and wrote my thesis on him in relation to Adolf Loos. I can honestly say that that would have been enough for me, but it turned out to just be the beginning: I came to Milan and saw Memphis's things.
I thought they were horrible, but when I came to the firm and started to listen to Ettore I realised things were not the way I thought they were. I thought it was a style but it was not.
That was the start of a very hasty full-immersion course for me. There was a philosophical scaffolding which, looking at things from the outside, I had not really understood. To tell the truth I probably had not even tried to understand: I just wanted to come to Milan. Not that I had some great love for Sottsass, I just wanted to spend the summer in Milan and then go back to California and start working as an architect. And although I never fully embraced Ettore's theories (perhaps it seemed like I did?), he soon sent me off to a different direction...

Lighting Installation/2010, Singapore
© The Singapore Freeport
Photo: Santi Caleca

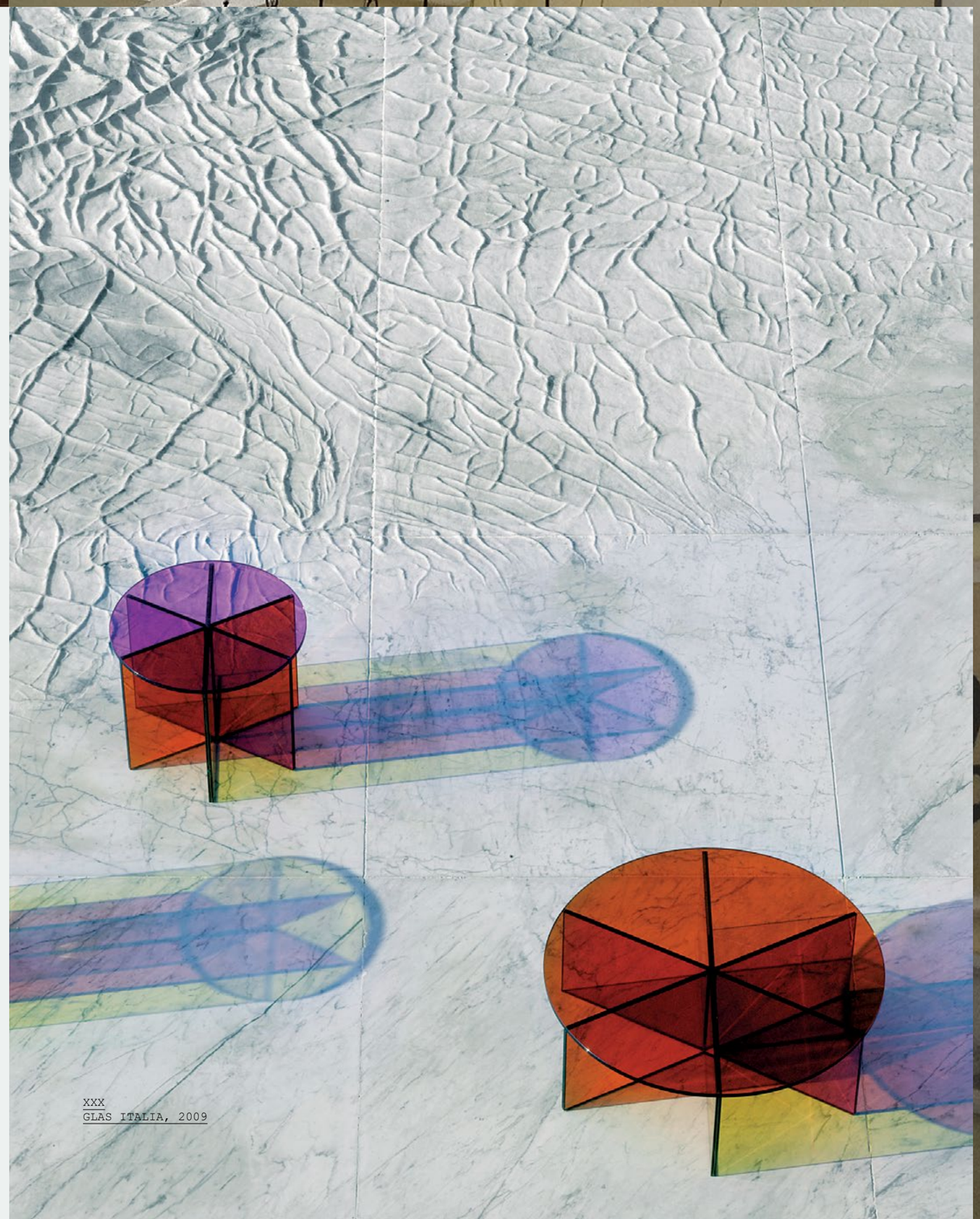
MR Well no, for me for example it was quite clear: when I met you, you already had your own language. Indeed of all Sottsass's disciples, only you and James Irvine were able to follow your own independent path… So what about all the others? Do you think Ettore tried to subjugate them?
JG What do you mean by subjugate?
MR I'm referring to the way a maestro, who is incredibly persuasive, manages, in the end, to catch you in his net, controlling people's wills. When you think about it, that was the first time a school was created in Italy. Italian designers had always rejected the idea of a "school", preferring to work along independent yet parallel lines: Magistretti was different from Castiglioni, who was different from Zanuso… And then, all of a sudden, we found ourselves in an unheard situation: there was a guru and a group (perhaps even two gurus and two groups, if we also include Alessandro Mendini). Do you think Sottsass taught his students a method or just forms?
JG Definitely a method! He did not teach us forms, although his hand could be seen in all our work. He was involved in all of the firm's projects (although obviously not what we did by ourselves) and his approach was so powerful that it took very little to leave its mark. I do not wish to seem ungrateful, but even as regards the architectural designs from the final period of my work with him (when, in theory, I should have had more freedom to manoeuvre), as soon as I deflected away from his language, as soon as I returned just slightly to my Mid-Century Californian minimalism, Ettore immediately reigned me in, he would not let me stray too far. And he certainly did not mince his words in telling me so: "What is this stuff? What do you think you are doing? So you are now a minimalist, are you?". In actual fact he felt he was being questioned: "Who are you thinking about when you incorporate this stuff?".
