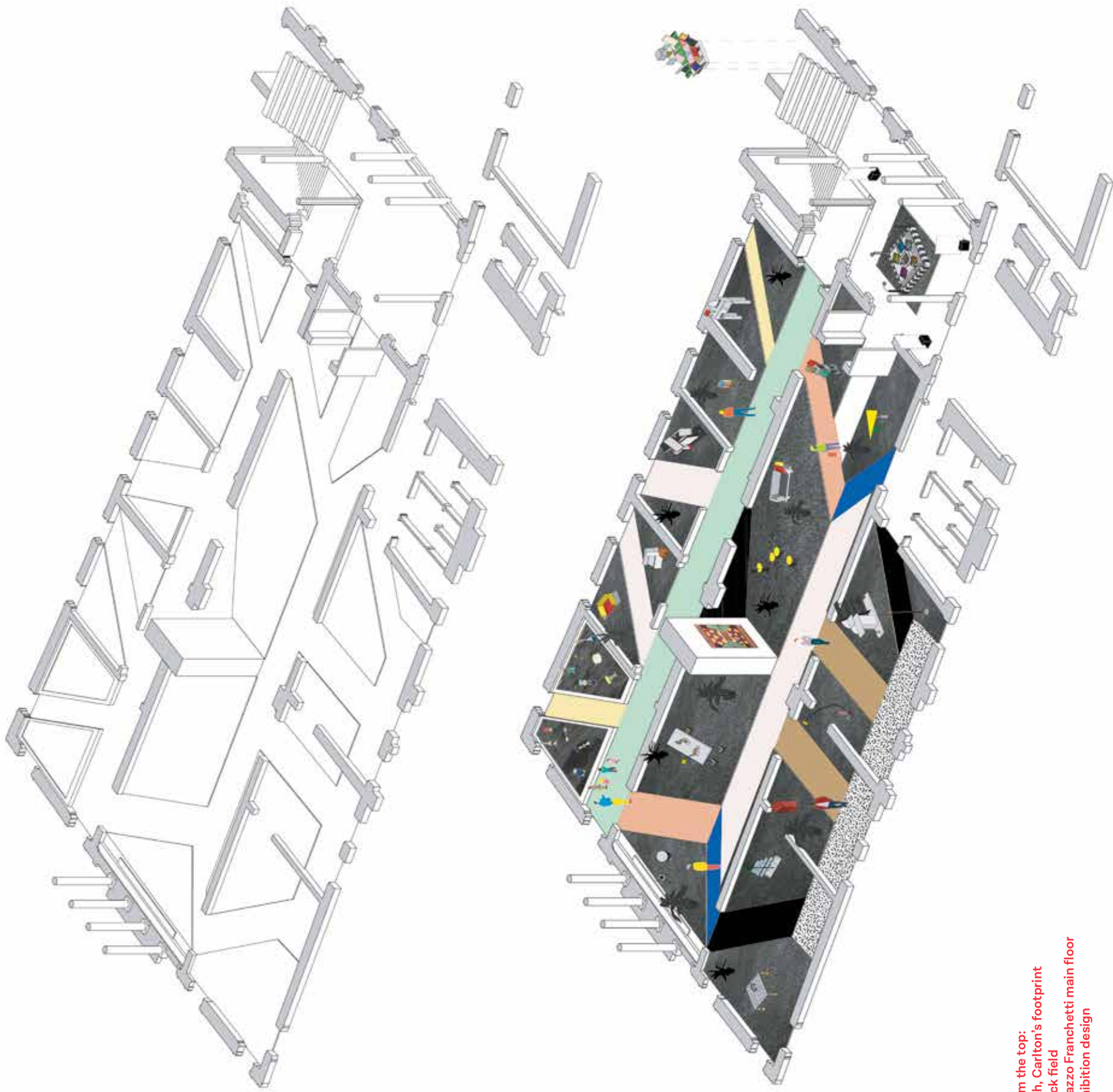




From the top:
Path, Carlton's footprint
Black field
Palazzo Franchetti main floor
Exhibition design

Cover designed by
Tomomot

Editorial Coordination
Simona Larghi
Claudio Pavesi

Curatorial Texts
Adriano Berengo
Jean Blanchaert
Deyan Sudjic

Additional Texts
Claudio Pavesi
Jane Rushton

Translations
Emily Ligniti
Gabriella Suzanne Vanzan

Editing
lineadacqua edizioni

Design and Layout
Tomomot

Printed by
Grafiche Veneziane, Venezia
in July 2018

Photo credits
Francesco Allegretto, pp. 18-19, 24-28, 32-35, 51-53
Aldo Ballo, p. 21 (bottom)
Aldo Ballo, Guido Cegani, Peter Ogilvie, pp. 16, 20 (right), 21
Sati Caleca, p. 17
Roberto Gennari, p. 13
Charlotte Hosmer, p. 36
Luca Miserocchi, pp. 6, 8-9, 11, 14, 22-23, 42, 43
Angelantonio Pariano, pp. 10, 13, 15, 16-17 (center), 20 (left),
21 (left), 30 (top), 30-31 (center), 31 (left), 37-39, 46-48
Lucien Schweitzer Galerie et Editions, pp. 29, 30 (left), 31
Karolina Sobel, pp. 7, 49
Studio Azzurro, pp. 4, 5, 20 (center), 40, 41, 44, 45

First published in Italy in 2018 by
© 2018 lineadacqua edizioni srl
San Marco 3716/b
30124 Venice, Italy
www.lineadacqua.com

© 2018 Berengo Studio 1989
© 2018 Fondazione Berengo
© 2018 lineadacqua edizioni
© 2018 Memphis srl
© 2018 the authors for their texts
© Martine Bedin, Andrea Branzi, Nathalie Du Pasquier,
Michael Graves, Shiro Kuramata, Peter Shire, George Sowden,
Matteo Thun, Masanori Umeda, Ai Weiwei, Marco Zanini
© Michele De Lucchi by SIAE 2018
© Ettore Sottsass by SIAE 2018

All rights reserved under international copyright conventions.
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or
by any means, electronic or mechanical, including photocopying,
recording, or any information storage and retrieval system,
without permission in writing from the publisher

Printed and bound in Italy. First edition

MEMPHIS - Plastic Field
Venice, 24 May > 25 November 2018
Fondazione Berengo / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
Palazzo Franchetti
2847 San Marco
30124 Venice

A project by
Fondazione Berengo
Memphis srl

Organized by
Fondazione Berengo
Berengo Studio
Memphis srl

MEMPHIS - Plastic Field curated by
Jean Blanchaert and Adriano Berengo

Exhibition Management - Fondazione Berengo and Berengo
Studio 1989
President
Adriano Berengo
General Management
Jane Rushton
General Coordination
Simona Larghi
Claudio Pavesi

Exhibition Management - Memphis Srl
President
Alberto Bianchi Albrici

Exhibition design - IB studio
Presidents
Isabella Invernizzi
Beatrice Bonzanigo
Collaborators
Simone Dati
Elisabetta Moraglia

PR and Media Consultant
Attila & Co

Thanks to
Mazhar Abbas
Marco Berengo
Baldo vino Caramel
Nicola Causin
Leonardo Cimolin
Gabriele Costantini
Luca Costantini
Stefano Donò
Francesca Gramigna
Nikola Grozdanov
Alan Horsley
Roberto Lazzari
Stefano Lo Duca
Massimiliano Luzzi
Vittorio Marzaro
Roberto Mavracchio
Laura Porcu
Mauro Rizzo
Andrea Salvagno
Antonio Scarpa
Nolan Souillard
Alvise Massimo Schiavon
Giacomo Semenzato
Daniele Stefanutti
Selene Stradiotto
Marino Zaffalon

Video Production
Savino Cancellara

With the help of
Assicurazioni Generali
Pietro Carlini
D.D.R.C.I. di Vecchia Marino
Edilcostruzioni Nardo Giocondo
FIEL spa
Imballi e Polistirolo di Spezzamonte Andrea
Italgreen spa
Comm. Pierluigi Morasco Broker di Assicurazioni
Tipografia Print Cat
Puntofotolito srl
Valle Romano Di Valle Alessio e C. Snc
Università Ca' Foscari, Venezia
Z.a.v di Arzuffi Giacomo & C. snc

Special thanks to all of the artists for the enthusiasm they brought
to this project.

Organized by



fondazioneberengo

memphis

Exhibition design by

LB

With the patronage of



Gilded Cage is made possible by



Presidente - Prof. Gherardo Ortalli
Cancelliere - Sig.ra Giovanna Palandri
Amministratore - Dott. Antonio Metrangolo

in time
venice
& veneto

4 - Memphis:
Light after Darkness

Jean Blanchaert, Adriano Berengo



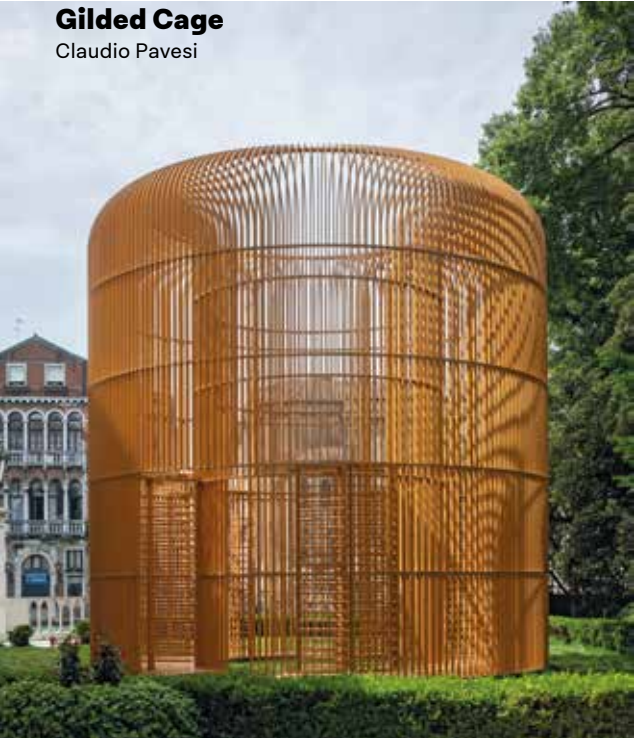
8 - Memphis:
Plastic Field

Deyan Sudjic

MEMPHIS -
PLASTIC FIELD
24.May > 25.Nov

50 - Ai Weiwei:
Gilded Cage

Claudio Pavesi



10 - Forniture/Mobili

24 - Glass/Vetri

36 - Pottery/Ceramiche

40 - Silver/Argenti

42 - Fabric/Stoffe

44 - Carpets/Tappeti

46 - Lamps/Lampade

Memphis: Light after Darkness / La luce dopo il buio

Peter Shire, Bel Air
(wool fabric), 1982,
h. 125 x 115 x 110 cm



Memphis's history is, first and foremost, Ettore Sottsass, because the spark of that fantastic fire began with him. In 1981, sensing the energy in the air, as artists often do, he invented Memphis. In the words of Barbara Radice, who quickly became the group's artistic director: "The name 'Memphis' initially appeared in one of Michele De Lucchi's notebooks, scribbled at the top of the first page next to a date, December 11, 1980. The second and third pages were dated *December 12 in pizzeria* and *December 14 in via San Galdino*, which was Sottsass's address." A group of designers and architects, his collaborators and friends, gathered on the evening of December 11, 1980 in Sottsass's twenty-square-meter living room at his home, in a festive, excited, smoke-filled, complicit atmosphere, with lots of music and white wine. Aldo Cibic, Matteo Thun, Marco Zanini, Martine Bedin, and Michele De Lucchi were present. Nathalie du Pasquier and George Sowden, who were indeed part of the group already, weren't there. Everyone was between twenty and thirty years old, forty less than Sottsass. Each one was convinced that an artist's duty was to point out the paths of imagination, of surprise, of independence. That famous evening, in via San Galdino, was also attended by Barbara Radice and a cabinetmaker friend, Renzo Brugola, their future furniture producer. They were listening to a record—a verse from a song by Bob Dylan, *Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues again*, kept playing over and over again. No one bothered to get up and change the song. Memphis is also the capital of the Egyptian pharaohs, sacred to the god Ptah, an artist and protector of artists. It's where Aretha Franklin and Elvis Presley were born. Memphis is a dense word, magical and vague all at the same time. The group chose it for its mystique. The Gruppo Memphis was born.

Sottsass asked Brunella and Mario Godani, the owners of a showroom in the center of Milan, to

Fare la storia di Memphis vuol dire nominare prima di tutti Ettore Sottsass, perché la scintilla di quel bellissimo fuoco è partita da lui. Nel 1981, captando l'atmosfera, come fanno gli artisti, inventa Memphis. Come ci racconta Barbara Radice, da subito direttore artistico del Gruppo, "il nome Memphis appare scritto per la prima volta su un quaderno di appunti di Michele De Lucchi, scribacchiato in alto sulla prima pagina vicino a una data, 11 dicembre 1980. La seconda e la terza pagina sono datate *12 dicembre in pizzeria* e *14 dicembre in via San Galdino*, che è poi l'indirizzo di Sottsass". La sera dell'11 dicembre 1980, nei venti metri quadrati del soggiorno di casa Sottsass, in un'atmosfera allegra, eccitata, fumosa, complice, con musica e vino bianco, è riunito un gruppo di designer e architetti, suoi collaboratori e amici. Sono Aldo Cibic, Matteo Thun, Marco Zanini, Martine Bedin e Michele De Lucchi. Non c'erano Nathalie du Pasquier e George Sowden, che comunque facevano già parte del gruppo. Tutti hanno dai venti ai trent'anni, quaranta meno di Sottsass. Ognuno di loro è convinto che il dovere degli artisti sia indicare le strade della fantasia, della sorpresa, dell'indipendenza. Quella famosa sera, in via San Galdino, sono presenti anche Barbara Radice e un amico ebanista, Renzo Brugola, futuro realizzatore dei mobili. Da un disco che si è inceppato e che nessuno si preoccupa di fermare proviene ossessivamente un verso di una canzone di Bob Dylan: *Stuck inside of Mobile with the Memphis Blues again*. Memphis è anche la capitale dei faraoni d'Egitto, sacra al dio Ptah, artista e protettore degli artisti. È la città natale di Aretha Franklin e quella di elezione di Elvis Presley. Memphis è una parola densa, magica e vaga al tempo stesso. Il fascino di questo suono fa sì che venga scelto come nome del gruppo. Il Gruppo Memphis.

Sottsass propone a Brunella e Mario Godani, proprietari di uno showroom nel centro di Milano, di esporre una collezione di mobili "molto aggiornati", disegnati non soltanto da lui, ma anche dai suoi giovani amici. Il progetto sarà collettivo. L'esordio

A photo of the Memphis Group on Tawaraya ring (1981, h. 120 x 280 x 280 cm) by Masanori Umeda taken in 1981. From the left: Aldo Cibic, Andrea Branzi, Michele De Lucchi, Marco Zanini, Nathalie Du Pasquier, George J. Sowden, Martine Bedin, Matteo Thun and Ettore Sottsass.

display a collection of "very updated" furniture, designed not only by him, but also by his young friends. The project would be a group one. The debut of what would be presented as an actual commercial enterprise was set for September 18, 1981. A company was also established to distribute the products on the international market. The partners were Ernesto Gismondi, entrepreneur and president of Artemide, Mario and Brunella Godani, gallerists, Renzo Brugola, cabinetmaker, and Fausto Celati, lamp manufacturer. If Ettore Sottsass was the director, Ernesto Gismondi was the producer. Without him, the film Memphis would never have seen the light of day. For the inauguration, fifty-seven pieces were presented, including furniture, clocks, lamps, ceramics, glass, and textiles. The creators, in addition to Sottsass and the group, were Andrea Branzi, Alessandro Mendini, and important foreigners like Michael Graves, Hans Hollein, Shirō Kuramata, Peter Shire, the American collective Arquitectonica, and Masanori Umeda, who designed the famous Ring sofa upon which, in 1981, the historic Memphis group photo was taken.

The 2,500 people who blocked traffic outside the Galleria Arc '74, on Corso Europa, came into contact with something they had never seen before as regards forms, colors, and the combination of functional rationalism and free poetic solutions. In the words of Ettore Sottsass: "structure and decoration are one". Poetry was the novelty. Everyone thought that design had to be

di quella che verrà presentata come una vera e propria impresa commerciale, è fissato per il 18 settembre 1981. Viene costituita una società anche per poter distribuire i prodotti sul mercato internazionale. I soci sono Ernesto Gismondi, imprenditore e presidente di Artemide, Mario e Brunella Godani, galleristi, Renzo Brugola, ebanista, e Fausto Celati, produttore di lampade. Se Ettore Sottsass è il regista, Ernesto Gismondi è il produttore. Il film Memphis, senza di lui, non sarebbe esistito. Il giorno dell'apertura sono presentati cinquantasette pezzi fra mobili, orologi, lampade, ceramiche, vetri e stoffe. Gli autori, oltre a Sottsass e al Gruppo, sono Andrea Branzi, Alessandro Mendini e figure straniere di rilievo come Michael Graves, Hans Hollein, Shirō Kuramata, Peter Shire, il gruppo americano Arquitectonica e Masanori Umeda, autore del celebre divano Ring sul quale, nel 1981, viene scattata la foto storica del Gruppo Memphis.

Le 2.500 persone che bloccano il traffico davanti alla galleria Arc '74, in Corso Europa, si trovano di fronte a qualcosa che non avevano mai visto prima quanto a forme, colori e intreccio fra razionalità della funzione e gratuità di soluzioni poetiche. Per citare Ettore Sottsass "struttura e decorazione sono un'unità". La poesia è la novità. Tutti pensavano che il design dovesse essere soltanto razionale e invece la poesia, da quel momento, entra a pieno titolo nel progetto e ha a che fare con l'ignoto.

La parte creativa è dominante, i "commerciali" vengono dopo. Gli amici di Ernesto Gismondi gli dicono: "ma tu qui vuoi distruggere te stesso?





rational, but instead poetry, from that moment on, became a legitimate part of the process that also pertains to the unexplored.

The creative part dominated. The “sales” came later. Ernesto Gismondi’s friends told him: “Do you want to ruin yourself with this? These things go against Artemide and against what you’re already doing!”. But this wasn’t the case.

Memphis’s style is also characterized by the use of contrasts—poor-precious, fake-authentic, elegant-kitsch. “In two years,” stated Aldo Cibic, “it took hold around the world, and became a symbolic word.” Like a rock star. Memphis’s aesthetics are also ethics. It’s not just about exploring forms. It’s also sociological and anthropological research.

Sottsass stated: “What is unknown in life is hidden inside of us, but who knows where? In order to find it, to make it appear, you need to gather all the energy available and allow it to suddenly make a tremendous explosion. What remains, when the fire’s over, is the unknown that’s left in your hands”.

The 1970s were nightmarish: the Red Brigade, economic and financial crises, strained democratic institutions. Society was overrun by a sense of dread and a bleak outlook. Memphis burst onto the scene like a speeding train. At the end of the tunnel, there’s light. Breaking with the status quo. A new language of objects was dealt with in a free and fanciful manner, taking the aesthetic hegemony away from the middle class in an attempt to change lifestyles, life. This all unfolded

with tons of irony. Objects had worth not only for their technological or market value, but they became, like color, metaphors for a vision and an idea. They were communicative, vibrant, demanded affection and participation.

The language Memphis created with its products, with its signs and symbols was poised between high-brow and low-brow culture. It was also inspired by the elements of the day-to-day life that furnished the homes of suburbia and large cities. Form no longer followed only function, but a more communicative and animated approach: furniture is also sculpture and architecture from a fairyland or from disturbing characters. These are often elaborate, seemingly useless constructions, but, in reality, they are quite useful. According to Ettore Sottsass, plastic laminate, a simple material used for middle-class family homes and Memphis furniture, is extra-human, but it feels voluptuous to the touch. Nothing was more suited to embrace new colors that were no longer made up of pigments but of light.

Sottsass was innovative, even when dealing with glass. He could not rest on the laurels of master glassmakers from the past. He created disarray because, in his attempt to design in a new manner, he preferred to speed up the process and “ride on the adrenaline”. He gave up the traditional practice of melting glass components together by gluing them to one another. “Besides,” he stated, “what difference does it make? Isn’t the culture of glue an invention just like the culture of glass?”.

Non-moralist and non-utopian, the experience of Memphis over the course of six years headed towards its natural end. “Powerful ideas,” said Sottsass, “don’t evolve, they are what they are, they descend like lightning bolts. They’re here one minute and then they’re gone the next”.

But the Memphis company still exists, and is led by Alberto Bianchi Albrici. To date, it keeps on manufacturing, without continuity, all the works designed by the group’s artists.

The exhibition *Memphis-Plastic Field*, held at Palazzo Franchetti in Venice, by the Fondazione Berengo, offers the most inclusive selection to date of works designed by Memphis between 1981 and 1987 ever presented in a public venue. In order to draw the attention of visitors to the bold Memphis colors, IB Studio in Milan has created an installation of plants and lawns in black plastic to neutralize the stunning ancient palace. Upon entering, visitors can admire Carlton, a partition by Ettore Sottsass that resembles a totem of circus acrobats. Right after we see Ginza, furniture-robot by Umeda sarcastically looking at us. And then, Sandy, a tall bookshelf by Aldo Cibic, happy like its maker.

Many of these works are intentional self-portraits.

Memphis must be credited with revolutionizing objects that have become art and, therefore, immortal. ■

TRANSLATION BY EMILY LIGNITI

Queste cose vanno contro Artemide e contro quello che stai già facendo!”. Così non è stato.

Lo stile Memphis, caratterizzato anche dall’uso dei contrasti, povero-prezioso, falso-autentico, elegante-kitsch, “nel giro di due anni – come racconta Aldo Cibic – si è affermato nel mondo intero, diventando una parola simbolica”. Come una rock star. L’estetica di Memphis è anche etica: non è soltanto ricerca della forma, è anche ricerca sociologica e antropologica.

Dice Sottsass: “Quello che c’è d’ignoto nella vita uno ce l’ha nascosto dentro, chissà dove. Per trovarlo, per farlo apparire bisogna raccogliere tutta l’energia a disposizione e lasciarla andare improvvisamente in una paurosa esplosione. Quello che resta, quando il fuoco se n’è andato, quello è l’ignoto che ti resta nelle mani”.

Gli anni settanta sono stati tremendi: Brigate Rosse, crollo dell’economia e della finanza, logoramento delle istituzioni democratiche. La società è pervasa da un senso di angoscia e di pessimismo. Memphis arriva come un treno in corsa e in fondo al tunnel, c’è la luce. Avviene una rottura con la situazione esistente. Si affronta in modo libero e fantasioso il problema di un nuovo linguaggio degli oggetti per strappare la questione estetica all’egemonia della classe borghese e provare a cambiare il modo di vivere, la vita. Tutto ciò avviene con molta ironia. Gli oggetti non valgono più soltanto per il loro valore tecnologico o di mercato, ma sono,

come il colore, metafore di una visione e di un pensiero. Sono comunicativi, vibranti, richiedono affezione e partecipazione.

Il linguaggio che Memphis crea coi suoi oggetti, con i suoi segni e con i suoi simboli sta sulla linea di confine fra cultura alta e cultura bassa, s’ispira anche agli elementi della vita quotidiana che arredano gli interni delle case popolari nelle periferie e nelle grandi città. La forma non segue più soltanto la funzione bensì un percorso più comunicativo e animato: i mobili sono anche sculture e architetture di un paese di fiaba o personaggi molto vitali e inquietanti. Spesso si tratta di elaborate costruzioni apparentemente inutilizzabili, in realtà molto utili. Secondo Ettore Sottsass, il laminato plastico, l’umile materiale col quale sono realizzati sia gli arredi delle case popolari, sia i mobili Memphis, è un materiale extraumano, ma accarezzandolo si prova una sensazione voluttuosa. Nulla è più adatto per accogliere i nuovi colori che non sono più composti da pigmenti, bensì dalla luce.