MR It was as if he was saying: "Am I not enough for you?".
JG Oh no! What he was saying was: "I can see what you are trying to do, but I do not want anything to do with it, I'm not falling for that!". He let me do certain simpler elements (perhaps garages), but he had to take hand in all the main work and, in those last works of architecture, he was actually heavy-handed. I wanted to do those things! He realised it was his chance to do something, and he had found clients who let him do what he wanted. He was well aware of that, in fact used to ask me: "Why should I restrain myself?". On the other hand, I started to feel morally dirty about certain project from that period, for example the Mourmans House: it had turned into a crazy situation… everything was so costly… the blue Brazilian marble floor was very expensive… but, if I tried to do something simpler, Ettore would say: "No!".
MR Perhaps Ettore wanted "everything" to become a finished work. Personally, I think it had something to do with his fear of dying. His entire body of work or, at least, the latter part reveals this fear and so it became a kind of exorcism by powerfully asserting his own creative ego.
JG What you say is probably true, but only in part; you must not forget that the clients also gave him plenty of rope. At some stage nothing was enough for him any more, certainly neither furniture, nor ceramics, nor glassware, he wanted to design architecture! Ultimately, if you look at his designs from that period, you have to admit he was right: an enormous amount of human energy is captured inside these designs, whereas if he had done things the way I wanted, it would have resulted in something with a quite different feel. In other words, when you worked with Ettore you could not be break free Ettore to any degree at all. In contrast with that, it was he who encouraged me to do things on my own, to propose my ideas. Incidentally, we were all free to work on our own personal projects at the firm.
MR How was work organized at Sottsass's?
JG As you well know, the firm was divided into three sections: graphics, design and architecture. If an architecture project came in, Ettore immediately made a sketch and showed it to me. I then tried to create a plan out of it and he would usually say "No!", in other words we worked on a "to and fro" basis. Fortunately there were lots of things to design and so there was plenty of work for everybody. Lots of us worked on each project: there was Ettore, of course, and then one of the partners and at least one assistant (who, initially at least, would, perhaps, just design a bathroom). Ettore's great ability was to instantly grasp the most important