Anche quando affronta il vetro Sottsass è innovativo. Non vuole sedersi sul virtuosismo millenario dei maestri vetrai e crea scompiglio perché, volendo progettare in maniera nuova, preferisce velocizzare il procedimento e “cavalcare l’adrenalina”. Rinuncia alla tradizionale fusione a caldo delle varie componenti vitree dell’opera e le incolla. “E del resto – afferma – che differenza fa? La cultura delle colle non è un’invenzione tale e quale alla cultura del vetro?”.

Non moralista, non utopistica, l’esperienza di Memphis nel giro di sei anni va verso la sua naturale consumazione. “Le idee forti – dice Sottsass – non si evolvono, sono quelle che sono, vengono giù come fulmini, prima ci sono e poi non ci sono più”.

Ma la società Memphis esiste ancora, guidata da Alberto Bianchi Albrici e a tutt’oggi continua a produrre, senza soluzione di continuità, tutte le opere disegnate dagli artisti del Gruppo.

La mostra *Memphis-Plastic Field*, ospitata a Palazzo Franchetti, a Venezia, da Fondazione Berengo, propone la più estesa selezione mai presentata in un palazzo pubblico di opere disegnate dal Gruppo Memphis dal 1981 al 1987. Per incanalare l’attenzione dei visitatori sui forti colori Memphis, IB Studio di Milano ha immaginato un allestimento di piante e prato di plastica nera per neutralizzare l’imponenza del palazzo. Appena entrati si è accolti da Carlton, un mobile divisorio di Ettore Sottsass che sembra un totem di acrobati del circo. Subito dopo incontriamo Ginza, mobile-robot di Umeda che ci guarda beffardo. Poco più in là, Sandy, alto scaffale di Aldo Cibic, felice come il suo autore.

Molti di questi lavori sono degli autoritratti inconsapevoli.

Merito di Memphis è di aver fatto una rivoluzione in oggetti che è diventata arte e quindi immortale. ■

— JEAN BLANCHART | ADRIANO BERENGO



Curators Adriano Berengo and Jean Blanchaert on Big Sur (1986, h. 96 x 210 x 72 cm) by Peter Shire.

MEMPHIS PLASTIC FIELD

— TEXT BY DEYAN SUDJIC



The obvious answer to the question “when and where did the Memphis movement start” is the hot September night in 1981 in Milan, when two thousand people showed up for a launch party at Arc '74, a kitchen showroom on the corso Europa during the city's Furniture Fair. Some gate-crashers thought that they were at the opening of a discotheque. For the more serious minded of guests, trying to catch a glimpse of the first Memphis collection through crowds swilling wine from Memphis labelled bottles, the display of furniture, lights and domestic objects seemed like nothing that they had seen before. ➤

La risposta ovvia alla domanda “dove e quando si collochi l'inizio del movimento Memphis” è il launch party all'Arc '74, uno showroom di cucine in Corso Europa, a Milano, che in una calda notte settembrina del 1981, in pieno Salone del Mobile, radunò qualcosa come duemila persone. Alcuni imbucaati pensarono di trovarsi all'inaugurazione di una discoteca. Agli ospiti più seri, che cercavano di intravedere la prima collezione Memphis tra la calca di gente che trangugiava vino da bottiglie etichettate Memphis, gli arredi, le luci e i complementi per la casa non ricordavano nulla che avessero già visto. ➤

Furniture

Mobili

On this page: Ettore Sottsass, Mimosa, 1984, h. 42 x 42 x 42 cm.



From the perspective of the present day, 1981 seems an almost unimaginably distant past. It was the year Ronald Reagan had come to power in the USA, the Red Brigades kidnapped an American general in Verona, MTV was launched, Guernica went back to Spain and the dominant name in personal computing was Commodore. The sensational start of the Memphis movement is very much a part of that particular moment. Sensations come and go, some last longer than others. Most fade as quickly as they have blossomed. Fashion is a part of the nature of things. But the energy of those few Memphis years was intense enough for the movement still to have abiding relevance today. Memphis was more than a passing fashion, it has made a permanent and lasting mark.

In the first Memphis collection in 1981 there were fifty-seven pieces in all, designed by an international cross section of designers and architects lead by Ettore Sottsass. Some were from his peer group, Andrea Branzi and Alessandro Mendini, others belonged to Milan's younger generation such as Michele de Lucchi, Aldo ▶

Dalla prospettiva odierna, il 1981 sembra appartenere a un passato così distante da risultare quasi inimmaginabile. Era l'anno in cui Ronald Reagan era salito al potere negli USA, le Brigate Rosse avevano rapito un generale americano a Verona, l'anno del lancio di MTV, del rientro di Guernica in Spagna e del dominio della Commodore tra i personal computer. L'incredibile esordio del movimento Memphis si inserisce perfettamente in quel particolare momento storico. Le sensazioni vanno e vengono, e alcune durano più a lungo di altre. La maggior parte appare e svanisce in un lampo. Ma l'energia di quei pochi anni di Memphis fu così intensa da dare al movimento quell'importanza nel tempo che ancora oggi riveste. Memphis è stato più di una moda passeggera e ha lasciato un'impronta indelebile e duratura.

La prima collezione Memphis del 1981 contava cinquantasette pezzi in tutto, disegnati da un gruppo internazionale di designer e architetti sotto la guida di Ettore Sottsass. Alcuni appartenevano alla cerchia dei suoi pari, come Andrea Branzi e Alessandro Mendini, altri alla generazione milanese più giovane, come Michele De ▶

Sensations
come and go,
come last longer
than others



On the left: Marco Zanini,
Roma, 1985 h. 90 x 101 x 90 cm.

Below, Ettore Sottsass, Tartar,
1985, h. 78 x 195 x 85 cm.



Cibic, Matteo Thun, George Sowden. Alongside them there were established figures from outside Italy, in particular Michael Graves, Hans Hollein and Shirō Kuramata.

Renzo Brugola, and Fausto Celati, the cabinet makers who produced some of Sottsass's first furniture designs when he was working as an architect back in the 1960s, were recruited to make the key Memphis pieces. Ernesto Gismondi, the owner of the Artemide lighting company, provided the capital.

The collection was made up of four tables, two coffee tables, a trolley, a screen, two chairs, eleven lamps, three clocks, a television set, eleven ceramic objects, two beds, and assorted wardrobes, book cases, chests of drawers, a sofa, a desk, an armchair and a hat stand. Among them was Masanori Umeda's boxing ring, the setting for the famous group photograph of the Milanese members of Memphis that captured the energy of that first moment. The project was presented as a serious business enterprise. The catalogues listed an international dealer network, and stockists around the world. ▶▶

Lucchi, Aldo Cibic, Matteo Thun, George Sowden. A completare il gruppo, alcuni personaggi molto noti della scena internazionale, in particolare Michael Graves, Hans Hollein e Shirō Kuramata.

A Renzo Brugola e Fausto Celati, gli ebanisti che avevano realizzato alcuni dei primi progetti di arredo di Sottsass quando lavorava come architetto negli anni Sessanta, fu chiesto di produrre i pezzi chiave della collezione Memphis. Ernesto Gismondi, fondatore dell'azienda di lampade Artemide, fornì il capitale.

La collezione consisteva di quattro tavoli, due tavolini, un carrello portavivande, un divisorio, due sedie, undici lampade, tre orologi, un televisore, undici oggetti in ceramica, due letti e armadi assortiti, librerie, cassetiere, un divano, una scrivania, una poltrona e un attaccapanni. Tra questi spiccava il boxing ring di Masanori Umeda, set della famosa fotografia di gruppo dei membri milanesi di Memphis, che catturò l'energia di quei primi momenti. L'iniziativa fu presentata come un vero e proprio progetto aziendale. I cataloghi riportavano una rete di rivenditori internazionali e grossisti in tutto il mondo. ▶▶

Memphis was more than a passing fashion, it has made a permanent and lasting mark



On the left: Ettore Sottsass,
Carlton, 1981,
h. 196 x 190 x 40 cm.

On the right: Michele
De Lucchi, Kristall, 1981,
h. 65 x 50 x 63 cm.



These were technically conservative products made using traditional techniques in relatively small quantities without the need for major investments in sophisticated tools. The Memphis patterned television for example was a reskin of an existing product.

The revolution here was not about technology. The materials were simple: timber finished in lacquer, or laminate predominated. It was not how they were made, or what they could do that made them distinctive, but their formal inventiveness, their vivid colours and the application of strong decorative pattern, much of it designed by the young, self taught artist and designer, Nathalie du Pasquier. What motivated Sottsass and his followers was a search for a design language that could give everyday objects a meaning beyond utility or marketing.

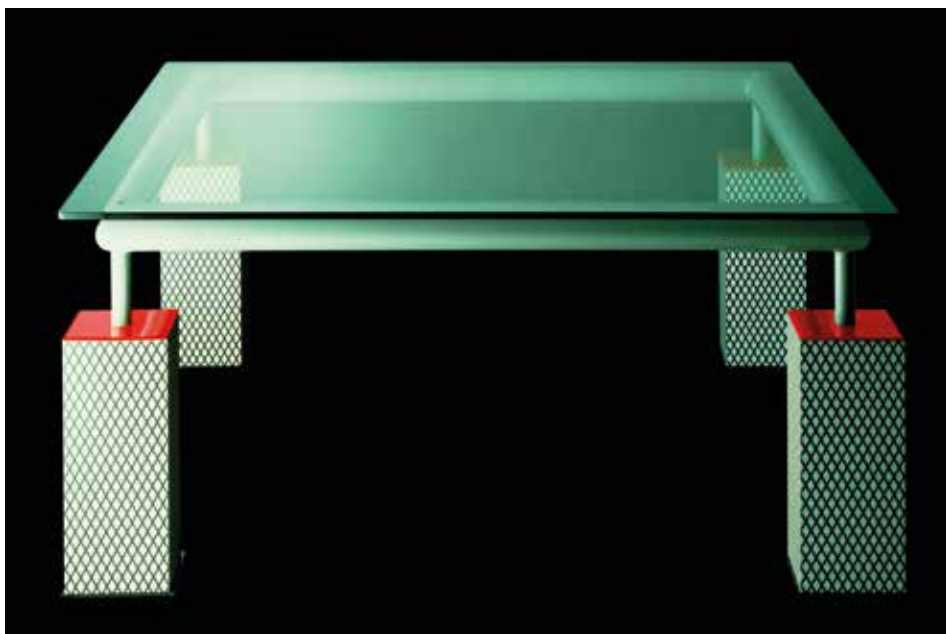
There was an intriguing degree of ambiguity as to exactly how the designers intended their work to be understood. As the Italian critic Stefano Casciano has pointed out, Memphis was a provocative mix of both high culture and popular culture. It was both a critique of modernist ►

Si trattava di prodotti di impronta conservatrice, tecnicamente parlando, realizzati in quantità relativamente piccole, impiegando tecniche tradizionali, senza ricorrere a investimenti importanti in strumenti sofisticati. Il televisore Memphis in laminato stampato, ad esempio, non era che la rivisitazione di un prodotto già esistente.

La rivoluzione in questo caso non riguardava la tecnologia. I materiali erano semplici: prevalevano il legno laccato o il laminato. Non era tanto la modalità di realizzazione o il loro scopo a renderli diversi, bensì la loro creatività formale, i loro colori vivaci e l'utilizzo di motivi decorativi forti, molti dei quali disegnati dalla giovane artista e designer autodidatta Nathalie du Pasquier. Ciò che motivava Sottsass e i suoi seguaci era la ricerca di un linguaggio nel design in grado di dare agli oggetti quotidiani un significato che andasse oltre la loro utilità o il marketing.