aspects of the project and then get to grips with them himself… He did not actually design everything, but he checked and approved everything, or he got you to do it again, he would make you get rid of the steel, for example, and replace it with laminate. But in the meantime we learnt a lot, and the houses were so big there was always something left for us to design, we might perhaps just choose the colour of the floors, but when you are twenty-five years old working with a maestro, that is already a great deal. I was gradually given greater responsibility, but overall control still remained in Ettore's hands. Everybody always say "You were so lucky to have done so much architectural work with Ettore", but I always reply "If I had not been there somebody else would have done the same things! Perhaps the results would have been different, but to tell the truth I'm not sure how different!". I cannot fool myself into thinking that I played with an irreplaceable role, I know how things really went. Ettore has such a powerful hand in everything... Earlier on you mentioned James Irvine, well perhaps things were different in his case. When James came to work with Sottsass he already had his own firm and was working for Olivetti: he virtually brought his own firm to Ettore's rather than just being a vehicle for Ettore's own design work. I'm absolutely certain that Sottsass Associati's design work changed a lot with James, it became a lot more "Jamesian" and the two of them got on really well. Ettore realised that he needed to leave some things under James's control! Of course the two of them occasionally clashed: they both had strong personalities! And if James was not happy with something, he would say so. James contributed a lot and Ettore allowed him to do so. In the case of graphics, though, Sottsass allowed everybody much greater freedom. You can instantly recognise Christoph Radl's or Milizia's hand in things, Ettore was not involved. I think he was actually less interested in the graphics, he was much more keen on architecture.
MR When he wanted to convey to you the basis on which to design, did he give you a kind of ABC to follow? If I have to make a colonnade it should be like that… if I have to make a floor it will be just so…
JG Never, I wish he had! It was the exact opposite: we have already done this, so we cannot do it like that anymore! We had to "reinvent the wheel" every time! It was not an "efficient" system, but I think it was vital. Ettore would say: "We have made a fabulous red door, good, we will never do that again!".
MR But don't you think that continuity is important? Designing along the lines of a progression, without any sudden jolts. After all, it seems to me that your own personal work is a sort of "continuation" without "turning everything upside" every time!