I designer lasciarono che l'intenzione alla base del loro lavoro rimanesse ammantata da un affascinante alone di ambiguità. Come ha sottolineato il critico italiano Stefano Casciano, Memphis è stato un mix provocatorio di cultura raffinata e ►

Memphis was a provocative mix of both high culture and popular culture



archetypes, and was also a celebration of anonymous and unselfconscious design. The names that the group gave the pieces produced for the first collection: Carlton, Plaza, Splendid, and the rest, have been applied equally to both grand hotels, and humble guest houses around the world, implying a cross over between the ordinary and the particular. The same crossover was in Ettore Sottsass's mind when he suggested that he had looked at everyday elements of suburban Italian interiors and the anonymous archetypes of the industrial vernacular for inspiration. In so doing, he was evoking but also transforming the energy, and directness of popular culture. He used these visual clues not only to satirise the language of high design, but also to supplant it.

That night in Milan in 1981 changed the nature of the conversation about design. For the design world it was like the first Sex Pistols gig, a watershed. To every designer who was paying attention, Memphis had an impact that seemed either mildly threatening or else moderately liberating depending on their cultural disposition and ►►

cultura popolare. È stato sia critico verso gli archetipi modernisti, che celebrativo nei confronti del design anonimo e inconsapevole. I nomi che il gruppo ha assegnato ai pezzi della prima collezione – Carlton, Plaza, Splendid e così via – sono stati utilizzati non solo per lussuosi hotel, ma anche per umili pensioni un po' ovunque, come una sorta di incrocio tra l'ordinario e il particolare. Lo stesso incrocio che Ettore Sottsass aveva in mente quando lasciò intendere che avesse tratto ispirazione dagli elementi quotidiani degli interni suburbani italiani e dagli archetipi anonimi del vernacolare industriale. Così facendo, evocava e nel contempo trasformava l'energia e l'immediatezza della cultura popolare, avvalendosi di tali riferimenti visivi non solo per satirizzare l'alto design, ma anche per soppiantarlo.

Quella notte del 1981, a Milano, cambiò la natura della conversazione attorno al design. Per il mondo del design fu come il primo concerto dei Sex Pistols, uno spartiacque. Per ogni designer attento al fenomeno, Memphis rappresentò una velata minaccia o una forza moderatamente liberatoria, a seconda della sua disposizione culturale ►►

For the design world it was like the first Sex Pistols gig



Top left: Michele De Lucchi, Riviera, 1981, h. 90 x 50 x 50 cm; Ettore Sottsass, Mandarin, 1981, h. 72 x 160 x 160 cm.

On the left: Peter Shire, Hollywood, 1983, h. 48 x 228 x 175 cm.

Below: Ettore Sottsass, Max, 1987, h. 223 x 132 x 32 cm.



On this page: Masanori Umeda, Tawaraya, 1981, h. 120 x 280 x 280 cm.

age group. Every newspaper in the world wanted to interview Sottsass. Karl Lagerfeld filled his apartment in Monte Carlo with Memphis furniture. In England there were television commercials for imported beer featuring Memphis lookalikes.

There were subsequent collections in following years, but by 1986 Sottsass decided to end the experiment. "Every strong idea lasts a very short time", he said later. "Cubism lasted three years, then went into surrealism, and then maybe a new kind of cubism, but real classical cubism did not last. Strong ideas are strong, but they cannot be developed. They are what they are. They come down like bolts of lightning, they are there, then finite".

There were no new pieces to add to the collection after 1986, but the back catalogue remains in production under the name of the Memphis Milano company. And some of the historic pieces that can show a provenance dating back to the first five years have become collectors pieces. Many in fact went straight from the ►►

e della classe di età. I quotidiani di tutto il mondo volevano intervistare Sottsass. Karl Lagerfeld riempì il suo appartamento di Monte Carlo di arredi Memphis. In Inghilterra, alcune imitazioni di pezzi Memphis figuravano nelle pubblicità televisive di birre di importazione.

Vi furono altre collezioni negli anni successivi, ma nel 1986 Sottsass decise di porre fine all'esperimento. "Ogni idea molto forte dura molto poco", disse successivamente. "Il cubismo è durato tre anni e poi è diventato surrealismo e poi un nuovo tipo di cubismo. Ma il cubismo vero non è durato molto. Dato che le idee forti sono tali, non si possono sviluppare. Sono quelle che sono. Arrivano come un lampo. Sono lì e poi è finito".

Non vi furono altri elementi da aggiungere alla collezione dopo il 1986, ma la società Memphis Milano continuò a produrre i pezzi storici. E alcuni dei pezzi di cui si può provare che risalgono ai primi cinque anni sono diventati oggetti da collezionismo. In realtà, molti sono passati direttamente dal party di lancio a un museo, senza neppure transitare in un salotto. ►►

Strong ideas
are strong, but
they cannot be
developed

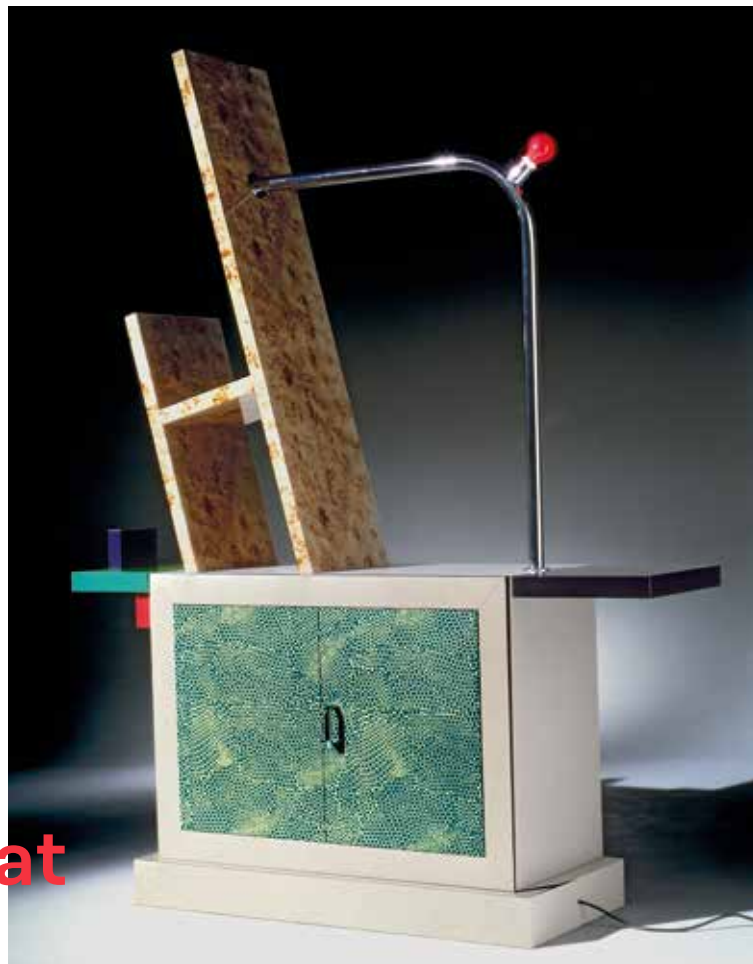
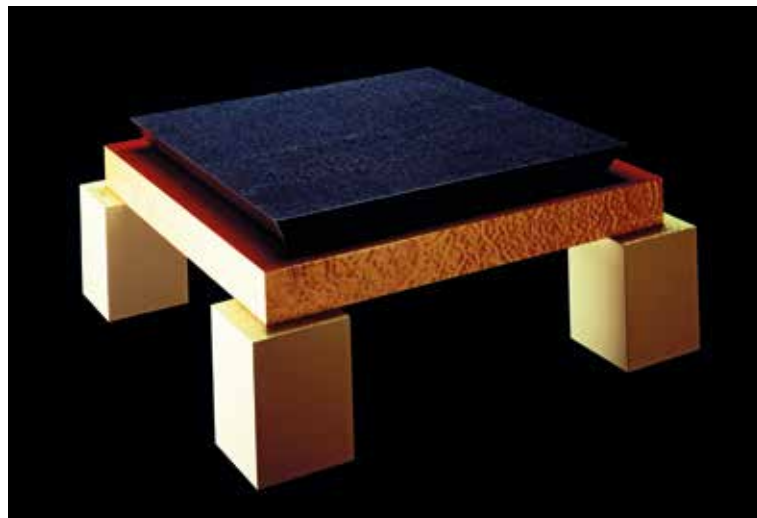
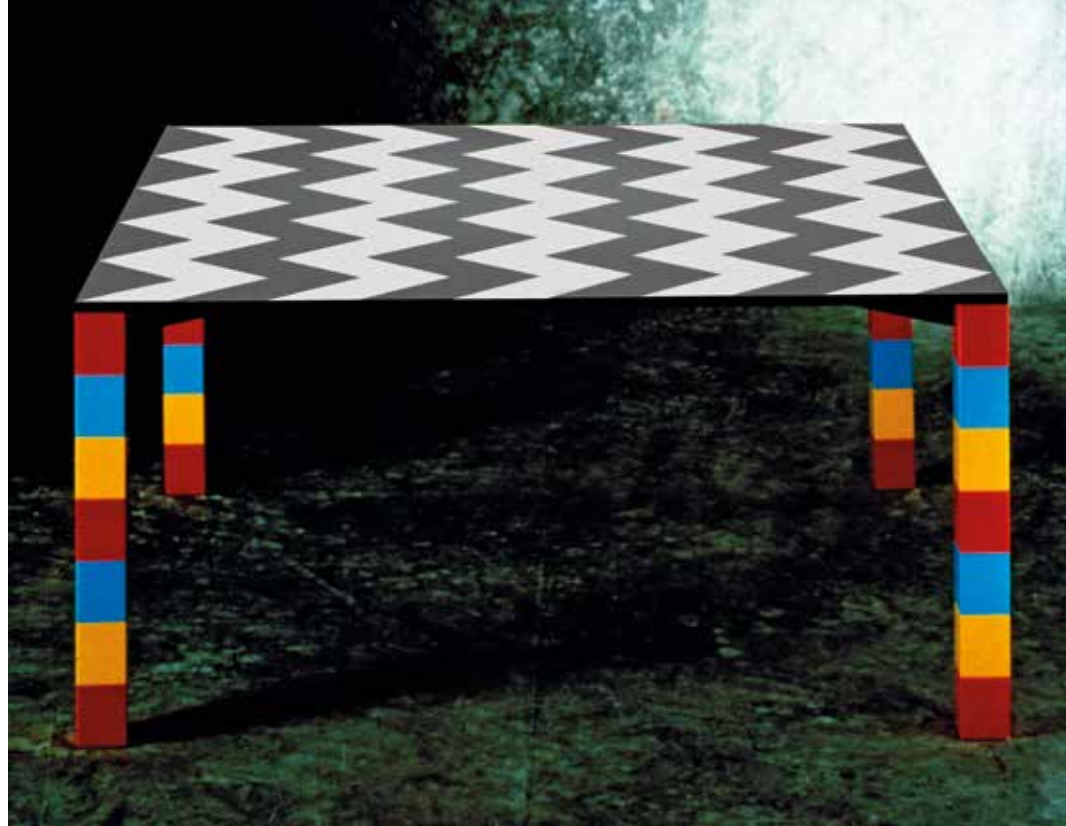
R I N G

launch party to museums by-passing the living room altogether.

For five years, Memphis was the centre of the design world, the point of reference by which everything was measured, the big idea that every designer could not help but respond to, or react against.

There are several other possible answers to the question “when did the Memphis phenomenon first see the light of day”. In the numberless press accounts, as well as some of the official histories, the key moment biographically speaking was in the Pizzeria Positano in Milan on the night of December 12, 1980. Over the course of a lengthy conversation between Ettore Sottsass, and half a dozen much younger designers: Michele De Lucchi, George Sowden, Marco Zanini, Matteo Thun and others, the idea of getting together to do something to push a new direction in contemporary design was discussed. The evening ended with an agreement to launch a collection at the next Milan Furniture Fair that would be called Memphis. According to Sottsass’s wife, the writer Barbara Radice, ►►

Clockwise from the top: George Sowden, Pierre, 1981, h. 72 x 150 x 150 cm; Shiro Kuramata, Sally, 1987, h. 75 x 53 Ø cm; Michael Graves, Plaza, 1981, h. 226 x 140 x 54 cm; Ettore Sottsass, Casablanca, 1981, h. 221 x 151 x 39 cm; Ettore Sottsass, Beverly, 1981, h. 228 x 175 x 48 cm; Ettore Sottsass, Holebid, 1984, h. 44 x 108 x 108 cm; Michele De Lucchi, Flamingo, 1984, h. 90 x 35 x 50 cm.



The big idea that every designer could not help but respond to, or react against

Per cinque anni, Memphis è stato il fulcro del mondo del design, il metro di riferimento in base al quale si misurava tutto, la grande idea alla quale ogni designer non poteva che rispondere o reagire.

Rispetto alla nascita del fenomeno Memphis, le risposte possono essere anche altre. In molti articoli della stampa, ma anche in alcune delle storie ufficiali, il momento clou in termini biografici coincide con la sera del 12 dicembre 1980, alla Pizzeria Positano di Milano. Nel corso di una lunga conversazione tra Ettore Sottsass e una mezza dozzina di designer molto più giovani, tra cui Michele De Lucchi, George Sowden, Marco Zanini e Matteo Thun, si vagliò la possibilità di riunirsi e fare qualcosa per percorrere una nuova strada nel design contemporaneo. La serata si concluse con l'accordo di lanciare una collezione dal nome Memphis al Salone del Mobile dell'anno successivo. Secondo la moglie di Sottsass, la scrittrice Barbara Radice, Michele De Lucchi si appuntò per la prima volta la parola *Memphis* la sera precedente, assieme alla data e all'indirizzo dell'appartamento di Sottsass, all'epoca in via San Galdino, quando nel corso di una conversazione analoga ►►



Michele de Lucchi wrote the word *Memphis* in his notebook for the first time on the night before, alongside the date and the address of Sottsass's apartment at the time on via San Galdino, where during the course of a similar conversation somebody noticed that Bob Dylan's track on the second side of the *Blonde on Blonde* double album, *Stuck inside of Mobile with the Memphis blues again*, was on the turntable and kept repeating. What appealed about the word *Memphis* was that it had the same high culture/popular culture ambiguity demonstrated by the names of individual pieces. Memphis is about both ancient Egypt, and Elvis Presley.

Barbara Radice had already published a magazine article about Sottsass some years earlier, after a protracted interview in Venice in 1976 which the word *Memphis* appeared somewhat mysteriously in the headline for her piece. That was at a time when Sottsass was still running a studio for Olivetti in the corso Venezia, and had Sowden and de Lucchi among his assistants. ►►

qualcuno notò che la canzone di Bob Dylan sul lato 2 dell'album doppio *Blonde on Blonde*, *Stuck inside of Mobile with the Memphis blues again*, era sul piatto e si ripeteva senza sosta. La parola *Memphis* era accattivante perché possedeva la stessa ambiguità del binomio cultura raffinata/cultura popolare dei nomi assegnati ai singoli pezzi. Memphis richiama alla memoria sia l'antico Egitto che Elvis Presley.

Barbara Radice aveva già pubblicato un articolo su Sottsass in una rivista alcuni anni prima, dopo una lunga intervista a Venezia nel 1976, nel quale la parola *Memphis* appariva misteriosamente nel titolo del pezzo. A quell'epoca Sottsass collaborava ancora con Olivetti, nello studio in Corso Venezia, e tra i suoi assistenti annoverava Sowden e De Lucchi.

Un altro momento clou della preistoria di Memphis fu il giorno in cui, nel 1978, Alessandro Mendini presentò Sottsass ad Alessandro Guerriero, impresario culturale e cofondatore dello Studio Alchymia. ►►

Memphis is
about both
ancient
Egypt, and
Elvis Presley

Glass/Vetri



On the left: Ettore Sottsass, Deneb, 1982, h. 21 cm.

On the right: Ettore Sottsass, Aldebaran, 1983, h. 17 x 29 Ø cm.



Another key moment in the prehistory of Memphis was the day in 1978 when Alessandro Mendini introduced Sottsass to Alessandro Guerriero, the cultural impresario and co-founder of Studio Alchymia.

Alchymia was a hippyish collective that grew from the so called Radical Design movement of the 1970s, that had its roots in Florence as much as Milan, when Italy was in the midst of the terror of the Red Brigades kidnapping and street fighting days. Alchymia was a mix of theatre, performance and conceptual design that set out to challenge consumerism. Sottsass, with his friend Andrea Branzi, had signed up alongside Alchymia's spokesman Mendini, who had been close enough to Sottsass to appoint him as the art director of *Domus* magazine when he became the editor. Sottsass took part in Alchymia's exhibition in the Palazzo dei Diamanti in Ferrara, at which Mendini unveiled his famous Poltrona Proust (Proust Armchair). Alchymia's strategy had been to define design as ►

Alchymia era un collettivo di ispirazione hippie, nato dal cosiddetto movimento di design radicale degli anni Settanta e radicato a Firenze tanto quanto a Milano, mentre l'Italia era stretta nella morsa del terrore delle Brigate Rosse, dei sequestri di persona e degli scontri aperti. Alchymia era un mix tra teatro, performance e design concettuale che intendeva sfidare il consumismo. Sottsass, con il suo amico Andrea Branzi, aveva aderito assieme al portavoce di Alchymia, Mendini, in rapporti così buoni con Sottsass da nominarlo art director della rivista *Domus* magazine non appena ne divenne il direttore. Sottsass partecipò alla mostra di Alchymia al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, nella quale Mendini svelò la sua famosa Poltrona Proust. La strategia di Alchymia mirava a definire il design più in termini di significato e risonanza emozionale che di utilità, problem solving o marketing. Mendini riteneva che in una società satura di proprietà e trasformata dal sovraconsumo i designer non dovessero più creare nuovi progetti bensì iniziare a ridisegnare oggetti ►

being more about meaning and emotional resonance than utility, problem solving, or marketing. Mendini took the position that in a society saturated with possessions and transformed by over consumption, designers should stop creating new designs, but should consider redesigning existing objects. To which end, Mendini modified a number of classic pieces, such as Gio Ponti's Superleggera, and Gerrit Rietveld's Zigzag Chair by adding decorative flourishes. Sottsass was less conceptual in his approach. For him the essence of design was always as important as the analogies and associations his work suggested. Sottsass believed in the poetry of design. His work, unlike Mendini's, was instinctive rather than cerebral.

Sottsass later wrote that "My work is taken for a criticism of society, but the way that you produce even the most commonplace machine has to have a ritualistic aspect, and that is what I am trying to address. Every product that you have to buy changes your life in some way. It's not simply a neutral consumer product you are buying. A machine or a piece of furniture ►►

Bottom from the left:
Ettore Sottsass,
Erinna, 1986, h. 49 cm;
Amaltea, 1986, h. 50 cm;
Atamante, 1986, h. 51 cm.



già esistenti. A tale fine, Mendini modificò una serie di pezzi classici, come la Superleggera di Gio Ponti e la seduta Zig Zag di Gerrit Rietveld aggiungendo degli elementi decorativi. Sottsass era meno concettuale nel suo approccio. Per Sottsass l'essenza del design era sempre tanto importante quanto le analogie e le associazioni che il suo lavoro evocava. Sottsass credeva nella poesia del design. Il suo lavoro, diversamente da Mendini, era più istintivo che cerebrale. Sottsass scrisse successivamente "Il mio lavoro è visto come una critica alla società, ma il modo in cui si produce, anche la macchina più comune, deve avere un aspetto ritualistico ed è proprio su questo che sto cercando di concentrarmi. Ogni prodotto che dobbiamo comprare cambia in un certo qual modo la nostra vita. Non è semplicemente un prodotto di consumo neutro, quello che compriamo, una macchina o un mobile dovrebbe essere un vero compagno, non contro di noi, non qualcosa che finiamo per odiare". Sottsass perse la pazienza con Alchymia, studio a metà tra un'installazione di galleria d'arte e un laboratorio di edizioni limitate. Voleva dare ►►

More than 30 years later, Memphis's energy is still engaging new audiences



On this page:
Michele De Lucchi,
Antares, 1983, h. 53 cm.



On the right: Ettore Sottsass, Malide, 1986, h. 48 cm.

should be a real companion, not be against you, not something that you end up hating”.

Sottsass lost patience with Alchymia, an enterprise that was half way between an art gallery installation, and a workshop making limited editions. He wanted to start a real industrial business that met real needs or so he not entirely consistently claimed. He left Alchymia, taking de Lucchi and Branzi with him. What followed were those meetings at Sottsass’s apartment and at the pizzeria.

Memphis was essentially made up of three tiers of designers with Sottsass at their centre. One was a group of young Milanese. There were strong voices among them. George Sowden had his own approach that was distinctively different to the way that Sottsass worked while still reflecting and distilling his influence. Nathalie du Pasquier, a self taught illustrator and pattern designer who has since become a painter, Martine Bedin, Aldo Cibic, brought other sensibilities. Their work, individually and together, related to the ideas that interested Sottsass, but were more than a simple restatement of his ▶

inizio a una vera impresa industriale che rispondesse a reali esigenze, sebbene alcuni dei pezzi Memphis sembrano più destinati a una galleria d’arte che a un salotto. Lasciò Alchymia, portando con sé De Lucchi e Branzi. Ciò che seguì furono le riunioni nell’appartamento di Sottsass e in pizzeria.

Memphis si componeva di tre diversi gruppi di designer, con Sottsass al centro. Del collettivo faceva parte un gruppo di giovani milanesi. Tra di loro spiccavano alcune personalità forti. George Sowden aveva un approccio del tutto diverso dal modo in cui lavorava Sottsass, sebbene in qualche modo riflettesse e distillasse la sua influenza. Nathalie du Pasquier, illustratrice e designer autodidatta, diventata poi pittrice, Martine Bedin, Aldo Cibic, apportavano altre sensibilità. Il loro lavoro, individuale e collettivo, evocava le idee che interessavano Sottsass, ma era più di una semplice riaffermazione delle sue idee. Il secondo gruppo rappresentava una selezione internazionale di designer e architetti affermati, che Sottsass aveva invitato a unirsi al collettivo. Il terzo gruppo, che comprendeva Javier Mariscal e Peter Shire, ▶



Before Memphis, modernism no longer had the moral authority it once had

ideas. The second group was an international selection of established designers and architects that Sottsass invited to take part. The third group, including Javier Mariscal and Peter Shire, were exploring new territory in design, but had yet to define the tendency to which they belonged.

Mendini refused Sottsass's invitation to leave Alchymia, and choose to stay with Guerrio. No doubt to show that there were no hard feelings – even if there actually were some – Mendini did a piece for that first Memphis collection.

There are aspects of the Memphis idea that go much further back. Sottsass's father, also an architect, also named Ettore, studied in Vienna at the Academy of Fine Arts on the architectural course initiated a few years earlier by Otto Wagner. The city had been the home of the Wiener Werkstatte, a design movement which might usefully be compared with Memphis, albeit at a very different moment of technological, social and economic development. The Werkstatte was defined by a similar range ►

Clockwise from the top:
Ettore Sottsass, Astimelusa,
1986, h. 46 cm; Marco
Zanini, Mori, 1986, h. 48 cm;
Ettore Sottsass, Pasifila,
1986, h. 47 cm; Ettore
Sottsass, Mizar, 1982, h. 32
x 30 Ø cm; Marco Zanini,
Rigel, 1982, h. 35 cm; Marco
Zanini, Regolus, 1983, h. 27 x
40 Ø cm.



There are aspects
of the Memphis
idea that go much
further back



stava esplorando nuovi orizzonti nel design, ma doveva ancora definire il trend di appartenenza.

Mendini rifiutò l'invito di Sottsass di lasciare Alchymia e scelse di rimanere con Guerrio. Fu senza alcun dubbio per dimostrare che non vi fossero risentimenti – anche se in realtà ve ne fu qualcuno – che Mendini realizzò un pezzo per la prima collezione Memphis.