JG I do not turn everything upside down, it is true, but that also depends on how things go. My own personal professional experience is quite different from what used to happen with Sottsass: with him, somebody would come and say "I want a house like the one you designed in Colorado!", and he would reply "Not like that one, I'll design you a different one!". Now if a potential client comes into my office and says "I want a lamp just like that" and I say "No, not like that, I will design you a new one", then that client would just leave the office. So I inevitably end up working in terms of "increments", i.e. by just gradually adding on little bits: perhaps I will keep the perspex (everybody wants perspex!), but I will change a certain feature, but I'm certainly not allowed to reinvent everything every time. Although in actual fact, even though that is extremely tricky, that is what I would like to do…
MR So if the client agreed, you would do something completely different every time?
JG Yes, most definitely!
MR Don't you feel the need to create a sort of progression, with each object constituting a tiny step forwards while holding onto the legacy of what you have previously created?
JG I think that is inevitable, simply because, for the time being, I cannot get away from myself, but I constantly feel the desire to get away from what I have already done. And I gradually, slowly try to cradle this desire to break away.
MR So could we once again claim that collectors are actually a hindrance? Or, rather, they are actually a great resource but also a hindrance? They want the Johanna Grawunder they already know, they do not want somebody else?
JG It is a bit like that, which is why I really like working with galleries. For example, at the moment I'm working with Carpenters Gallery. When we first began, three years ago, they admitted to me that: "We like the more minimalist things you do". That was the first time anybody had said that to me! And I was delighted, so I invented the "Big Sky" collection, which I really love and is also quite commercially successful, even though it is quite different from previous works. I think the explanation lies in the fact that it is actually an entire collection, and so it is easier to explain, and collectors have time to understand it, whereas if you present just one piece they are never convinced, and so they come back and ask you to do the things you have done in the past. Of course it is also true that plenty of people are now asking for variations on "Big Sky"… In other words, it is always the same issue. But I am not complaining, quite the contrary, everything is working well, but try and understand my point of view: I think my work is reasonably coherent and recognisable, but I still feel a desire to get away from myself, which is why I'm always looking for experiences that take me off to a different place! I am not talking about LSD, of course, that is much too scary for me. More like desert festivals, Burning Man and other popular events like Nascar Home Tracks. I am still absorbing fresh input to help me get to the other side. Something similar happens with my fellow workers: for example I worked with a very interesting character on the "Big Sky" collection in San Francisco, Paolo Salvaggioni, an engineer of Italian descent, who was part of the Long Now Foundation, an institute that studies the technology of the future. He is a genius and we became friends. I just had a couple of chats with him over dinner, showing him some drawings and photos, and that was enough. And although I couldn't actually apply his suggestions, they did help me reach a higher level; outside my "comfort zone", because it was impossible to control how things developed… When I took the suggestions to my Italian supplier (I manufacture almost everything in Italy), he gave me a strange look. Lots of these things were not yet feasible, but we tried without achieving the results I was looking for, but that was enough for me. You see, it is working partnerships with people like him that interest me: a sort of "devouring other people's brains"…
MR Could you explain to me more clearly what you "expect" from these people?
JG I will give you the example of two working partnerships, the first is the one I just mentioned with Paolo Salvaggioni. Paolo brought me a pile of films: I had already used the so-called magic mirror, which reflects even though you can look through it, but I knew nothing about polarised film, and it immediately seemed to me to be a great idea to use them to design a lamp… I would never have thought of that on my own: two overlapping films produce a black surface, really beautiful. In actual fact, though, for me partnerships are not just about coming up with innovative materials but rather a different mental approach… although I immediately realised I could not drift too far away from the skills and possibilities of the people who actually had to make the pieces, but I started thinking about design in a different way. The other partnership I want to mention was with an artist with whom I had just completed a project. Her name is Ana Teresa Fernandez, she is a young Mexican woman who lives in San Francisco. She is extremely talented, conceptual and interested in social programs. We have also become friends. She was interested in how I used fluorescent light and so we designed some super low-tech installations together for one of the poorest districts of San Francisco. Low-budget installations that took me back to my roots, in some sense back to the art of the 1970s. Extremely powerful gestures on the cusp, between sculpture and urban furnishing. One of these projects was for a bench where all the local drug dealers in the area now go, perhaps because pushers seem to really like the fluorescent green light beneath it! We also created some giant words, five giant urban-size words: "what", "where", "when", "why", "who", conceptually connected with the history of the SF Chronicle Building, which for a long time was the headquarters of San Francisco's most popular newspaper.
MR So, partnerships involving both technology and art. So which side are you on?

WALL LAMPS
2003, GALLERIA CIVICA D'ARTE CONTEMPORANEA MONTEVERGINI, SIRACUSA

Courtesy Galleria Roberto Giustini Roma
Photo: Salvatore Gozzo

JG Are you asking me if I feel like an artist? When I see a true artist like Teresa, for example, I realise we designers are very different, particularly in the way we approach an issue or a theme. The mental process is the opposite: I was really surprised when this fact hit home!
MR Why is that? How do you tackle a problem? What is your mental process? Do you imagine the finished "thing" or is it created as you design it?
JG It depends: in the case of a lamp for a wealthy client, I try and imagine what the person in question is willing to accept and then I try to go a little bit further, for example, by making something bigger or more beautiful. On the other hand if everything is a lot "less constrained", then I think like an architect. Right now, for example, I am working on an installation in Los Angeles, inside the new art fair: the clients were shocked by the fact that I wanted to see a plan of the exhibition space ("nobody has ever asked for a plan!") and by the fact that I wanted to know how the hall was set out, in order to assess the light, and also the opening times of the exhibition ("nobody has ever previously worried about light!"). The plan, the lighting: aspects which, as architects, are the first thing we are interested in, while they are virtually non-existent for artists. So I realised that I am highly "influenced" by architecture!
MR And what about technology? You told me you wanted to go back to America because you needed to "directly" assess just how far technology has progressed. And yet you came from a background like Sottsass's firm, which was, in some sense, deeply "anti-technological", and even the things you made in Milan were highly "anti-technological".
JG That is partly true, but only partly. In actual fact I tried, at least, to understand "the aesthetics of technology" relatively early on: the lights of computers, digital colours and videogames. Even though I was designing low-tech products, mainly due to issues related to manufacturing output, I still tried to capture the flavour of that other world. I tried to gain a proper grasp of that other language. In my first collection, "Trucks", the use of reflector lights meant trying to understand the trucker mentality, to understand why they decorate their trucks. So as far as I am concerned, it is not a question of technology but of "industrial aesthetics": I wanted to gain mastery of that stuff and drag it into our world! I went back to San Francisco at the beginning of the new century because everybody was saying: "You have to come back, here it is like Florence during the Renaissance!". Of course it was not, but there was plenty of energy around (and there still is, to some extent), but no design: everything was technology. You would go into the important people's houses, say the founders of Google, and there was nothing there… no design work, but in the garages they had the most beautiful motorcars, like Bentleys, and they wore the coolest shoes, like Nikes, and had the most fantastic watches on their wrists… Those were the things they were interested in, not where they lived, not their everyday living space. Nobody was interested in design, it was off their radar. Coming from Italy, I rather naïvely imagined that those people, the big technology executives, would have been my clientele, that they would have liked my things, the technological citations I was making… I thought they would have loved me… but in actual fact they did not even notice me: even Steve Jobs lived in his "grandmother's house" (and all that is very "American"!). They did not even have the slightest idea that you could design your own living environment. Of course that was fifteen years ago, at the time of the first wave of Californian technology, nowadays everybody is building fantastic houses. Things are now different, on one hand the old group has a better understanding of matters, on the other a new group has emerged, the Twitter or Facebook generation, which grew up in the offices of Google that were all perfectly designed and so they are very, very aware of what design is. There is no comparison with the previous generation.
MR Nevertheless, it would seem to me that in the USA there is still no notion of design as something you can "inhabit" from head to toe, that inhabits you, your things, your home, your work or leisure space?
JG A lot less so than in Milan or in Europe, in general. Moreover, in America we have somebody you do not have, somebody we call an "interior decorator", who is actually a kind of "art director". If somebody famous needs to build a house, they commission an architect to design the structure, but then they have one of these "art buyers" for all the rest. These people know everything, they go to exhibitions like Art Basel and create a collage of extremely elegant pieces. And so interior design has been transformed into a matter of taste, a sort of assemblage: "There is already lots of beautiful stuff around, let's take a bit from here and a bit from there!" It has become almost impossible for architects to design interiors… "Oh no, no… I am bringing my own decorator!". Sometimes these decorators actually work well, coming up with good results, but this is still an incomprehensible attitude as far as I'm concerned: how can you separate architecture from interior design as if they were two different trades?
MR Let's go back to materials: looking at materials and working with materials… You are obviously familiar with the expression *objets trouvés* that refers to the idea of finding something and then putting it to a completely different usage. Well, paraphrasing that idea, do you think we can talk about *matériels trouvés*?
JG Definitely. Take, for instance, my habit of leaving all the components, the metal parts, exposed or leaving certain features from air-conditioning systems on view… Nowadays lots of people do that, but I can assure you that the first few times I tried it people looked at me strangely. These were details I used not so much to "hold the furniture together" but as if they were jewels, just for their intrinsic beauty. They really were *matériels trouvés* found in the hardware store. As far as *objets trouvés* proper are concerned, I recently



XXX
GLAS ITALIA, 2009

Nuovi Maestri / New Masters – Johanna Grawunder

carried out a specific experiment with the "Dirty Toys" collection. I really did go and rummage around an old waste dump and salvaged some things, "forms" that were just lying and looked to me like sculptures in their own right. I did not even know what they were. For example, some gigantic pipes that were really beautiful: I had them glazed and converted them into lamps. For me what was important was that you could not immediately see what they were: they were just structures and that is all. Unusual and beautiful forms that required very little work… there are already too many colanders around that have been turned into lamps!

MR So material really does play an absolutely key role in your design process: do you ever design without thinking about the material you will be using to construct the object? Is there any point in the design process when the type of material does not count?