Vi sono degli aspetti dell'idea di Memphis che risalgono a molto tempo prima. Il padre di Sottsass, anch'egli architetto, aveva studiato a Vienna, all'Accademia di Belle Arti, e aveva frequentato il corso di architettura istituito alcuni anni prima da Otto Wagner. La città aveva visto nascere la Wiener Werkstätte, movimento artistico che potrebbe essere utilmente paragonato a Memphis, sebbene si collochi in un momento tecnologico, sociale ed economico molto diverso. La Werkstätte era definita da una gamma di mobili, complementi di arredo domestico e tessuti simili a Memphis, presentati e venduti più o meno allo stesso modo, in numero limitato, a veri intenditori. E veicolava l'estetica di un designer ►

What was it that gave the Memphis movement such an impact?

of furniture, domestic objects and textiles to that of Memphis. They were presented and sold in much the same way in small numbers to connoisseurs. And they also conveyed the aesthetic of a single powerful designer and the transmission of his aesthetic to his followers. Memphis had Sottsass, the Werkstätte had Josef Hoffman. Both the Werkstätte and Memphis were trying to respond to a change in the social climate with a distinctive new aesthetic vocabulary.

What was it that gave the Memphis movement such an impact? In part it was that it came at a moment when the world of design was looking for something else to talk about. Italy had been remarkably successful in the post war years emerging as a major modern economy with a distinctive design voice. A remarkable range of designers working with a generation of risk-taking entrepreneurs had succeeded in making Italy synonymous with adventurous commercially successful design. »

influyente, che aveva trasmesso la sua estetica ai suoi seguaci. Memphis aveva Sottsass, la Werkstätte Josef Hoffman. Sia la Werkstätte che Memphis cercavano di rispondere con un vocabolario estetico nuovo e diverso a un cambiamento nel clima sociale.

Cosa consentì al movimento Memphis di avere un impatto così dirompente? In parte fu perché sopraggiunse in un momento in cui il mondo del design stava cercando qualcosa di diverso di cui parlare. L'Italia aveva avuto molto successo nel dopoguerra, emergendo come una delle principali economie moderne, con un approccio distintivo al design. Una serie di designer talentuosi era riuscita a trasformare l'Italia in un paese sinonimo di design avventuroso e commercialmente efficace, grazie alla collaborazione con una generazione di imprenditori disposti ad assumersi rischi.

Ma nel contempo l'Italia era pervasa da un senso di insoddisfazione per le disuguaglianze sociali e il brutale impatto della rapida urbanizzazione che procedeva di pari passo con la »



Previous page from the left:
Marco Zanini, Chiri, 1986,
h. 42 cm; Ettore Sottsass,
Fililla, 1986, h. 33 cm.

On this page: Ettore
Sottsass, Sirio, 1982,
h. 35 cm.



There was a sense
that there was
only so far that
design could go
in the pursuit of
glossy elegance

On the left: Ettore
Sottsass, Astidamia,
1986, h. 50 cm.

But at the same time Italy was marked by a sense of dissatisfaction with the social inequalities and the brutal impact of rapid urbanization that accompanied the modernisation of the country. There was a sense that there was only so far that design could go in the pursuit of glossy elegance.

The designers whose work had fuelled the boom in consumption in Italy, were also trying to use their work to assert their autonomy from the market that had made them so successful.

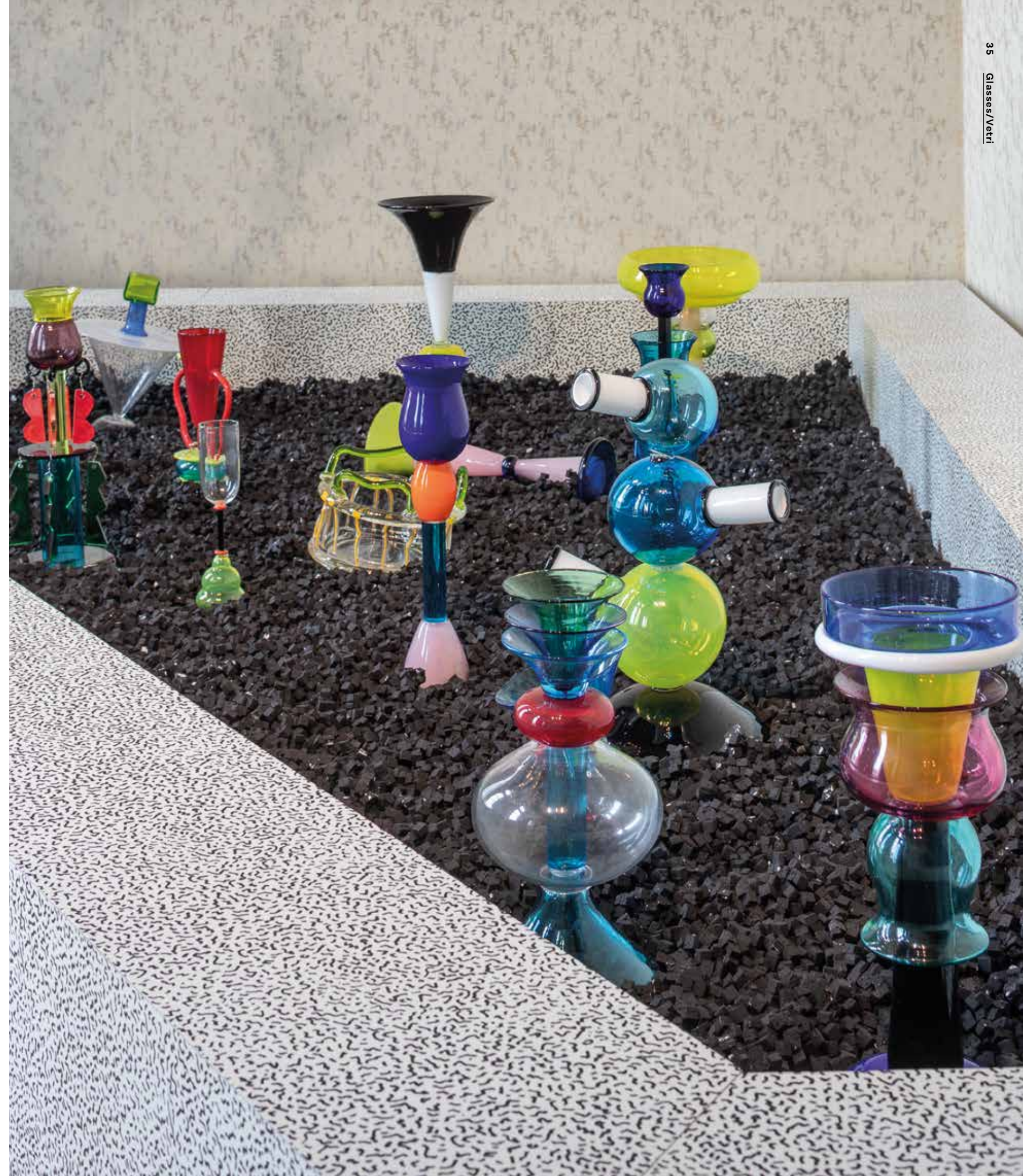
The result was a kind of schizophrenia that could be seen at the exhibition in New York's Museum of Modern Art in 1972 that was half high design, and half radical design, including work from Sottsass and Branzi. It was a schizophrenia that could be seen in the behaviour of Giangiacomo Feltrinelli, Sottsass's friend, the most paradoxical of figures, a revolutionary millionaire, who blew himself up in 1972 with his own bomb trying to knock out Milan's electricity supply. ➤

modernizzazione del paese. L'impressione era che il design non potesse spingersi oltre la ricerca di un'eleganza patinata.

I designer che avevano alimentato con il proprio lavoro il boom nei consumi in Italia stavano anche utilizzando il loro lavoro per affrancarsi proprio da quel mercato che aveva dato loro il successo.

Il risultato fu una sorta di schizofrenia, che si palesò alla mostra organizzata dal Museum of Modern Art di New York nel 1972, a metà tra alto design e design radicale, cui parteciparono anche alcuni pezzi di Sottsass e Branzi. Quella stessa schizofrenia individuabile nel comportamento di Giangiacomo Feltrinelli, milionario rivoluzionario, amico di Sottsass, e tra i personaggi più paradossali, che nel 1972 saltò in aria assieme alla sua bomba, nel tentativo di tagliare la corrente elettrica a Milano.

Poi arrivò l'energia che pervase il gruppo per spianare il terreno e preparare il lancio della prima collezione. La campagna mediatica fu lunga. Alla stampa specializzata internazionale furono ➤



Pottery



/Ceramichne

On the left: Marco Zanini, Victoria, 1982, h. 66 x 30 Ø cm.

On the right: Nathalie Du Pasquier, Cauliflower, 1985, 29 Ø cm.



Then there was the energy with which the group set out to prepare the ground, in the run up to the unveiling of the first collection. There was a sustained media campaign, which included series of mysterious post cards mailed out to the international design press that featured curious collages of bold black and white patterns, colourful images of dinosaurs, anthropological photographs of native communities from New Guinea, and of course retouched images of the skyline of Memphis Tennessee from the 1950s. Terry Jones from England, who had met Sottsass through their work for the fashion brand Fiorucci, and Cristoph Radl, who joined Sottsass's studio Sottsass Associati, worked on inventive pieces of graphic design that set out to set that mood in a variety of ways. Memphis catalogues, posters, brochures, business cards and stationery were all of a piece with the mood established by the visual identity of the group.

A sense of anticipation was being built up. Memphis was already being called the New

inviate a più riprese delle misteriose cartoline con curiosi collage di audaci motivi in bianco e nero, immagini colorate di dinosauri, fotografie antropologiche di comunità indigene della Nuova Guinea e ovviamente immagini ritoccate dello skyline di Memphis, Tennessee, degli anni Cinquanta. L'inglese Terry Jones, che aveva conosciuto Sottsass attraverso il suo lavoro per il marchio di moda Fiorucci e Cristoph Radl, che era entrato a far parte dello studio Sottsass Associati, mise a frutto la propria capacità inventiva in pezzi di graphic design che intendevano dare espressione a quel mood in molteplici modi. I cataloghi, i poster, le brochure, i biglietti da visita e la carta intestata erano tutti in linea con lo spirito stabilito dalla identità visiva del gruppo.

L'attesa cresceva e Memphis era già diventato il Nuovo Stile Internazionale, che lasciava presagire una rottura con il passato e apriva un nuovo orizzonte, un nuovo modo di fare le cose. Sottsass contribuì con una prosa febbrile, che ricordava molto i testi di Dylan. ►►

A sense of anticipation was being built up

International Style. A lot was being promised in the way of a break with the past and a window into a new way of doing things. Sottsass helped with some feverish prose that sounded a lot like Dylan's lyrics.

Since the days of the Bauhaus, designers have clung, however tenuously, to a package of principles, that defined good taste, or good design, which for years had been seen as synonymous. Resolution, integration and coherence were valued, along with logic and sobriety. Sottsass turned that upside down. His bookshelves look deliberately irrational. His sideboard was an inconsistent arbitrary apparently random eruption.

In the period leading up to the first Memphis collection, design had lost its way. Modernism no longer had the moral authority it once had. In such circumstances, Sottsass seemed like a man who knew what he was doing. ►►

Modernism no longer had the moral authority it once had



On the left: Nathalie Du Pasquier, *Onion*, 1985, h. 25 x 30 cm.

Bottom from the left: Ettore Sottsass, *Euphrates*, 1983, h. 39 x 19 Ø cm; Matteo Thun, *Ladoga*, 1982, h. 25 cm; Ettore Sottsass, *Nilo*, 1983, h. 31 x 14 Ø cm; Matteo Thun, *Michigan*, 1982, h. 10 cm; Ettore Sottsass, *Tigris*, 1983, h. 39 x 19 Ø cm; Matteo Thun, *Titicaca*, 1982, h. 25 cm.

Dai giorni del Bauhaus, i designer erano rimasti aggrappati, sebbene non saldamente, a un insieme di principi che definivano il buon gusto, o il buon design, due concetti che per anni erano stati considerati sinonimi. Erano apprezzate la determinazione, l'integrazione e la coerenza, oltre alla logica e alla sobrietà. Sottsass capovolse questa idea. Le sue librerie sono volutamente irrazionali. Il suo buffet è un'eruzione apparentemente casuale, oltre che incoerente e arbitraria.

Nel periodo precedente alla prima collezione Memphis, il design aveva perso la sua strada. Il modernismo non aveva più l'autorità morale di un tempo. In tali circostanze, Sottsass sembrava un uomo che sapeva esattamente cosa stesse facendo.

E tale convinzione portò alla creazione di un vero e proprio mondo di Memphis. La società lavorò con una serie di produttori interessati a promuovere i loro prodotti grazie all'associazione ►►



Silver/Argenti



And there was the conviction that went into the creation of a complete world of Memphis. The company worked with a number of manufacturers interested in promoting their products by being associated with the project, and with Sottsass. Abet was already producing patterned laminates. By supporting Memphis, they hoped to make laminates look culturally relevant. Lorenz was a clock maker, and manufactured Memphis clocks. There was a glass manufacturer and a ceramics business, the electronics company Brionvega, which made a Memphis TV, and Rainbow, a fabric printer that worked in the textiles. They were involved in the Memphis project because they wanted to be associated with what had every sign of being a major event. It was the same for Up and Up from Massa which contributed its granite and marble working expertise for Aldo Cibic's Belvedere in 1982. Toso Vetri d'Arte from Murano allowed for some striking glass pieces in 1982 and 1983. There were rugs designed by du Pasquier in 1983 made by Elio Palmisano. ►►

On the left: Ettore Sottsass, Murmansk, 1982, h. 35 x 35 Ø cm.

Bottom from the left: Ettore Sottsass, Alaska, 1982, h. 35 cm; Andrea Branzi, Labrador, 1982, h. 40 cm; Peter Shire, Anchorage, 1982, h. 40 cm.

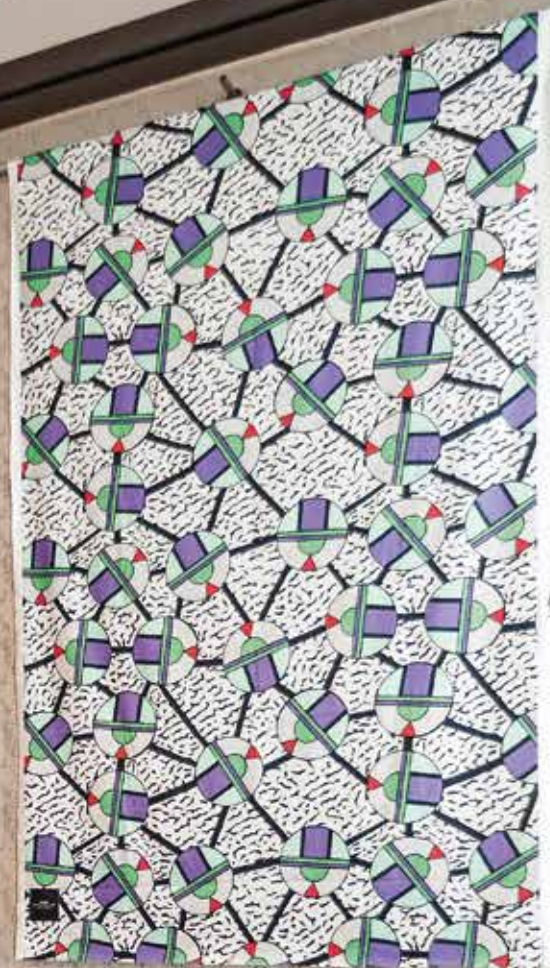


con il progetto e con Sottsass. Abet produceva già laminato stampato e, sostenendo Memphis, sperava che il laminato potesse acquisire una rilevanza culturale. Lorenz era un'azienda di orologi che iniziò a produrre gli orologi Memphis. Si aggiunsero una vetreria e un'azienda di ceramiche, l'azienda di elettronica di consumo Brionvega, che realizzò il televisore Memphis, e l'azienda tessile Rainbow che si occupò delle stampe. Parteciparono al progetto Memphis perché volevano essere associati a quello che lasciava presagire sarebbe stato uno degli eventi più importanti. Lo stesso accadde anche per Up and Up di Massa, che contribuì con la sua esperienza nella lavorazione del granito e del marmo alla realizzazione del Belvedere di Aldo Cibic, nel 1982. Toso Vetri d'Arte di Murano consentì la realizzazione di alcune straordinarie opere in vetro nel 1982 e 1983. E poi i tappeti disegnati da du Pasquier nel 1983 e realizzati da Elio Palmisano.

Per non parlare della sintonia che era venuta a crearsi nel gruppo, come un'orchestra che suonava in perfetta armonia. O quasi. Mentre ►►

Sottsass always rejected the label of being a post modernist

Fabric /Stoffe



And there was the way in which a whole group had played off each other, like an orchestra playing together. Well, mostly. While Mendini, Branzi and Sottsass, the older Italian members of the group, had things in common, and the younger Italians deferred to their seniors, Michael Graves, Hans Hollein came from elsewhere, the architectural post modern mainstream. They were invited to join the collection for who they were, rather than for their closeness to the Memphis idea. And their presence certainly did something to attract international attention. But Sottsass always rejected the label of being a post modernist. For him, it seemed to be too much a self conscious intellectual exercise in historical references, rather than the instinctive form making and the exploration of more timeless archetypes that interested him. "At a certain moment some critics need a formula to describe a set of changes. But this particular formula is very dangerous because it doesn't communicate reality. Young people have been discussing the limitations of functionalism since the war. ►►

Mendini, Branzi e Sottsass, i componenti italiani più anziani del gruppo, avevano degli aspetti che li accomunavano, e i giovani italiani nutrivano rispetto nei confronti dei colleghi più anziani, gli architetti Michael Graves e Hans Hollein venivano da altrove, dal mainstream postmoderno. Furono invitati a unirsi al collettivo non tanto per la loro vicinanza all'idea di Memphis, quanto per chi rappresentavano. E la loro presenza indubbiamente contribuì a richiamare l'attenzione internazionale. Ma Sottsass rifiutò sempre l'etichetta di post modernista, perché ai suoi occhi corrispondeva troppo all'idea di un eccessivo esercizio intellettuale in riferimenti storici, e non a ciò che più lo interessava, ovvero la creazione formale istintiva e l'esplorazione di archetipi più atemporali. "Arriva un momento in cui alcuni critici hanno bisogno di una formula per descrivere un insieme di cambiamenti. Ma questa formula particolare è molto pericolosa, perché non comunica la realtà. È dalla guerra che i giovani discutono dei limiti del funzionalismo. Il postmodernismo è un'operazione molto intellettuale negli USA, che non mi trova concorde. Riprendono semplicemente elementi ►►

This particular formula is very dangerous

On the left: Nathalie Du Pasquier, Cerchio (cotton fabric), 1983, h. 140 cm.

Photo above: Nathalie Du Pasquier, Zambia (cotton fabric), 1982, h. 140 cm.

Carpets

/Tappeti

On the left: Nathalie Du Pasquier, Arizona, 1983, h. 250 x 180 cm.

On this page: Nathalie Du Pasquier, California, 1983, h. 250 x 180 cm.

Most modernism is a very intellectual operation in the USA, and I don't agree with it. They simply quote elements of ancient art forms, and put them together in new ways – an intellectual game. Such games are fun in themselves, but nothing to do with design. I am trying to get my references from everyday life, I am more like a stupid peasant than I am an intellectual. I'm employing vaguely 1950s imagery, it's true, but the patterns are taken from what I call non cultural iconography – from ordinary things. I'm looking for the things that are forgotten by everybody. I'm taking things from the suburbs, not even the people who use them know that they are doing so. American pop art also refers to the popular landscape, but there's a self consciousness there that results from a commercial awareness on the part of big companies like Coca-Cola. It's all too organized. There are however areas which do not so vividly reflect commercial necessities, they are just there. It's these that I'm interested in". ►►

formali dell'arte antica e li assemblano con nuove modalità – un esercizio intellettuale. Questi giochi sono divertenti in sé, ma non hanno nulla a che vedere con il design. Io sto cercando di trovare i miei riferimenti nella vita quotidiana, sono uno stupido contadino più di quanto io non sia un intellettuale. È vero, ricorro a immagini che ricordano vagamente gli anni Cinquanta, ma i motivi sono tratti da ciò che io chiamo iconografia culturale – dagli oggetti comuni. Cerco gli oggetti dimenticati da tutti. Trovo gli oggetti in periferia, neppure le persone che li utilizzano sanno che lo stanno facendo. La pop art americana trae spunto anche dal paesaggio popolare, ma è permeata da una coscienza del sé che deriva da una consapevolezza commerciale di grandi aziende come la Coca-Cola. Tutto è troppo organizzato. Vi sono tuttavia aree che non riflettono in modo così evidente le necessità commerciali, stanno semplicemente lì. Ed è a queste che sono interessato".

Il lavoro appariva fresco, nuovo, allegro. I critici dovettero attingere a un nuovo vocabolario ►►

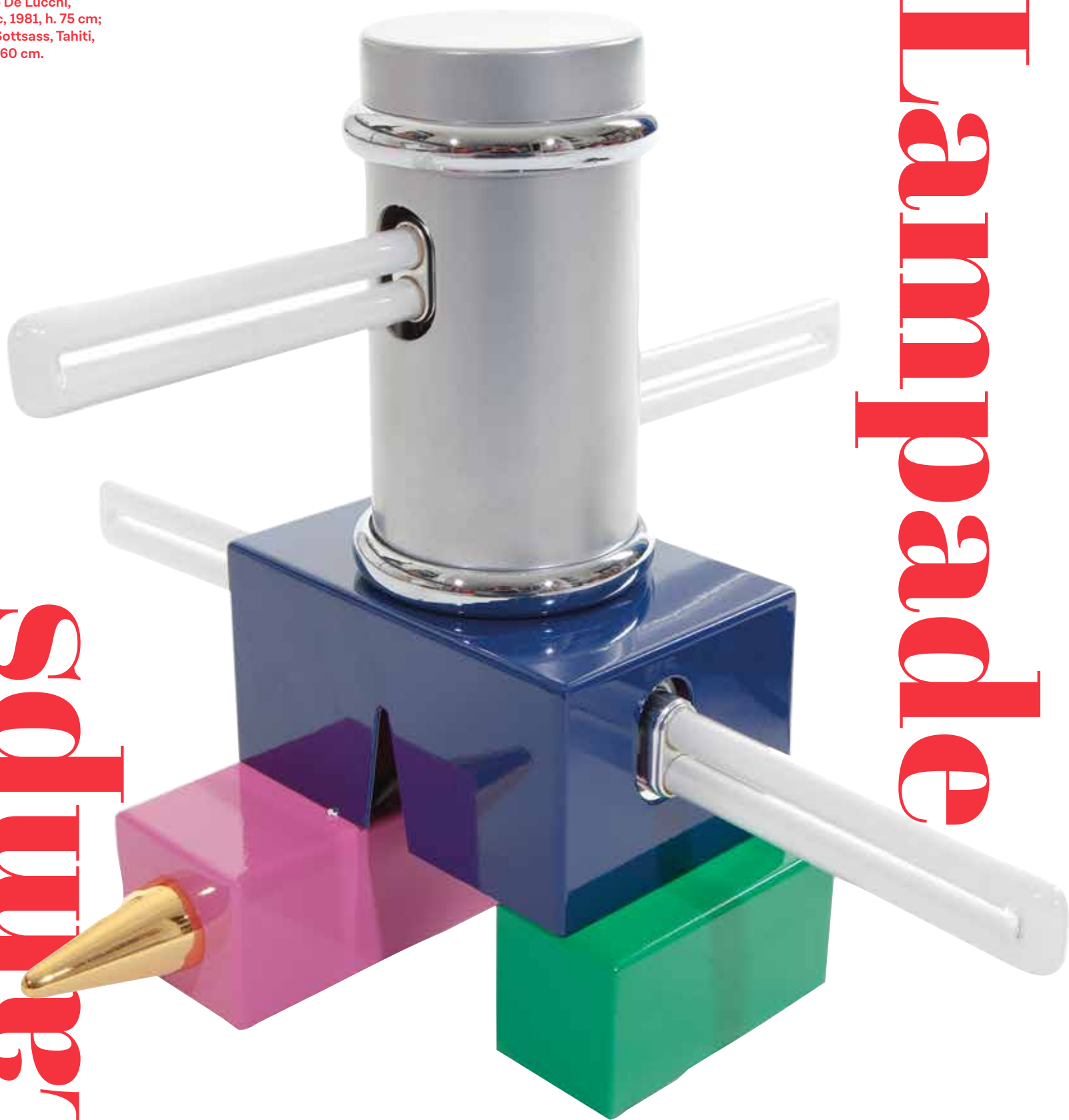


American pop art also refers to the popular landscape

On this page: Peter Shire, Laurel, 1985, h. 29 x 42 x 34 cm.