JG Actually, no! Whenever I have tried to create a form without knowing about the material, I have felt uncomfortable, as if I was sculpting, which is something I am not particularly good at, because I am not a sculptor.
If I know a certain object will be made of glass, then I act in a certain way and if it is to be made of metal, then my approach changes. Well, let's just say that perhaps I don't really need to know whether it will be made of steel or aluminium at the very start… although, as far as metal is concerned, I've always been interested in using mesh: material that is decorative in its own right without requiring me to make many decisions.

MR What do you mean?

JG I will try and explain by contrast: take a sheet of laminate and think of the difference compared to a beautiful sheet of shiny stainless steel. In the case of steel what you will do has already been decided, the finish is already there, you only need to think about the colour! The same applies to mesh or black rubber. On the other hand if you take some wood or, as we said, laminate, you need to decide lots of things, what colour it will be, whether it will have a texture… For me this makes it more difficult.

MR So you prefer to start with materials that already have their own intrinsic quality and do not require you, the designer, to give them a story to tell?

JG I really like that idea. In actual fact, it was just a way of explaining this aspect of my work to you, because until now I have not really understood why I felt so at ease with certain materials and absolutely not with others... Recently we decided to build a big wooden table for our house: well, believe me, I just did not know what to do, I did not know where to begin… in the end I decided to ask a design a friend of mine to do the project!

MR Do you actually physically create your "material assemblages"?

JG Usually I don't, but I did in the case of "Dirty Toys" with the help of an assistant from my firm. It took a month. It was extremely good fun. We got all dirty, without manicuring… And in the end you can clearly see that these things really are handmade! That was the way it had to be in that particular instance, but I do not think this kind of approach is ideal when working for a collector. I would not feel comfortable about giving objects like that to a collector. It was a bit like playing around with a prototype, model and sculpture, because we made everything with our own hands, but in the end the pieces do not attain that "value" I think they need to have. It was more like research into forms.

MR If, on the other hand, you design a piece for a collector, how do you proceed?

JG First and foremost, I try and find out what the person I am dealing with really likes. In order to channel the process. For example, do they like coloured light or white light? More colour or less colour?

MR Do you keep any samples of materials on your work desk? What kind of process do you follow?

JG Whenever possible I like to have specific samples. If I have the material (even just a piece of plexiglas), then that changes everything: material has a crazy power of its own. If I am designing a lamp, for example, first of all I get the person to tell me what kind of setting it will be placed in. Will it go on a table? And, if so, what kind of table? I then come up with three or four alternatives, including specific renderings (I no longer make sketches the way I used to, nowadays I sketch on my iPad), a small 2D model and, as I was saying, a sample of the material. If I do not have the sample, I create a small scale model, possibly out of polystyrene. This works too: taking a model out of box produces a great result. This is something I recently discovered: it's really important to have something in your hands that gives people a proper idea of the project, such as a model, a prototype or just a sample. If I go to the meeting with these things, then the conversation can move on to a different level, whereas if I only have the renderings to show, my approach can seem a little over-aggressive: images are now extremely realistic but what they represent is actually the person's own home! But, on the other hand, there is the abstract beauty of a three cm thick piece of perspex, possibly shocking pink in colour… a real gem. My clients often try and take it away with them, but, knowing what is likely to happen, I say that: "I need it, I have to keep it!". But they never give in, they ask to borrow it and then never give it back!

MR You once told me that you used mesh as if it was an "old days" lampshade and perspex as if it was the "old days" crystal. Why these references to "old days"? After all, the aesthetic of your things is totally different from the past!

JG On one hand it is something that helps clients, on the other hand I really do think these materials work in a similar way. In terms of function we are talking about the very same operations. For example, the way perspex conveys light is very similar to crystal. In a nutshell, perspex is the modern-day version of crystal. Mesh is protective, it helps diffuse and enhance light, just like old-fashioned lampshades. As an architect, I am well aware that the most important thing is the light quality. I recently rediscovered this fact, perhaps there were times in the past when it slipped my mind… perhaps the object I had designed was interesting, but the light was not good… these things might be all right for an exhibition, but certainly not for a home. Nowadays LEDs make it easier to design lamps and, in any case, everybody is only interested in new sources; but in my opinion the light emitted needs to be warmed up and made softer, possibly by making it interface with mesh or plexiglas or some other kind of filter. I certainly do not want the LEDs to be directly visible. That was even the case with the "Dirty Toys" experiment: we had envisaged very simple lamps with wrought iron frames that held strips of LEDs, but in any case I wanted to shield the source; we tried with a diffuser element, but it looked very bland, and so we used micro-perforated sheet metal and, hey presto, there were suddenly lots of specks of light coming from the LEDs, and everything looked beautiful…

MR You told me you do not work on architecture in America, does that mean you no longer plan to design on that scale?