Next page from the left: Michele De Lucchi, Oceanic, 1981, h. 75 cm; Ettore Sottsass, Tahiti, 1981, h. 60 cm.

Lamps



/Lampade

he work seemed fresh, new, and playful. It demanded a new vocabulary from critics when they tried to respond to what they were seeing. The Memphis aesthetic was an approach that could be used by others, and was applicable beyond the collection. In the aftermath of the Memphis launch, the Esprit fashion chain commissioned Sottsass to design a number of their shops around the world. The elements were clear enough for others to adopt the same language. For example, in London the architect Terry Farrell built TV-am, a television studio in a style that owes a clear – and acknowledged – debt to Memphis.

More than thirty years after the last Memphis collection, its energy is still engaging an audience. You can see it in the way that Miuccia Prada made use of Nathalie du Pasquier's textile patterns in her collections after 2015, followed by American Apparel, and in the attention that David Bowie's sale at Sothebys attracted in 2017. Among his art collection was a substantial group of Memphis pieces. ►

nel tentativo di rispondere a ciò che appariva ai loro occhi. L'estetica di Memphis era un approccio utilizzabile anche da altri e applicabile al di là della collezione. In seguito al lancio di Memphis, la catena di moda Esprit commissionò a Sottsass la progettazione di una serie di negozi in tutto il mondo. Gli elementi erano così chiari da consentire ad altri di adottare lo stesso linguaggio. A Londra, l'architetto Terry Farrell, ad esempio, realizzò gli studi televisivi di TV-am in uno stile che ha un innegabile debito di riconoscenza nei confronti di Memphis.

Più di trent'anni dopo la collezione Memphis, la sua energia continua a far parlare di sé. Basti pensare a come Miuccia Prada ha utilizzato i motivi tessili di Nathalie du Pasquier nelle sue collezioni dopo il 2015, seguita a ruota da American Apparel, e all'attenzione che ha richiamato la collezione d'arte di David Bowie battuta all'asta da Sotheby's nel 2017, che comprendeva un nutrito gruppo di pezzi Memphis.

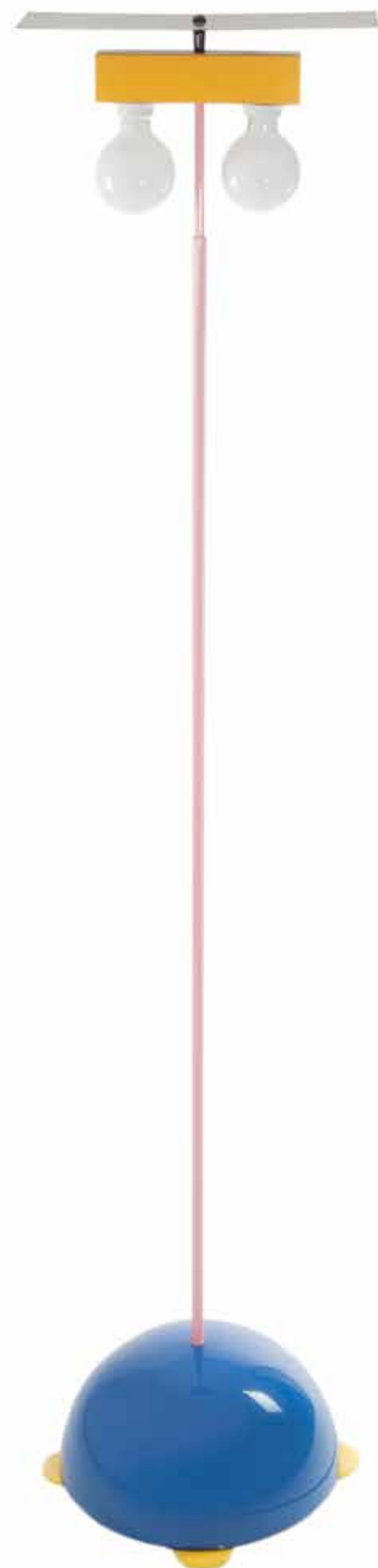
Nel numero di Domus del 2001, anno in cui cadeva il ventesimo anniversario della prima ►

The Memphis aesthetic was an approach that could be used by others



Michele De Lucchi wrote in *Domus* for its issue in 2001 that marked the twentieth anniversary of the first Memphis collection: “We spoke with Isozaki, Kuramata and Umeda in Tokyo, Graves in New York, Mariscal in Barcelona, Hollein in Vienna and suddenly the whole world seemed to agree about the need to do Memphis. Actually there were an awful lot of people who did not agree with us at all. But all of us felt that we were the lucky owners of the truth and all the others were utterly hopeless. What a stroke of luck Memphis was for me. It taught me the value of provocation, the sense of always looking for something new and different, the importance of questioning everything, above all habits, and not only those of aesthetics and form; and the awareness that a revolution of sorts can be sparked even by designing plates, tables and chairs”. ■

collezione Memphis, Michele De Lucchi scrisse: “Abbiamo parlato con Isozaki, Kuramata e Umeda a Tokyo, Graves a New York, Mariscal a Barcellona, Hollein a Vienna e improvvisamente tutto il mondo sembrava convenire sulla necessità di fare Memphis. In realtà c’era anche tantissima gente che non era per nulla d’accordo con noi. Ma noi tutti ci sentivamo i fortunati depositari della verità e pensavamo che gli altri non avessero alcuna speranza. Memphis fu per me un grande colpo di fortuna. Mi insegnò a dare valore alla provocazione, a cercare sempre qualcosa di nuovo e diverso, l’importanza di dubitare sempre di tutto, soprattutto delle abitudini, e non solo di quelle estetiche e formali; e la consapevolezza che una rivoluzione di sorta possa essere innescata anche disegnando piatti, tavoli e sedie”. ■



Previous page, from the left: Ettore Sottsass, *Treetops*, 1981, h. 195 cm; Martine Bedin, *Charleston*, 1984, h. 207 x 40 cm; Martine Bedin, *Splendid*, 1981, h. 186 x 45 Ø cm.

On this page: Martine Bedin, *Super*, 1981, h. 30 x 42 cm.



AI WEIWEI GILDED CAGE 24 MAY – 25 NOVEMBER

The Gilded Cage stands on the Grand Canal in one of the city's most beautiful gardens



Fondazione Berengo is delighted to present the *Gilded Cage* by artist and activist Ai Weiwei in the garden of the historic Palazzo Franchetti.

The *Gilded Cage* is one of the major works created by Ai Weiwei for the Public Art Fund acclaimed citywide, multi-media exhibition, *Good Fences Make Good Neighbors*, which was presented in New York from October 2017 through February 2018. The exhibition addresses the worldwide refugee crisis and current geopolitical landscape by using the theme of security fences as a powerful artistic symbol.

In New York, the *Gilded Cage* was located at the southeast entrance to Central Park. Its gold color was a nod to the United States President whose tower is nearby.

In his review of the Public Fund exhibition, Jason Farago, art critic for The New York Times, wrote: "The strongest of Mr. Ai's new sculptures is *Gilded Cage*, standing 24 feet tall. This elegant but ominous pavilion consists of an inner ring, inaccessible to viewers, fenced off by hundreds of soaring arched steel struts. A small section of the inner ring has been cut out, so you can walk into the heart of this threatening pergola. Look into the central ring, and you'll see its symmetry disrupted by turnstiles familiar from the New York subway, or United States-Mexico border crossings. ▶

Fondazione Berengo è felice di presentare *Gilded Cage*, dell'artista e attivista Ai Weiwei, nel giardino dello storico Palazzo Franchetti.

Gilded Cage è una delle principali opere create da Ai Weiwei per l'acclamata serie di installazioni multimediali *Good Fences Make Good Neighbors*, realizzata dal Public Art Fund per tutta la città di New York (ottobre 2017 - febbraio 2018). Il progetto evidenzia la crisi mondiale dei rifugiati e l'attuale scenario geopolitico utilizzando il soggetto dei cancelli di sicurezza come potente mezzo artistico.

A New York, la *Gilded Cage* era posizionata all'ingresso sud-est di Central Park. Il suo colore dorato era un riferimento al Presidente degli Stati Uniti, la cui omonima torre, la Trump Tower, si trova nelle vicinanze.

Nel suo articolo sulla mostra del Public Art Fund, Jason Farago, critico artistico del New York Times, ha scritto: "La più potente tra le nuove sculture di Ai Weiwei è *Gilded Cage*, alta 7,30 metri. Questo elegante ma inquietante padiglione è costituito da un cerchio interno, inaccessibile al pubblico, recintato da centinaia di alte sbarre metalliche. Una piccola sezione del cerchio interno è stata tagliata, così da poter camminare nel cuore di questa minacciosa pergola. Guardare nel cerchio centrale permetterà di vedere la sua simmetria interrotta dai tornelli, così simili a quelli della metropolitana di New York o del confine tra Stati Uniti e Messico. ▶



GILDED CAGE
is made possible by



Ai Weiwei, *Gilded Cage*,
2017, h. 735.3 x 731.6 Ø cm.
Vertical and horizontal bars:
Mild steel with gold paint.
Turnstiles: mild steel with
gold paint.

In many of Mr. Ai's best sculptures, repeated forms are freighted with historical or political overtones and yet remain ice-cold. *Gilded Cage* continues that idiom, using Minimalism to deliver a very un-Minimal emotional jolt. That extends to the monochrome paint job — a buff gold that echoes Augustus Saint-Gaudens's nearby memorial of William Tecumseh Sherman, as well as the fastidiously polished brass in the atrium of the nearby Trump Tower". (New York Times, October 12, 2017)

In Venice, the *Gilded Cage* stands on the Grand Canal in one of the city's most beautiful gardens. Here, as in New York, visitors are able to experience first-hand the sculpture's power by walking through the cage and its turnstiles. This exhibition of the *Gilded Cage* in Venice is the first step in an initiative which will use the common language of the arts to raise awareness of and educate the public about significant human rights issues, sponsored by Fondazione Berengo and the European Inter-University Centre for Human Rights and Democratisation (EIUC).

The *Gilded Cage* will be on exhibition through November 25, 2018. ■

In molte delle migliori sculture di Ai Weiwei, forme reiterate vengono caricate di allusioni storiche o politiche, pur rimanendo in apparenza distaccate. Anche *Gilded Cage* segue questo stile e utilizza il minimalismo estetico per trasmettere uno shock emotivo che tutto è, tranne che minimale. Questo concetto va esteso anche alla verniciatura monocromatica — un oro lucido che ricorda i vicini William Tecumseh Sherman Memorial, ad opera di Augustus Saint-Gaudens e l'ottone meticolosamente lucidato nell'atrio della Trump Tower". (New York Times, 12 ottobre 2017).

A Venezia, la *Gilded Cage* si staglia sul Canal Grande in uno dei giardini più belli della città. Per la prima volta, il pubblico potrà vivere la potenza della scultura camminando tra i suoi tornelli. L'esposizione della *Gilded Cage* a Venezia è solo il punto di partenza di un'iniziativa che userà il linguaggio comune dell'arte per sensibilizzare il pubblico sul tema dei diritti umani, un progetto sponsorizzato da Fondazione Berengo e il Centro Interuniversitario Europeo per i Diritti Umani e la Democratizzazione (EIUC).

La *Gilded Cage* sarà visitabile a Palazzo Franchetti fino al 25 novembre 2018. ■

**Gilded Cage uses
Minimalism to
deliver a very
un-Minimal
emotional jolt**