JG I do the odd interior, but for the time being I have no architectural projects and I realise that I am not equipped to design architecture in America, I do not have the right kind of firm… and architecture is actually a horrible profession in America: a lot more pain than design!
Of course, I would still like to do some things, for example the last two projects I developed were self-commissioned, but we have not had the chance to build them yet. The first is a tiny house in the desert... for the time being we only have the land; the second is inspired by Gio Ponti along the seafront near San Francisco… Hopefully we will be able to complete it: I miss architecture!

Three Small Chandeliers
/Design Gallery Milano, 2002

MR Of course you will complete it; perhaps a collector will come along and ask you to design a house for him!

JG It will have to be a very brave collector… after all, I am an unknown in the field of architecture, I have not done anything on my own, I have always worked with Ettore.
I recently read the book *Creative Confidence* by David Kelly, the founder of IDEO (Ettore and I actually designed a house for him once in Palo Alto), and I was really struck by the passage in which David says that, in order to understand what to do with your life, you have to think about the activity that makes time pass most quickly. To tell the truth, when I sit down at the drawing board with a plan in front of me…. I look at my watch and eight hours already gone by: it is the thing that really makes me lose all notion of time…. I ended up feeling really sad because I do not actually get to design many plans!

MR So what about small objects? Personally speaking, I only really understood design on the scale of objects much later on, and that is another positive consequence of Sottsass's revolution or, in other words, the fact that an architect can design a vase. May be they did even in the past, but it was not "theoretically" acceptable, but now, thanks to Ettore, it has been accepted, possibly over-accepted… nevertheless it is a very important conquest. Are you still interested in designing a vase?

JG Nobody ever asks me to… but of course I would like to! To tell the truth I want to do everything, any kind of thing at all… and, during a crisis period like the present, this good fortune is something that comes from our background as architects: we can take on anything from a building to a piece of jewellery. Architecture is no longer an option? Fine, then I will make furniture! Personally speaking, this is what saved my life!

MR At the end of the day that is what Gio Ponti taught us and Sottsass, too, to some extent, but Ponti did it first… although when we studied architecture, that kind of freedom was not acceptable. I think we are once in danger of hyper-specialisation: if you design a vase, then you are a "vase designer"!

JG That is absolutely true and it is absolutely crazy: if you tell somebody they are "a designer", then they will say "What do you design?", and you reply "At the moment I'm designing lamps", and so they say "So you're a light designer!", "No, I am definitely not a light designer, I make lights but I also make other things!". Americans, in particular, go crazy if they can't understand who you are!
Conversations like these are very frequent and in the end I act differently according to how invested I am in the person I'm talking to, if I am not interested in them at all I just pretend and say: "Yes, of course I am a light designer!". I've no intention of spending an hour explaining who I am to somebody who cannot even be bothered to listen. Incidentally, I remember the first exhibition I did in San Francisco: it was 2003, at the Limn Store, a magnificent place. I had collected together lots of my projects and, apart from the fact that I did not sell anything, questions like this drove me crazy. I will give you an example: I had displayed a lamp made of large orange-coloured glass spheres, a lady kept on looking at it and, in the end, she asked me: "Are you the person who made this object?", "Yes, I am the designer!", "Ah, so you are a glass-blower!", "Oh no, I just did the design!", "So who made the lamp, where is the person who made it?". She was only interested in the craftsman, just the craftsman… This is another reason why I think it is extremely important to me to keep one foot in Europe, particularly in Italy. Sometimes I wonder why, when I come to Milan, I end up staying for three weeks. After all I could see all my

suppliers in just a couple of days, but in actual fact I need to talk about design, what we are up to the moment, to really smell the world of design: here in Italy the sweet smell of design is still very strong, you only realise that when you move away to live. Coming from San Francisco you can really feel that Milan is immersed in design, everything is design… it is literally thrust into your face, everybody is hysterical about design, just like everybody in San Francisco is crazy about gadgets, technology, virtual stuff and games.
MR Let's go back to colour. Does colour have a "meaning" for you, an almost esoteric meaning? Or may be not? Do you feel free to choose just any colour or does colour have some deeper meaning for you, as it did for Ettore?
JG I will give you a practical example: today I had to choose the colours for a glass table, I chose them based on how they reflect light. It is important that reflection makes you look good when you're sitting at a table. So, because I work a lot with light, it is essential to assess how colour transforms light...There is nothing to stop you from designing a green lamp, but you need to know in what kind of place it will be located: will green light be all right in that context? Probably not above a dining table! Having said that, I actually find it extremely difficult to choose colours unless they are connected with a specific material. For me colour is a by-product of material. So I try and respect a given material's colour scheme or the colour scheme deriving from a manufacturing process, for example anodising. And then I pay very careful attention to where the piece will be located.
MR So you are extremely respectful of the people who will be living with your things?
JG Extremely, this is the designer's own specific responsibility, regardless of what the collectors might choose, which I am not concerned about in the least! This is an aspect I reinforced even more when designing the lighting for the "Robert" Restaurant inside the New York Museum of Arts and Design. I wanted to use the same old perspex panels with pink light, but fortunately the manufacturer was Flos and their technicians persuaded me to incorporate some spotlights in the setting, warning me: "Be careful, if you put pink light above the tables and somebody has ordered spinach it will look brown... horrible!". They were right, with pink light the skin looked wonderful but the food was really inedible! Observations like this really made me think: we have great responsibility.
MR And what about luxury? You told me that luxury is not just a matter of rarity or valuable materials but also of "intention", because it can create the illusion of "protection".
JG I was referring to the architectural side of luxury. I was thinking about Sinan's houses, in Cappadocia. They are made of mud, but the women design with the mud. So even if the materials used are as basic as mud and paint, the result is always luxurious due to power of imagination and hard work. It is as if those women were saying: "We do not have any diamonds, but we want to live in a dignified way, in a beautiful home that protects us, because we are here, now, and we are proud of these houses!". This is the sense in which I believe luxury is pure protection. Otherwise luxury was just a random discovery: I could not make golden lamps (or maybe I could), but I am not interested in doing that. I am looking for a different kind of luxury, it has to be obtained through textures, dimensions and a certain kind of light. Aspects that need to be thought about and tested out until you achieve that "level of luxury" that protects you against poverty, that shows you who you are and hence protects you from the world. Ultimately, even this attitude comes to some extent from Ettore: moving materials from one realm of meaning to another. I'm thinking about his work with laminates, I think the idea is still very valid even today, partly because it has something to do with keeping down costs. If you enter a house and it has a gigantic crystal chandelier, you can imagine it would cost about 100,000 dollars, but when you see one of my things, you cannot tell what material it is made of or work out what causes the lighting effect, but you might perhaps sense something magic, you cannot say whether it cost 1,000 or 100,000 dollars. And seeing as Americans always talk about money, this is my way of avoiding the issue!
MR Preventing things from getting "heavy"?
JG Exactly. But this is also another challenge, because you need to be able to "show" that a thing might cost 10,000 dollars even if it is made of plastic!
MR In conclusion, have you done any teaching, does it still makes sense to teach design?
JG Yes, I think it still makes sense, at least in America, and it would be extremely important for the right people to enter our schools right now. Now that, for the first time, young Americans have a widespread awareness of design. It is an extremely important moment for design in education. And there is no time to be lost, otherwise the space that has opened up will be filled by people teaching technology or shifted to the realm of craftsmanship. This is a very familiar situation in our country: let's take the example of you being asked to design a table at school, which you will then actually have to make, and so you will not have much time for designing because you will spend so much time in the workshop, because you are not really a very good craftsman… and in the end the final result will be extremely ordinary, because instead of spending a week thinking, you will have spent a week hammering nails into pieces of wood…

GRAWUNDER STUDIO, SAN FRANCISCO

Nuovi Maestri / New Masters — Johanna Grawunder